

Université de Montréal

**Notes de programme.
Une histoire, des pratiques
et de nouveaux usages numériques**

par Justin Bernard

Faculté de musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de doctorat en musique,
option musicologie

Avril 2019

© Justin Bernard, 2019

RÉSUMÉ

Depuis leur émergence au milieu du XIX^e siècle, les notes de programme, contenant des informations parfois détaillées sur les œuvres qui s'apprêtent à être jouées, n'ont eu de cesse de s'adresser au public de concerts. Les besoins sont multiples, voire même divergents : donner des outils de compréhension intelligibles aux novices, qui découvrent la musique de compositeurs du passé ou de compositeurs actuels, et en même temps susciter la curiosité d'auditeurs déjà initiés, qui approfondissent ainsi leurs connaissances et leur culture personnelle. Il en va des notes de programme comme d'autres outils de vulgarisation musicale, partagés entre la volonté de rendre la musique classique accessible à tous et le devoir de rigueur musicologique auquel les connaisseurs sont en droit de s'attendre.

Dans cette thèse, nous allions la théorie à la pratique. Outre les résultats d'une enquête réalisée en octobre 2017 dans le cadre de trois concerts produits par l'Orchestre symphonique de Montréal (ci-après, OSM) et qui porte notamment sur l'appréciation des notes de programme, nous présentons une série de courtes vidéos de vulgarisation que nous avons préparée pour l'OSM, au cours de la saison 2015-2016. La réalisation de ces nouveaux outils numériques s'appuie sur l'analyse d'un vaste corpus de notes de programme dont nous avons dégagé les tendances et les cas plus particuliers.

Des résultats que nous avons obtenus, il ressort que le public de l'OSM, loin d'être homogène, est formé d'auditeurs aux attentes très diverses. Pour beaucoup, les notes de programme sont jugées adaptées à la situation du concert, mais elles génèrent aussi des réactions critiques : trop détaillées pour certains, ou bien pas assez approfondies pour d'autres. Bien qu'ils aient acquis des formations et des connaissances musicales diverses, les membres du public semblent du moins s'accorder sur leur intérêt pour la musique, expliquée par l'analyste. C'est à cet intérêt, correspondant aussi aux exigences de la discipline musicologique, que les notes de programme viennent répondre. La question reste de savoir comment décrire l'objet musical afin de répondre aux besoins de chacun. Dans cette thèse, nous cherchons à proposer une solution.

MOTS-CLÉS : Notes de programme – Guides d'écoute – Vulgarisation – Médiation culturelle – Démocratisation – Élitisme – Culture – Éducation

ABSTRACT

Since their appearance in the mid-nineteenth century, program notes, sometimes containing detailed information on the works that are about to be performed, have continued to meet audiences needs during concerts. They respond to a wide range of needs: providing intelligible comprehension tools for laymen and laywomen, who discover the music of the past and of the present, while arousing the curiosity of well-accustomed listeners, who increase their knowledge and cultivation. This goes for program notes as well as other music appreciation tools, torn between the desire to make classical music accessible to all and, on the other hand, the rigorous approach to musicology that is expected from connoisseurs.

In this thesis, we combine both theory and practice. In addition to an inquiry, conducted in October 2017 as part of three concert nights at the Orchestre symphonique de Montréal (hereafter, OSM) – an inquiry which gives us an idea of how program notes are regarded by concert audiences –, we will display a series of short open educational videos that we produced for the OSM, during the 2015-2016 season. The work necessary for these new digital tools is partly based on the analysis of a large body of former program notes from which we have identified a number of trends and specific cases.

The results of the inquiry show that the OSM's audience, far from being homogeneous, is made up of listeners who bear very different expectations. According to many, the program notes are considered appropriate for one's concert experience. However, they may also spring critical reactions among concertgoers: either too detailed, tedious for some, or somewhat dull for others. Although audience members have different musical backgrounds and scales of knowledge, both novices and connoisseurs seem to share a common interest in the music itself, which needs to be explained through means of analysis. This interest is being fulfilled by program notes, in line with the requirements of musicological research. The question remains: how can one describe a work of music in order to meet the needs of everyone? In this thesis, we try to find appropriate answers to this matter.

KEYWORDS: Program notes – Listening guides – Popularization – Music appreciation – Open education – Public outreach – Elite culture – Cultivation

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	<i>ii</i>
<i>Abstract</i>	<i>iii</i>
Table des matières	<i>iv</i>
Liste des figures	<i>vi</i>
Liste des tableaux	<i>viii</i>
Liste des sigles	<i>ix</i>
Remerciements	<i>x</i>
Introduction	<i>1</i>
1. Sujet et problématique	<i>7</i>
2. Revue de littérature	<i>9</i>
3. Cadre théorique et définitions des principaux termes du sujet	<i>11</i>
4. Méthodologie	<i>26</i>
5. Annonce de plan	<i>28</i>
I. Vers une démocratisation des concerts au XVIII ^e siècle	<i>29</i>
1. Le Concert spirituel : vers un accès plus large à la musique instrumentale	<i>31</i>
2. Le Theater auf der Wieden : rejoindre un public de « toutes les classes »	<i>35</i>
3. Les concerts et entreprises musicales à Londres	<i>41</i>
II. L'essor de la musique instrumentale et de l'élitisme	<i>48</i>
1. L'intérêt pour la musique des grands maîtres à Vienne	<i>48</i>
2. Concerts par des musiciens et pour des musiciens	<i>51</i>
3. Le Gewandhaus de Leipzig et l'influence germanique	<i>54</i>
4. Deux publics, deux types d'écoute	<i>60</i>
III. Le XIX ^e siècle : sociétés de concerts à Paris et à Londres	<i>65</i>
1. Les Concerts du Conservatoire de Paris : canonisation et élitisme	<i>69</i>
2. Les Concerts populaires de Padeloup : démocratisation et canonisation	<i>73</i>
3. À Londres, élitisme et tentatives de vulgarisation	<i>78</i>
IV. Notes de programme : origines et raisons d'être	<i>82</i>
1. Des notes avant l'heure? Le cas de Berlioz	<i>83</i>
2. Le berceau londonien	<i>89</i>
3. La vulgarisation, ou comment descendre de la montagne du savoir	<i>95</i>
4. La vulgarisation, une promesse d'ascension intellectuelle	<i>101</i>
V. Développements et nouveaux formats jusqu'en 1950	<i>104</i>
1. Guides généralistes : l'exemple du guide de Kretzschmar	<i>105</i>
2. Les conférences, l'intervention orale du musicologue : de Fétis à Rolland	<i>109</i>
3. Causeries radiophoniques : l'exemple de Koechlin	<i>116</i>
4. Guides d'écoute et notes discographiques	<i>122</i>

VI. Études de cas, de 1880 à 1980	128
1. Méthodologie	129
2. La <i>Symphonie n° 5</i> , selon Grove	133
3. La <i>Symphonie n° 5</i> , selon Kreztschmar	142
4. Commentaires sur la <i>Symphonie n° 5</i> , extraits du <i>Guide du concert</i>	153
5. Quelques notes extraites du recueil de Seaman	186
6. Notes extraites de la collection de programmes de concerts à l'OICRM	199
7. Tendances observables (1880-1980)	212
VII. Enquête de terrain auprès du public de l'OSM	219
1. Méthodologie	220
2. Analyse des résultats	221
3. Synthèse	246
VIII. Contexte actuel : divers exemples d'outils de vulgarisation	252
1. Méthodologie	255
2. Pionniers du mélange entre langages verbal et musical	258
3. Initiatives en Amérique du Nord et en Europe	265
a) <i>Les modèles du genre</i>	266
b) <i>Les plus innovants</i>	271
c) <i>Les entrepreneurs</i>	275
d) <i>Autres exemples...</i>	278
4. Synthèse	280
IX. Projet de capsules vidéo DPMQ-OSM (2015-2016)	284
1. Description du projet et du partenariat	285
2. Constitution de différents modèles	287
3. Choix de ligne éditoriale	293
4. Résultats des capsules et données recueillies sur Facebook	306
5. Étude de cas : <i>Pelléas et Mélisande</i> de Debussy	313
6. Re-contextualisation	322
Conclusion	324
Sources documentaires	332
Annexes	<i>xi</i>

LISTE DES FIGURES

- 1 Deux premières pages de l'analyse thématique de Malherbe (*page 13*).
- 2 Détail du tableau *Le Thé à l'anglaise* (1766) d'Ollivier (*page 30*).
- 3 Emplacement du Freihaustheater et l'intérieur du théâtre (*page 39*).
- 4 Illustration d'une ambiance de concert dans *Hush! (The Concert)* (1875), tableau de James Tissot (*page 80*).

Chapitre 6 (pages 158, 159, 160 et 176)

- 5 Page consacrée aux « études musicales analytiques » (*Guide du concert*).
- 6 Mise en page des sections « terminologie » et « études musicales analytiques » (*idem*).
- 7 Première page de la note du 29 octobre 1911 (*idem*).
- 8 Illustration des sections « analyse » et « historique », dans un long commentaire de février 1951 (*idem*).

Chapitre 7 (pages 221 à 243)

- 9 Nombre d'années correspondant à l'ancienneté du public interrogé.
- 10 Nombre total de réponses selon la tranche d'âge.
- 11 Utilisation d'Internet comme source d'informations pour le public.
- 12 Variété des sources d'informations autres qu'Internet.
- 13 Sources d'informations sur l'histoire de la musique et des grands compositeurs.
- 14 Formation musicale des personnes interrogées.
- 15 Niveau de scolarité le plus élevé complété.
- 16 Occupation principale des répondants.

Chapitre 8 (pages 267 à 277)

- 17 Capture d'écran du programme interactif (San Francisco Symphony).
- 18 Capture d'écran d'une vidéo sur iTunes U (London Symphony Orchestra).
- 19 Capture d'écran sur un détail d'une page Internet, sous l'onglet « CSO Concerts » (Chicago Symphony Orchestra).
- 20 Capture d'écran sur l'une des pages Internet du Concertgebouw.
- 21 Capture d'écran sur un détail de la page Internet consacrée à RCO Editions (Royal Concertgebouw Orchestra).
- 22 Capture d'écran sur un détail de la page officielle de Livenote (Philadelphia Orchestra).
- 23 Capture d'écran sur la page web du « BSO Media Center » (Boston Symphony Orchestra).
- 24 Capture d'écran sur un extrait de guide d'écoute (Philharmonie de Paris).

Chapitre 9 (pages 294 à 305)

- 25 *Vue sur le Lac de Genève* (1906) de Ferdinand Hodler.
- 26 *Rome, From Mount Aventine* (1885) de William Turner.
- 27 Capture d'écran de la capsule sur *Les pins de Rome* de Respighi : esthétique futuriste.
- 28 Capture d'écran de la capsule vidéo sur *Pelléas et Mélisande* de Debussy : combat de boxe.
- 29 Deuxième capture d'écran de la capsule : portrait de Debussy.
- 30 *Les Gorges du Darial* (1862) d'Ivan Aïvazovski.
- 31 Capture d'écran de la capsule sur la thématique d'Halloween : cinéma d'horreur.
- 32 Série d'illustrations de Sanna Annuka.
- 33 Capture d'écran de la capsule sur Tchaïkovski : nouvelle animation.
- 34 Capture d'écran du documentaire *The Lady in Number 6* (2014) : idée de transition.
- 35 *Un Ménestrel auprès d'un ermite* (1846) de Moritz von Schwind.
- 36 Capture d'écran de la capsule vidéo sur la *Symphonie n° 1* de Mahler : animation de la partition.

Chapitre 9 (pages 315 à 321)

- 37 *La Séduction de Merlin* (1874) d'Edward Burne-Jones.
- 38 Capture d'écran de la capsule sur *Pelléas et Mélisande* de Debussy : les deux protagonistes.
- 39 Deuxième capture d'écran de la capsule : marques du symbolisme.
- 40 Troisième capture d'écran de la capsule : marques de l'Art Nouveau.

LISTE DES TABLEAUX

Chapitre 7 (pages 231, 236, 237 et 247)

- 1 Principaux sujets de prédilection, selon le nombre total de réponses pour chacun (sondages en français et en anglais).
- 2 Effet ou non des notes de programme sur la qualité d'écoute (sondage en français).
- 3 Effet ou non des notes de programme sur la qualité d'écoute (sondage en anglais).
- 4 Croisement des données entre « Attitudes vis-à-vis de l'analyse musicale » et « Formation musicale » (sondage en anglais).

LISTE DES SIGLES

BNF	Bibliothèque nationale de France
BSO	Boston Symphony Orchestra
CSO	Chicago Symphony Orchestra
DPMQ	Équipe de recherche sur le Développement des publics de la musique au Québec
LPO	London Philharmonic Orchestra
LSO	London Symphony Orchestra
OICRM	Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique
ONDIF	Orchestre national d'Île-de-France
OSM	Orchestre symphonique de Montréal
P ² M	Partenariats sur les publics de la musique (anciennement DPMQ)
SFS	San Francisco Symphony

REMERCIEMENTS

Je tiens, d'abord, à remercier Michel Duchesneau de m'avoir accompagné et dirigé dans toutes mes recherches, que ce soit au doctorat ou à la maîtrise. Je lui suis très reconnaissant pour son soutien, ses précieux conseils et ses propositions ; je pense notamment au projet de recherches lui-même, sur les notes de programme et les guides d'écoute, mais aussi à l'opportunité qui m'a été donnée de développer des outils de vulgarisation au sein de l'Orchestre symphonique de Montréal. Tout en gardant un excellent souvenir des membres de l'équipe des Communications et du Marketing de l'OSM, je veux saluer ici l'engagement de Jean-Claude Bernier, qui a été mon superviseur à l'Orchestre. Je profite de l'occasion pour souligner le travail acharné de mon collègue Jason Milan Ghikadis, qui a donné vie à toutes ces images de capsules vidéo. Ensemble, nous avons formé une bonne équipe. Merci aussi à tous ceux qui ont collaboré au projet. J'ai une pensée émue pour mon cher oncle Yves Lemay, germaniste passionné, qui m'a aidé à traduire de larges passages en allemand.

Mes parents m'ont comblé de leur écoute, de leur compréhension et de leur soutien indéfectible. Je mesure aussi la chance d'avoir rencontré Christine Durocher, elle qui a su me transmettre toute l'énergie et la force de conviction nécessaires. Enfin, je souhaite remercier mes proches, mes amis et mes camarades, qui m'ont encouragé tout au long de ce périple académique.

INTRODUCTION

Depuis le XIX^e siècle et la naissance de la musicologie en tant que discipline universitaire¹, le développement des connaissances musicales s'est fait d'abord et avant tout à travers la publication d'ouvrages scientifiques et d'exégèses sur l'œuvre d'un compositeur², sur un style, un genre musical, une époque ou un lieu. Il en va de la nature même de la discipline, qui se veut une « science de la musique »³. Les textes approfondis de musicologues germanophones, anglophones et francophones, ceux de compositeurs et de littéraires considérés comme musicographes – c'est-à-dire des auteurs qui n'ont pas nécessairement reçu de formation académique officielle en histoire de la musique – ont tous été, à des degrés divers, des fondements de la recherche et des sources essentielles aux générations futures de chercheurs.

Verba volant, scripta manent; les paroles s'envolent, les écrits restent. Cette maxime est seulement en partie vraie. Certains écrits, comme ceux qui ont couvert une actualité désormais dépassée, sont plus prompts à l'oubli : anciens articles de presse, critiques de concert, textes publiés dans des revues qui ont cessé leur activité depuis plusieurs décennies, parfois depuis plus

¹ La littérature musicale en langue allemande est considérée comme le berceau de la musicologie, avec notamment Hugo Riemann (1849-1919) et Guido Adler (1855-1941) qui font figure de précurseurs. D'autres noms, plus anciens, sont associés aux prémices de la musicologie : Otto Jahn (1813-1869) et Friedrich Chrysander (1826-1901) pour ne nommer que ceux-là, tous deux historiens de la musique. Jusque dans la première moitié du XIX^e siècle, les sujets qui portent sur la musique et sur les compositeurs attirent des auteurs venus d'horizons divers : historiens, philosophes, théoriciens. Comme l'explique Philippe Vendrix, c'est à partir des années 1850 qu'un certain nombre de chaires de musicologie sont créées grâce au soutien massif des États d'Europe, et tout d'abord dans les pays germaniques, pour la recherche scientifique en général et l'histoire en particulier. Cette floraison de chaires permet aux premières communautés professionnelles d'historiens puis de musicologues de se constituer (Philippe Vendrix, « Les conceptions de l'histoire de la musique », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2, Arles, Actes Sud, 2004, pp. 638-639).

² Le recours au masculin pour désigner des personnes a comme seul but d'alléger le texte et identifie sans discrimination les individus des deux sexes.

³ Nous faisons ici référence au terme allemand de *Musikwissenschaft* (musicologie), qui se traduit littéralement par « science de la musique ». Dans un article de 1885 intitulé « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », Guido Adler dessine les contours de cette nouvelle science. Il y défend l'idée que la musique (*Tonkunst*) et la création musicale doivent pouvoir être pensées en termes de structure et d'organisation sonores, générant ainsi un discours critique. Voir Guido Adler, « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », dans *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, vol. 1, n° 1, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885, pp. 5-20. Déjà en 1827, Johann Bernhard Logier (1777-1846), compositeur allemand, publie un ouvrage intitulé *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition* (Berlin, Heinrich Adolph Wilhelm Logier (éd.)).

d'un siècle. Des musicologues se sont évertués à dénicher ces perles d'un temps révolu⁴. Un champ d'investigation comme celui-ci, qui traite de l'actualité d'autrefois, s'avère beaucoup plus vaste qu'il n'y paraît. On y découvre les nombreux quotidiens, hebdomadaires et mensuels qui sont autant de témoignages sur la vie culturelle d'une ville, d'une capitale, à une époque donnée. On y découvre également des auteurs qui ont, pour la majorité d'entre eux, disparu des mémoires⁵. À l'instar des compositeurs et des œuvres musicales, ils sont également soumis à une sélection à travers le temps et les livres d'histoire⁶.

Au-delà du mérite et du talent, le destin croisé des écrits et de leurs auteurs, classés parmi les élus ou les oubliés, s'explique aussi par le type de musicologie choisi. Il y a ce que l'on pourrait appeler la « musicologie du temps long » et la « musicologie du temps court ». La première est doublement imprégnée par l'idée de postérité. À travers des ouvrages approfondis ou une série de textes qui constituent un ouvrage, le musicologue du temps long défend non seulement la postérité d'une œuvre de compositeur, celle d'un style ou d'un genre musical, mais il cherche également à assurer sa propre postérité, s'adressant aussi bien à un lecteur contemporain qu'à un lecteur futur. La musicologie du temps court se rattache davantage à l'idée d'actualité. À travers des textes plus courts et plus ponctuels, le musicologue s'adresse surtout aux lecteurs contemporains, aux abonnés d'une revue, aux publics de concert⁷. Dans ce contexte extérieur au milieu universitaire, le musicologue défend toujours la postérité d'une œuvre de

⁴ Nous pensons notamment aux chercheurs sur la critique musicale et sur la presse. Citons par exemple Christophe Charle, *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004; Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion (éd.), 2005; Timothée Picard (dir.), *Comprendre la musique. Contributions de Boris de Schlæzer à La Nouvelle Revue Française et à La Revue musicale (1921-1956)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011; Michel Duchesneau, Martin Guerpin, Marie-Pier Leduc, « Musicologie et presse musicale en France (1889-1914) », *Revue de musicologie*, vol. 103, n° 2, Société française de musicologie, 2017, pp. 71-116; Barbara L. Kelly et Christopher Moore, *Music Criticism in France (1918-1939). Authority, Advocacy, Legacy*, Rochester (New York), Boydell & Brewer Press, 2018. Parmi les équipes de recherche travaillant sur ce sujet en particulier, mentionnons l'équipe qui travaille sur l'esthétique musicale dans la presse en France, rattachée au Laboratoire musique, histoire et société (LMHS) de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) de l'Université de Montréal. Voir, entre autres, la base de données du LMHS [<http://oicrm.org/ressources/bases-de-donnees/base-de-donnees-lmhs>], recensant une grande quantité de revues musicales du XIX^e et du XX^e siècle, avec articles numérisés.

⁵ Parmi les nombreux auteurs ayant écrit dans la presse française, à titre d'exemple seulement, Romain Rolland s'est fait connaître, certes, au-delà de son époque, peut-être davantage comme écrivain que comme critique musical et musicologue, mais qu'en est-il des autres contributeurs, qu'en est-il d'un Jean Marnold, d'un Jean d'Udine ou d'un Lionel de La Laurencie? Parmi les rédacteurs en chef, les noms d'Henry Prunières, de Jules Combarieu ou de Jules Écorcheville semblent ne pas dépasser le cadre historique de la France, au tournant du XIX^e et du XX^e siècle.

⁶ Nous ne nous attarderons pas ici sur les auteurs mystérieux de cette sélection : la société, l'ensemble des individus qui exercent leur choix ou l'ensemble de ceux qui écrivent l'Histoire. Nous traiterons plus tard, dans les chapitres 3 et 4, de cette sélection appliquée aux œuvres et aux compositeurs.

⁷ Il n'est cependant pas exclu que ces textes puissent être lus et relus dans un avenir lointain.

compositeur, mais il répond aussi au *hic et nunc* de la musique; ce « ici et maintenant » sans lequel la musique n'existerait qu'à travers des partitions muettes.

C'est en effet par l'exécution musicale et, en Occident, par la forme institutionnalisée du concert que la musique devient véritablement un art sonore. L'invention du gramophone et le développement de nouveaux appareils d'enregistrement et de restitution sonores, jusqu'aux technologies les plus récentes, entraînent une écoute toujours plus fréquente et, aujourd'hui, une diffusion toujours plus large de la musique. Ainsi, ils décuplent un phénomène déjà si bien décrit, en 1939, par Walter Benjamin⁸. De création en créations, la musique pénètre le quotidien des auditeurs. Dans les grandes villes, chaque semaine est rythmée par un nombre soutenu de concerts qui leur offrent autant de possibilités d'écouter de la musique. C'est dans ce temps court que le musicologue se doit aussi d'intervenir; son rôle sera d'encadrer l'écoute des auditeurs, notamment à travers deux types d'écrits dont les formes et les modalités sont diverses.

Il y a, d'une part, la critique musicale. Publiée dans des quotidiens, hebdomadaires ou revues mensuelles, celle-ci clôt l'expérience de concert⁹. Rédigée sous la forme d'un compte-rendu de concert, au style informatif et descriptif, sous la forme d'un article d'opinion sur les œuvres entendues ou encore d'une chronique, accordant à l'auteur la liberté d'écrire sur le sujet de son choix, la critique ne se résume pas à une simple appréciation personnelle de la musique et des interprètes; elle incorpore çà et là des propos « savants » – essentiellement des éléments de connaissance musicale sur l'œuvre ou sur le compositeur – qui témoignent de la compétence

⁸ L'auteur traite essentiellement de la question de reproductibilité en arts visuels et en arts cinématographiques, et non dans le domaine musical. Ses propos sur l'invention de la lithographie rappelle le phénomène que nous venons de décrire, rapporté aux appareils d'enregistrement sonore : « avec la lithographie, les techniques de reproduction atteignent un stade fondamentalement nouveau. Le procédé beaucoup plus direct, qui distingue l'exécution du dessin sur une pierre de son incision dans un bloc de bois ou sur une planche de cuivre, permet pour la première fois à l'art graphique de mettre ses produits sur le marché, non seulement en masse (comme il le faisait déjà), mais sous des formes chaque jour nouvelles. Grâce à la lithographie, le dessin put accompagner désormais la vie quotidienne de ses illustrations » (Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003 (première édition en 1939), pp. 10-11).

⁹ Depuis quelques années, les recherches historiques sur la critique musicale se sont développées en partie grâce à la numérisation progressive d'un certain nombre de journaux et de revues sur des sites Internet tels que celui de la Bibliothèque nationale de France [www.gallica.bnf.fr], la Bibliothèque et archives nationales du Québec [www.banq.qc.ca] ou encore Internet Archive [www.archive.org] qui regroupe une large collection de périodiques. Soulignons également le projet « Francophone Music Criticism » (FMCN) [<http://music.sas.ac.uk/fmc>] qui contient plusieurs collections d'articles en ligne, issus de revues musicales francophones (1789-1914), tout comme le projet sur la presse musicale en France (1900-1950) mené par Michel Duchesneau au sein de l'OICRM [<http://pressemusicale.oicrm.org>].

musicologique ou musicographique de l'auteur, ce dernier n'ayant pas nécessairement obtenu de diplôme dans cette discipline¹⁰.

Le musicologue¹¹ exerce également son champ d'expertise à travers un autre type d'écrits propre au concert, traitant en particulier des sujets à valeur historique et patrimoniale. Il s'agit de la note de programme. Plutôt que de clore l'expérience de concert comme le fait la critique musicale, la note de programme servira à préparer, voire à guider l'auditeur dans son écoute à venir. Commandée pour un concert ou une série de concerts, elle remplit une fonction spécifique et s'adresse à un public plus large, non seulement aux mélomanes, aux acteurs du milieu musical et aux universitaires, mais aussi aux moins initiés. En cela, la note de programme relève autant d'une musicologie du temps court que d'une recherche (musicologique) appliquée, en complément d'une recherche fondamentale qui évolue au sein du milieu académique à travers notamment les centres de recherches, les colloques et les publications d'ouvrages ou d'articles scientifiques¹².

¹⁰ À titre d'exemple, dans un article daté du 4 juin 2018, Christophe Huss, critique musical au journal *Le Devoir*, revient sur la représentation de *La Porte* – opéra en un acte du compositeur José Evangelista – qui a eu lieu le même jour à la salle du Conservatoire de musique de Montréal. Afin d'expliquer la forme de l'opéra représenté, il convoque plusieurs grands noms de la musique moderne : Arnold Schoenberg, Francis Poulenc et, dans une moindre mesure, Giacinto Scelsi. Ce faisant, il témoigne d'une expertise musicologique. Ainsi débute l'article de Huss : « En composant, en 1909, *Erwartung*, une œuvre finalement créée en 1924 à Prague, Arnold Schœnberg a ouvert la voie à un genre qui symbolise assez puissamment le XXe siècle musical : le monodrame, c'est-à-dire une scène unique, d'un bloc, mettant à nu dramatiquement et musicalement un personnage ou une voix ». Huss n'est toutefois pas musicologue de formation. Diplômé en administration des affaires (ESSEC, Paris), il a été rédacteur en chef du magazine *Répertoire des disques compacts* (1993-2003) et vice-président des Cannes Classical Awards. Voir Christophe Huss, « “La Porte” : la force du conte », *Le Devoir*, 4 juin 2018. Url : <https://www.ledevoir.com/culture/musique/529455/la-force-du-conte> (consulté le 2 juillet 2018). Mentionnons également l'exemple de Maryvonne Kendergi (1915-2011), qui illustre bien la difficulté que nous avons parfois de distinguer le musicographe du musicologue. Formée, entre autres, à l'École normale de musique de Paris et, comme pianiste, notamment auprès de Nadia Boulanger (1887-1979), M^{me} Kendergi a été professeure à l'Université de Montréal. Toutefois, elle se considérait comme musicographe et non comme musicologue, sans doute parce qu'elle n'avait pas fait d'études supérieures centrées spécifiquement sur l'histoire de la musique (ou l'analyse musicale), mais plutôt sur l'interprétation. Nous remercions Jean Boivin pour avoir attiré notre attention sur son parcours atypique.

¹¹ Dans le cadre de notre réflexion, nous ne ferons pas de distinction particulière entre musicologues et musicographes. Certes, un musicographe ne possède pas les mêmes qualifications qu'un musicologue et son approche de l'écriture demeure volontairement moins scientifique – prises de position assumées, absence de références, absence de bibliographie, pour ne donner que ces exemples-là –, mais nous nous intéressons ici plutôt à la démarche commune, celle de transmettre un ensemble de connaissances musicales à un vaste lectorat.

¹² Le milieu académique n'est pas le seul réservoir de chercheurs en musicologie. Sans être nécessairement rattachés à une institution d'enseignement, des musicologues ou musicographes entreprennent, à titre personnel, l'écriture d'ouvrages détaillés sur un sujet lié à l'histoire de la musique ou à la musique d'aujourd'hui. C'est notamment le cas d'Alex Ross, critique musical au journal *The New Yorker*, qui est l'auteur d'un essai documenté sur la musique du XX^e siècle : *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Picador, 2008. À noter qu'il est, aujourd'hui, assez rare que soit publié un ouvrage d'envergure comme celui-ci et dont l'auteur soit une personne extérieure au monde de la recherche. En revanche, au XIX^e siècle, à l'époque où la musicologie ne s'était pas encore établie dans la plupart des pays d'Europe, beaucoup d'écrits sur la musique étaient le fruit de musicographes. Nous y

L'originalité des recherches que nous présentons ici tient en grande partie au fait qu'elles prennent pour objet principal non pas une musique ou un compositeur, mais un type de musicologie. Elles portent notamment sur la note de programme et sur le genre apparenté à celle-ci, le guide à l'écoute. Ce faisant, elles touchent de près à la question de l'adaptation et de la vulgarisation du discours musicologique pour un public composé d'initiés et de non-initiés, en dehors des cercles autour desquelles la musicologie gravite habituellement.

Quelques articles scientifiques seulement se sont intéressés aux ressorts méconnus des notes de programme, en situation de concert. Ils les ont surtout considérées dans une perspective historique, remontant à leurs origines et à leurs raisons d'être. Les travaux se résument principalement à ceux de Leon Botstein sur le contexte germanique et à ceux de Christina Bashford et de Catherine Dale sur le contexte britannique¹³. D'autres auteurs, comme Rémy Campos et Nicolas Donin qui se sont concentrés sur le contexte français, ont fait l'analyse de guides d'écoute et ont exploré les procédés d'écriture musicologique qui les caractérisent¹⁴. Par ailleurs, aux États-Unis est apparu le terme de « public musicology » pour désigner une nouvelle approche de la discipline qui cherche à rejoindre un plus grand nombre de mélomanes et d'auditeurs par une communication intelligible pour tous, répondant aux difficultés de compréhension du discours scientifique¹⁵. Toutefois, il n'y a pas, à notre connaissance, d'ouvrage qui donne une vue macroscopique sur le sujet et qui couvre, de plus, les récents développements de la vulgarisation musicale à l'ère du numérique.

C'est le projet que nous souhaitons porter. Dans ce contexte, le terme de « vulgarisation » n'est pas à entendre dans un sens péjoratif. Si l'on se réfère au dictionnaire de l'Académie française, vulgariser signifie « mettre à la portée de toutes les intelligences des notions de science

reviendrons à plusieurs reprises dans la thèse, en portant notre attention sur le compositeur et critique français Hector Berlioz.

¹³ Leon Botstein, « Listening through Reading : Musical Literacy and the Concert Audience », *19th-Century Music* [en ligne], vol 16, n° 2, automne 1992, pp. 129-145. Url: <http://www.jstor.org/stable/746262> (consulté le 21 mars 2016); Christina Bashford, « Not Just "G.": Towards a History of the Programme Note », dans Michael Musgrave (ed.), *George Grove, Music and Victorian Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 115-142; Catherine Dale, *Music Analysis in Britain in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Farnham, Ashgate, 2003.

¹⁴ Rémy Campos et Nicolas Donin, « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIX^e siècle », *Acta Musicologica*, vol. 77, fasc. 2, 2005, pp. 151-204; voir aussi un ouvrage collectif dirigé par ces deux auteurs et qui regroupe une variété d'articles sur le sujet plus global de l'analyse musicale : *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, sous la direction de Rémy Campos et de Nicolas Donin, Genève, Haute École de Musique de Genève, 2009.

¹⁵ Voir notamment l'article de Bonnie Gordon intitulé « The Perils of Public Musicology » et mis en ligne le 22 février 2016. Cet article est extrait du blog *Musicology Now* [www.musicologynow.ams-net.org], hébergé sur le site Internet de la American Musicological Society. Url : <http://musicologynow.ams-net.org/2016/02/the-perils-of-public-musicology.html> (consulté le 22 décembre 2018).

et d'art »¹⁶. Certes, nombre d'acteurs du milieu musical ont condamné le dévoiement de cette pratique, en ciblant notamment les médias comme la télévision ou la radio¹⁷. Toutefois, du point de vue d'autres disciplines universitaires, la vulgarisation recèle une valeur positive. En sciences naturelles ou en mathématiques, elle a été considérée avec sérieux par plusieurs chercheurs. Dans une note de synthèse parue dans la *Revue française de pédagogie*, Daniel Jacobi, Bernard Schiele et Marie France Cyr déclaraient déjà en 1990 :

Vulgarisation scientifique, communication scientifique publique, école parallèle, sociodiffusion des sciences, divulgation des sciences, popularisation... autant de façons de désigner un ensemble de pratiques de diffusion, qui probablement ont quelque chose en commun. En dépit des reproches qui peuvent être adressés à cette appellation, c'est pourtant vulgarisation scientifique que nous préférons retenir. L'étiquette vulgarisation scientifique possède un avantage : elle spécifie parfaitement dans notre langue son objet, à savoir une tentative de diffusion de la culture scientifique et technique en dehors des cercles de spécialistes. Choisir de nommer ainsi tout l'ensemble des pratiques de diffusion n'est nullement réducteur : étudier la vulgarisation scientifique revient à poser en principe la diversité d'une pratique qui résiste, sous quelque angle qu'on l'aborde, à toute simplification¹⁸.

C'est le choix que nous faisons également, mais appliqué au domaine musical qui possède ses caractéristiques et ses outils de vulgarisation propres.

1) *Sujet et problématique*

Cette thèse a comme objectif de replacer les notes de programmes et guides d'écoute au cœur des sujets de recherche en lien avec ce que beaucoup d'orchestres appellent le « développement de public », c'est-à-dire l'ensemble des stratégies visant à élargir leur public actuel et attirer de

¹⁶ « Vulgariser. v. tr. », dans *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 8^e édition, Paris, 1932-1935. Url : <https://academie.atilf.fr/8/consulter/vulgariser?options=motExact> (consulté le 23 décembre 2018)

¹⁷ Plus tard dans l'introduction, nous traiterons plus en détail de ces oppositions au mouvement de vulgarisation, à travers les propos du compositeur et critique musical américain Virgil Thomson ainsi que du chef d'orchestre américain Leonard Bernstein.

¹⁸ Daniel Jacobi, Bernard Schiele et Marie-France Cyr, « La vulgarisation scientifique et l'éducation non formelle », dans *Revue française de pédagogie*, n° 91 (avril-mai-juin 1990), p. 81. Url : <https://www.jstor.org/stable/41163004> (consulté le 23 décembre 2018). Sur ce sujet, voir également Daniel Jacobi et Bernard Schiele (dir.), *Vulgariser la science. Le procès de l'ignorance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1988. Dans le domaine de la linguistique, citons le numéro dirigé par Marie-Françoise Mortureux, *Langue française. La vulgarisation* (Paris, Éditions Larousse, n° 53, février 1982) et son article « La terminologie est-elle un obstacle à la vulgarisation ? », dans *Terminologie et technologies nouvelles*, Québec, Office de la langue française et Commissariat général de la langue française, 1988, pp. 123-126.

nouveaux publics à leurs concerts. Elle traite, plus largement, de démocratisation et de vulgarisation dans une perspective historique et contemporaine, tout en envisageant la possibilité de mettre en application d'autres formats de notes à l'ère numérique. Dans un contexte où sont diffusées de courtes vidéos sur Internet, expliquant une œuvre ou un compositeur, la question de la dépréciation du discours musicologique se pose plus que jamais.

Nous parcourons le XVIII^e siècle, avec les premiers balbutiements d'un long processus de démocratisation des concerts publics, le XIX^e siècle, avec l'émergence des premières notes de programme et guides d'écoute, et la première moitié du XX^e siècle, avec le développement d'un dispositif plus large et plus varié d'outils servant à la vulgarisation musicale¹⁹. À chaque époque, le principe d'accessibilité se pose tantôt en contradiction, tantôt en complémentarité avec une forme d'élitisme revendiquée par un groupe d'initiés à la musique, habitués des concerts²⁰. De la même manière, la question des notes de programme et des guides d'écoute peut être traitée sous l'angle des dynamiques complémentaires – et en apparence contradictoires – entre, d'une part, la démocratisation des concerts et la vulgarisation du savoir musical et, d'autre part, la préservation d'une culture d'élite²¹.

Dans un deuxième temps, nous examinerons la pluralité des approches musicologiques et rédactionnelles des notes de programme au cours du XX^e siècle, à travers la sélection d'un corpus restreint, et tenterons d'en dégager certaines tendances, voire des constances. Nous explorerons, dans un troisième temps, les possibilités qui s'offrent aujourd'hui au public à l'ère du numérique, à travers notamment un projet de capsules vidéo que nous avons réalisé et qui témoigne d'un nouveau stade dans le développement des notes de programme²².

Le corpus que nous avons choisi est celui qui repose essentiellement sur des compositeurs renommés tels que Beethoven, Mozart et Berlioz. Il y a plusieurs raisons à cela. Tout d'abord, comme nous le verrons aux chapitres 3 et 4, les notes de programme sont intimement liées à ce

¹⁹ On retrouve des guides volumineux sur les œuvres de divers genres musicaux, des nouveaux modèles de conférences, des émissions radiophoniques et des notes de disques à partir des années 1920. Certains de ces outils de vulgarisation sont associés à des figures historiques de la musicologie, notamment le guide de Hermann Kretzschmar (1848-1924), les conférences de Romain Rolland (1866-1944) et les causeries à la radio de Charles Koechlin (1867-1950).

²⁰ Il est important de préciser que nous ne portons aucun jugement de valeur dans l'emploi du terme « élite » ou « élitisme ». La musique classique constitue en soi un vaste domaine d'études et de spécialisation qui est entretenu par une certaine catégorie de la population (musicologues, musicographes, musiciens, compositeurs, amateurs et passionnés).

²¹ Nous reviendrons plus tard, dans l'introduction, sur cette opposition entre vulgarisation et élitisme lorsque nous examinerons plus en profondeur le mouvement de vulgarisation musicale, appelé *music appreciation* en anglais.

²² La méthodologie et le plan des deuxième et troisième parties seront précisés ultérieurement (voir points 4 et 5).

type de répertoire. Elles ont été motivées, au XIX^e siècle, par la promotion d'une musique considérée, à cette époque, comme le fruit de créateurs de génie. Ainsi, les premières notes de programme ont traité d'œuvres de compositeurs illustres, à l'image de la programmation des sociétés de concerts et des orchestres qui mettaient régulièrement à l'honneur des symphonies et des concertos de Beethoven, des ouvertures de Mozart ou de Berlioz. Ensuite, d'un point de vue pratique, choisir le répertoire canonique, et notamment symphonique, comme corpus pour l'analyse de notes de programme nous permet de recueillir une multitude d'exemples issus de différentes époques, depuis le XIX^e jusqu'au XX^e siècle, et donc d'avoir une vue d'ensemble sur l'évolution du discours musicologique qui se rapporte à une œuvre du « grand » répertoire symphonique.²³ Nous ne cherchons aucunement à jouer ici un rôle de canonisateur, mais bien un rôle d'observateur quant aux diverses manières d'aborder une œuvre ou un compositeur dans une note de programme. Par ailleurs, nous avons jugé préférable, compte tenu de la place qu'occupe la question de la vulgarisation dans cette thèse, de prendre pour objets d'étude des œuvres qui sont identifiables, de prime abord, par un grand nombre de lecteurs.

2) *Revue de littérature*

Nos recherches sur l'histoire des concerts publics, des notes de programme et autres outils de vulgarisation (période antérieure à 1950) s'appuient sur une variété de sources : ouvrages musicologiques sur les sociétés de concerts et organisateurs de concerts ayant marqué la vie culturelle en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles, articles spécifiques sur le contexte historique et socioculturel des notes de programme et articles sur le développement d'autres outils de vulgarisation au début du XX^e siècle, tels que les conférences, les émissions radiophoniques et les notes discographiques.

Plusieurs auteurs ont mené des recherches sur certaines sociétés de concerts aux XVIII^e et XIX^e siècles. En ce qui concerne le contexte parisien, citons par exemple Pierre Constant sur le Concert spirituel, Antoine Elwart sur la Société des concerts du Conservatoire de Paris ou

²³ Sur la notion de grandeur en musique, voir Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Fayard, 2000. Cette grandeur, disent-ils, est « à entendre au sens où l'on parle d'une grandeur en physique, de mesure d'une certaine valeur sur laquelle vont s'appuyer critiques et musiciens pour établir et défendre une conception de ce qu'est la bonne musique » (*ibid.*, p. 10).

Yannick Simon sur les Concerts populaires de Padeloup²⁴. En ce qui concerne le cadre viennois, mentionnons les travaux d’Otto Schindler sur le Burgtheater, Georg Knepler sur les théâtres de banlieue et Tia de Nora sur les concerts consacrés aux œuvres de Beethoven²⁵. Au sujet du contexte londonien, on trouve Simon McVeigh et William Weber sur les concerts organisés par Johann Salomon, Christina Bashford sur le Musical Union de Ella et Michael Musgrave sur les Saturday Concerts au Crystal Palace²⁶. Ces divers auteurs ont largement traité de la question de la programmation des sociétés de concerts, sur une période s’étalant du début du XVIII^e à la fin du XIX^e siècle, mais peu d’entre eux se sont intéressés aux notes imprimées dans les programmes de concerts, privilégiant davantage le nombre d’œuvres exécutées et surtout leur récurrence à l’échelle d’une ou de plusieurs saisons.

Outre la question des notes de programme, on trouve une diversité d’ouvrages portant sur les outils de vulgarisation, et notamment sur de nouvelles méthodes de communication orale à partir du début du XX^e siècle. Ces développements en matière de musicologie ont été insufflés par des professeurs et des musiciens-théoriciens réputés qui se sont distingués par leur engagement pour l’éducation et la vulgarisation musicales. Nous pouvons nous référer à l’article de Liouba Bouscant, « Charles Koechlin, conférencier », dans *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, à l’article de Philip Ross Bullock intitulé « “Lessons in sensibility”: Rosa Newmarch, Music Appreciation, and the Aesthetic Cultivation of the Self » et à l’article de Yves Jeanneret, « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland »²⁷.

²⁴ Pierre Constant, *Histoire du Concert spirituel*, Paris, Société française de musicologie, deuxième édition, 2000 (première édition en 1975); Antoine Elwart, *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire impérial de musique*, Paris, Castel (éd.), 1860; Yannick Simon, *Jules Padeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2011. Soulignons également l’ouvrage de D. Kern Holoman qui fait référence : *The Société des Concerts du Conservatoire. 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004. À propos de la Société Nationale, fondée en 1871 et qui organisait des concerts d’orchestre 1 à 2 fois par année, voir Michel Duchesneau, *L’avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Bruxelles, Mardaga, 1997; Michael Creasman Strasser, *Ars Gallica : the Société nationale de musique and its role in French musical life*, thèse de doctorat, Chicago, University of Illinois, 1998.

²⁵ Otto G. Schindler, « Das Publikum des Burgtheaters in der josephineschen Ära: Versuch einer Strukturbestimmung », dans Margret Dietrich (dir.), *Das Burgtheater und sein Publikum*, vol. I, Vienne, Akademie der Wissenschaften, 1976, pp. 11-96; Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; Tia de Nora, *Beethoven et la construction du génie*, traduction de l’anglais par Marc Vignal, Paris, Fayard, 1998.

²⁶ Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University, 1993; William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008; Christina Bashford, *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London*, Woodbridge, Boydell Press, 2007; Michael Musgrave, *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

²⁷ Liouba Bouscant, « Charles Koechlin, conférencier », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et de Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, édité par Marie-Hélène Benoit-Otis, Paris, Vrin, pp.

Les notes de programme ont connu leur propre développement en dehors de la salle de concert. Dans les années 1920, la capacité nouvelle d'enregistrer de la musique et l'invention du gramophone ont permis au mélomane d'écouter les œuvres du répertoire sur disque, dans l'intimité de son salon, ouvrant ainsi la voie à des textes d'explication qui puissent accompagner cette écoute. Sur ce sujet, nous pouvons nous appuyer sur l'article de Sophie Maisonneuve, intitulé « L'art d'écouter la musique. Les commentaires discographiques des années 1910 à 1950 : une genèse et paradigme d'une nouvelle pratique analytique »²⁸.

En nous basant sur cette revue de la littérature, nous poursuivrons maintenant avec une définition la plus complète possible des termes essentiels auxquels nous aurons recours dans ces pages. Nous avons déjà employé les mots de « notes de programme », « guides d'écoute », « démocratisation » et « vulgarisation » à plusieurs reprises, mais il est important de s'y attarder plus longuement. À la lumière de ces définitions, nous pourrions établir notre cadre théorique.

3) *Cadre théorique et définitions des principaux termes du sujet*

a) *Notes de programmes et guides d'écoute*

Depuis leurs origines au XIX^e siècle, les notes de programme demeurent intimement liées aux concerts de musique classique ou contemporaine²⁹. Il s'agit de commentaires écrits, à l'intérieur des livrets imprimés ou « programmes de concert », ayant pour but d'informer le public sur la musique qu'il s'apprête à écouter. C'est en ces termes que Nigel Simeone définit les notes de

65-108; Philip Ross Bullock, « "Lessons in sensibility": Rosa Newmarch, Music Appreciation, and the Aesthetic Cultivation of the Self », *The Yearbook of English Studies*, vol. 40, n° 1/2, 2010, pp. 295-318; Yves Jeanneret, « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », *Musicologies*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1^{ère} année, n° 1, 2004, pp. 9-19.

²⁸ Sophie Maisonneuve, « L'art d'écouter la musique. Les commentaires discographiques des années 1910 à 1950 : une genèse et paradigme d'une nouvelle pratique analytique », dans Rémy Campos et Nicolas Donin (dir.), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, op. cit., pp. 141-178.

²⁹ Bien qu'on puisse le considérer élitiste, le terme de « musique savante » est parfois utilisé pour référer à la fois à la musique classique et à la musique contemporaine. Par « musique classique », nous entendons la musique qui appartient au répertoire historique occidentale, depuis le Moyen-Âge jusqu'à la première moitié du XX^e siècle, avec notamment Richard Strauss et le post-romantisme, et non pas exclusivement la période dite « classique » associée à Wolfgang A. Mozart. Par « musique contemporaine », nous signifions la musique de création savante, celle de compositeurs actuels affiliés à des organismes comme la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et celle des pionniers qui ont, pour la plupart d'entre eux, émergé à partir de 1950.

programme dans le dictionnaire du *New Grove*³⁰. D'autres musicologues ont proposé des définitions semblables. Christina Bashford, par exemple, parle de « mots imprimés, destinés aux auditeurs lors de concerts publics, parfois accompagnés de matériel thématique sous forme de notation musicale »³¹. Du côté des musicologues francophones, Rémy Campos et Nicolas Donin désignent, sous l'expression « guides d'écoute », des textes qui « en tenant un discours quant au *quoi* de l'écoute, disent aussi à leur lecteur *comment* écouter »³²; les notes de programme appartiennent, selon eux, à cette même catégorie de textes. Dans chaque définition, on retrouve non seulement l'idée de s'adresser à un public – ou des publics –, mais aussi celle de mettre ou de traduire la musique en mots intelligibles. Ces textes de nature musicologique sont à bien des égards des outils de médiation³³, à l'intention des auditeurs, qui portent essentiellement sur les œuvres, sur leur genèse, leurs éléments stylistiques ou encore leur réception. Ils permettent d'aborder de manière concise l'objet musical sous plusieurs angles d'approches : le travail du compositeur, l'œuvre en tant que telle et ses répercussions auprès du public. Le musicologue Hervé Lacombe abonde dans ce sens. Selon lui, le programme de concert est « édité pour accompagner le concert et a pour but de préciser ce qui va être joué. Il donne des informations plus ou moins développées sur les auteurs, les œuvres, les interprètes »³⁴. Des commentaires similaires figurent dans les livrets qui accompagnent les disques compacts et peuvent faire l'objet d'étude au même titre que les notes de concert³⁵.

Parmi les pionniers de la rédaction de notes de programme, on trouve le musicologue britannique Donald Tovey (1875-1935). Dans *Essays in Musical Analysis*, ce dernier admet volontiers qu'elles sont moins ambitieuses sur le plan musicologique que beaucoup d'autres textes, plus complets et plus substantiels, ce qui rejoint l'idée d'une musicologie du temps court.

³⁰ Dans la définition qu'il donne, l'auteur insiste sur le caractère écrit des notes de programme. Nigel Simeone, « Programme note », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, édité par Stanley Sadie, vol. P, 2001, p. 400-401. Disponible en ligne sur le site *Internet Grove Music Online*, 2007. Url : www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51278 (consulté le 1^{er} août 2016).

³¹ Christina Bashford, *op. cit.*, p. 117. « printed words addressed to audiences at public concerts, sometimes (but not always) accompanied by thematic material printed in music type ».

³² Rémy Campos et Nicolas Donin, « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 151.

³³ Ce sont des outils de médiation qui, en tant que médiateurs, se place entre l'auditeur et l'œuvre musicale afin d'éviter les malentendus, les incompréhensions qui peuvent émerger de cette écoute dans le cadre d'un concert. Nous reviendrons plus tard sur ce concept de « médiation », en comparaison avec celui de « vulgarisation ».

³⁴ Hervé Lacombe, « Conception et méthode du RPCF (Répertoire des programmes de concert en France) », *Bulletin de l'AIBM Groupe français*, n° 17, 2009, p. 59.

³⁵ Nigel Simeone, « Programme Note », *op. cit.* Voir également Sophie Maisonneuve, « L'art d'écouter la musique. Les commentaires discographiques des années 1910 à 1950 : une genèse et paradigme d'une nouvelle pratique analytique », *op. cit.*, pp. 141-178.

L'auteur introduit son recueil personnel de textes de la manière suivante : « ces dissertations sont des notes de programme écrites pour la salle de concert. Le lecteur ne s'attendra pas à voir dans de telles choses un système complet d'études critiques »³⁶. Plus loin, Tovey insiste sur la modeste qualité de ce type de textes : « les notes de programme ne doivent pas être réduites uniquement à ce que l'on peut tirer d'une salle de concert [c'est-à-dire la musique exécutée], mais elles ne peuvent pas prendre la forme d'un travail de recherche. En effet, je n'ai fait aucune recherche hormis quelques vérifications relatives à l'emploi de citations, celles-ci étant irréprochables »³⁷.

Outre les notes de programme, il existe des textes plus élaborés, qui incorporent éléments graphiques, extraits de partition et analyses musicales, et des ouvrages qui initient l'auditeur au style d'un compositeur. Nous parlons alors davantage de guides d'écoute³⁸. Dans leur version papier, ces guides remontent au XIX^e siècle, à l'instar des notes de programme. Citons, par exemple, la notice de Charles Malherbe sur l'opéra *Ascanio* de Camille Saint-Saëns, créé en 1890³⁹.

II

ANALYSE THÉMATIQUE

ACTE PREMIER

1^{er} TABLEAU. — SCÈNE I. — Huit mesures d'orchestre remplacent l'ouverture absente et tiennent lieu d'introduction. Elles sont formées de deux thèmes que le quatuor expose simultanément, d'abord en *fa* majeur, puis en *la* mineur, et qu'il ramène au ton initial, mais en les renversant.

Allegro moderato.

L'un est le premier des MOTIFS DE BIENVENUTO.

NOTICE SUR ASCANIO 13

M. I. a. — Thème du Maître.

(Cant. à voix)

OU

(Cant. à cordes)

Si simple qu'elle paraisse, cette phrase se compose de deux parties, la première syncopée comme pour figurer la difficulté des premiers pas ; la seconde, régulière et ascendante, comme pour marquer qu'après l'effort du début, l'artiste s'élève et grandit dans la voie qu'il s'est tracée.

L'autre est le premier des MOTIFS DE L'ATELIER.

M. II. a. — Thème du Travail.

(V. C. et C. B.)

C'est le saut ordinaire de la tonique inférieure à la dominante, et de la dominante à la tonique supérieure, avec retour à la dominante en passant par la médiate, ce qui le maintient strictement dans les notes de l'accord parfait, base obligée de toute harmonie, et peut symboliser ainsi le travail, où la règle s'impose comme un joug nécessaire.

Les deux thèmes se complètent l'un par l'autre, associant les idées de maîtrise et de travail, sans cesse répétés et diversifiés au cours de l'opéra, enfin marchant de pair volontiers, grâce à

Figure 1. Deux premières pages de l'analyse thématique de Malherbe (pp. 12-13 de la notice)

³⁶ Donald Tovey, *Essays in Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 1. « These essays are programme notes written for the concert room. The reader will know better than to expect from such things a complete system of criticism. »

³⁷ *Ibid.* « Programme notes need not to be confined to what can be digested in the concert-room, but they cannot take the form of a work of research. I have not, in fact, made any researches beyond occasionally verifying my quotations, where they are not better unverified. »

³⁸ À cette catégorie des guides d'écoute, il faut ajouter celle des monographies consacrées à un compositeur donné. De tels ouvrages peuvent inclure des chapitres ou des passages ayant recours à des extraits de partition et à des analyses musicales comparables.

³⁹ Charles Malherbe, *Notice sur « Ascanio », opéra de Camille Saint-Saëns*, Paris, Fischbacher, 1890.

Les nombreux extraits musicaux qui y sont reproduits sont en fait des réécritures de partition, mettant en exergue les principaux thèmes et motifs récurrents de l'œuvre. De cette manière, le discours de Malherbe fait appel à la fois au langage musical et au langage écrit afin de guider le public dans l'écoute de l'opéra⁴⁰.

De nos jours, l'objectif affiché des théâtres lyriques et des orchestres symphoniques est de faire connaître et de faire comprendre des œuvres du grand répertoire, de les rendre accessible au plus grand nombre d'auditeurs par l'intermédiaire d'un langage intelligible, de s'adresser à ceux qui n'ont pas nécessairement de formation musicale. Dans ce contexte, les notes de programme et les guides d'écoute relèvent d'un exercice de style qui a pour but à la fois d'attirer l'attention du néophyte et de conserver une certaine pertinence aux yeux du connaisseur. Il n'en a pas toujours été ainsi. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les notes de programme et guides d'écoute s'adressaient d'abord et avant tout à des connaisseurs. Ils reposaient en grande partie sur la capacité de l'auditeur de lire une partition, comme en témoigne la notice de Malherbe⁴¹.

Au cours du XX^e siècle, les notes de programme continuent de se répandre à l'ensemble des livrets produits par les orchestres symphoniques et les sociétés de concerts. Toutefois, ces textes d'explication sur les œuvres, qui pouvaient s'étendre sur plusieurs pages à la fin du XIX^e siècle, se réduisent souvent à quelques paragraphes seulement. De plus, les réductions pour piano de partition, qui indiquaient autrefois les principaux thèmes musicaux de chaque mouvement, disparaissent des programmes⁴². Ainsi, progressivement, les notes ne requièrent plus le même degré d'attention ni les mêmes compétences en lecture ou en analyse musicale.

⁴⁰ Pour plus de détails sur la notice de Malherbe, voir l'analyse approfondie de Rémy Campos et de Nicolas Donin dans « La musicographie de l'œuvre », *op. cit.*, pp. 157-193.

⁴¹ À cette époque, les guides d'écoute répondent aux attentes d'une large partie du public qui adopte une attitude sérieuse, voire même élitiste, à l'intérieur de la salle de concerts. C'est notamment le cas du public passionné par les opéras de Wagner, non seulement en Allemagne, mais aussi en France. Cette fascination pour Wagner, tout comme l'influence des pratiques d'auditeurs autour de son œuvre, se traduit, entre autres, par la publication de guides qui recensent les principaux thèmes récurrents (*leitmotive*) à écouter pendant l'exécution de l'œuvre, qu'il s'agisse d'un opéra du compositeur ou d'une œuvre d'un autre compositeur inspirée par l'utilisation structurante des *leitmotive*. Voir Rémy Campos et Nicolas Donin, « Wagnérisme et analyse musicale. L'émergence de nouvelles pratiques savantes de lecture et d'écoute en France à la fin du XIX^e siècle », dans *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, *op. cit.*, pp. 34-76.

⁴² Le musicologue britannique George Grove (1820-1900) a rédigé plusieurs longues notes détaillées, avec extraits musicaux à l'appui, pour les concerts du samedi organisés au Crystal Palace de Londres; des notes qui ont notamment servi de base pour l'écriture de son célèbre *Grove's Dictionary of Music and Musicians* dont les premiers volumes remontent aux années 1880. Dans les sections « méthodologie » et « annonce de plan » de cette introduction, nous reviendrons sur l'évolution de la forme et du contenu des notes de programme au XX^e siècle. Voir

Compte tenu de cette évolution, il nous semble donc que l'objectif en ce début de XXI^e siècle est non seulement de s'adresser aux auditeurs dans des termes compréhensibles par tous, par le truchement d'Internet et des nouveaux outils numériques, mais aussi de susciter l'intérêt pour l'objet musical, de faire naître en eux un goût pour la musique classique et contemporaine. Il est alors question de démocratisation et de vulgarisation, deux principes complémentaires qu'il convient de définir et d'examiner en profondeur.

b) Démocratisation et vulgarisation

Lorsqu'il est question de politiques publiques en matière d'accessibilité à la culture, les termes de démocratisation et de « démocratie culturelle » se voient souvent opposés. On trouve, d'une part, une tentative de rendre accessibles des œuvres ou des auteurs célèbres exclusivement et, d'autre part, une volonté de laisser s'exprimer la diversité des formes et des courants artistiques, y compris les courants plus populaires.

Un certain nombre de chercheurs se sont penchés sur cette dichotomie. En France, le sociologue Olivier Donnat, auteur d'enquêtes sur les pratiques culturelles des Français, a également publié des études sur l'échec de la démocratisation de la culture et son remplacement par une politique de démocratie culturelle⁴³. Au Québec, on trouve un rapport d'étude, rédigé par la chercheuse québécoise Lise Santerre pour le compte de la Direction de l'action stratégique, de la recherche et de la statistique au Ministère de la culture et des Communications⁴⁴, ainsi que plusieurs textes d'autres chercheurs qui confirment le passage d'un régime basé sur la démocratisation à celui d'une démocratie culturelle; parmi eux, une communication d'André Courchesne et de François Colbert, « Limites et possibles de la démocratisation culturelle » (2011)⁴⁵, qui s'appuie entre autres sur l'enquête menée par Rosaire Garon et Marie-Claude Lapointe sur les pratiques culturelles des Québécois de 2009⁴⁶.

aussi, en annexe, une note de programme de Grove sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven, qui témoigne de l'alternance entre écriture et reproduction d'extraits musicaux.

⁴³ Citons, par exemple, son article « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », *Esprit*, n° 170 (3/4), 1991, pp. 65-82. Url : www.jstor.org/stable/24275379 (consulté le 6 août 2016).

⁴⁴ Lise Santerre, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », Québec, *Direction de l'action stratégique, de la recherche et de la statistique, Ministère de la culture et des Communications*, novembre 1999, pp. 1-31. Url : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs41327> (consulté le 6 août 2016).

⁴⁵ André Courchesne et François Colbert, *Limites et possibles de la démocratisation culturelle*. Communication présentée au colloque « 50 ans d'action publique en matière de culture au Québec », Montréal, Canada, 2011. Url : <https://www.gestiondesarts.com/media/wysiwyg/documents/>

Ces diverses études montrent que la démocratisation revêt avant tout un objectif d'accessibilité aux lieux majeurs de diffusion artistique (musées, salles de concerts), objectif qui s'inscrit dans la définition même de démocratisation : rendre accessible l'objet culturel à toutes les classes sociales, accroître la fréquentation des salles de concerts et d'expositions par le plus grand nombre. La politique de démocratie culturelle aspire à une accessibilité semblable, mais elle se distingue par une autre vision de ce que devrait être l'objet culturel.

Initiée en France par Jack Lang, ministre de la Culture de 1981 à 1986, puis de 1988 à 1993, la démocratie culturelle est jugée par ses détracteurs comme une politique relativiste, celle du « tout-culturel ». Sous ce nouveau régime, les pouvoirs publics ne soutiennent plus seulement les arts marqués par un long héritage culturel (peinture, théâtre, musique savante et, dans une moindre mesure, le cinéma), mais elles étendent désormais leur champ d'actions à des pratiques artistiques dites mineures : la chanson, les musiques populaires dont le jazz, les arts décoratifs (la mode, la publicité, le design). Comme l'explique Augustin Girard, « l'intuition de Jack Lang a été qu'en élargissant le champ culturel consacré par l'État, on pouvait *élargir en même temps le public de « la culture » au-delà des élites cultivées* au sens traditionnel, et du même coup populariser le concept de culture »⁴⁷.

À l'opposé, les politiques de démocratisation défendent une certaine vision élitiste de la culture. Elles sont aussi plus anciennes. Dès 1959, à la formation du ministère français des Affaires culturelles, André Malraux rédige le premier article du décret qui jette les bases de son organisation. Il écrit : « le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français; d'assurer la plus vaste audience à son patrimoine culturel; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent »⁴⁸. André Malraux fixe ici trois objectifs qui constitueront les piliers de sa politique culturelle : démocratisation, diffusion et création. Selon Lise Santerre, ce modèle est « axé principalement sur le soutien à la création artistique, sur le maintien de hauts standards de qualité, sur la professionnalisation de l'activité culturelle et sur les formes d'expression considérées comme les plus nobles (musique classique,

[Courchesne_Colbert.pdf](#) (consulté le 6 août 2016).

⁴⁶ Rosaire Garon et Marie-Claude Lapointe, *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 2009.

⁴⁷ Augustin Girard, « Politiques culturelles d'André Malraux Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », *Hermès. Revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS*, n° 20, 1996/2, p. 35. Url : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1996-2-page-27.htm> (consulté le 7 août 2016).

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 27-41.

théâtre, opéra, etc.) »⁴⁹. Ce faisant, l'État favorise et valorise la haute culture, vieille de plusieurs siècles, qui serait désormais ouverte à tous par l'entremise des lieux de diffusion. Dans le domaine musical, et ce jusqu'au début des années 2000, le type de répertoire privilégié, subventionné, était surtout celui de la musique savante occidentale, incluant musique classique et musique contemporaine⁵⁰. Cette concentration de l'offre musicale dans une perspective de démocratisation s'accompagnait – et s'accompagne encore aujourd'hui auprès des institutions spécialisées dans la préservation du patrimoine culturel⁵¹ – d'une série de dispositifs cherchant à développer la demande correspondante, c'est-à-dire à sensibiliser le public à ce même répertoire.

Nous en venons au principe de vulgarisation, à distinguer de celui de démocratisation. Les deux termes renvoient à un processus semblable d'accessibilité, mais leurs racines étymologiques laissent toutefois apparaître certaines nuances. Il y a, d'une part, le peuple au sens grec (« *dèmos* ») qui a donné son nom à un régime politique – la démocratie athénienne – et, d'autre part, la populace ou la foule au sens latin (*vulgus*) à laquelle on attribue des connotations négatives, comme le désordre et l'avilissement.

En raison de ces connotations, le mouvement de vulgarisation s'est heurté et se heurte encore à des détracteurs qui voient en lui une perversion de ce que devrait être une bonne éducation de la musique, animée par la volonté d'élever l'esprit du novice. De par son caractère plus illustre, le mot de « démocratisation » est employé pour une variété de sujets : démocratisation des concerts, démocratisation de la musique ou du répertoire musical, etc. Néanmoins, comme nous l'avons évoqué précédemment, dans le domaine des mathématiques et des sciences pures, la « vulgarisation scientifique » a légitimement sa place parmi les activités du professeur et du chercheur, ce qui lui confère ainsi une valeur positive. Dans le cadre de nos travaux, nous parlerons de « vulgarisation musicale » ou de « vulgarisation du répertoire » et réserverons le terme de « démocratisation » à la tenue des concerts.

⁴⁹ Lise Santerre, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰ L'étude de Lise Santerre date de 1999. La situation n'est plus la même aujourd'hui : d'autres genres musicaux, comme la chanson québécoise, le folklore et le jazz, sont désormais soutenus par l'État, notamment par l'intermédiaire de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC). Cette nouvelle donne témoigne une fois de plus du passage – mentionné précédemment – du régime de démocratisation à celui de démocratie culturelle, où toutes les formes d'expression artistique sont considérées. Voir la nouvelle politique culturelle du Québec 2018, intitulée « Partout la culture », et en particulier le soutien renforcé aux artistes et créateurs québécois : Ministère de la Culture et des Communications, *Partout la culture. Politique culturelle du Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, 2018, pp. 24-31. Url : <https://partoutlaculture.gouv.qc.ca> (consulté le 10 juillet 2018).

⁵¹ Nous voulons parler ici des musées, des théâtres, des orchestres et salles de concerts classiques ainsi que des maisons d'opéra qui, dans leur forme d'art respective, continuent de programmer des œuvres à valeur patrimoniale.

On retrouve dans le projet de vulgarisation un objectif semblable d'accessibilité, non pas sur le plan socio-économique, mais plutôt envers l'œuvre musicale elle-même : rendre la musique accessible au public d'un point de vue intellectuel, c'est-à-dire la rendre *intelligible* par les voies de la connaissance (processus d'intellection), notamment en dehors de la salle de concert par le biais de la lecture, et ainsi donner à l'auditeur les clés d'un nouveau savoir.

Cette volonté d'élever intellectuellement le lecteur ou l'auditeur peut être retracée jusqu'au XVIII^e siècle, avec le projet des encyclopédistes Jean d'Alembert (1717-1783) et Denis Diderot (1713-1784). Dans l'article qu'il consacre à la définition même d'« encyclopédie », notice extraite de l'ouvrage éponyme en plusieurs volumes, ce dernier confie la chose suivante : « comme il est au moins aussi important de rendre les hommes meilleurs, que de les rendre moins ignorants, je ne serais pas fâché qu'on recueillît tous les traits frappants des vertus morales »⁵². Il n'est pas expressément question de vulgarisation, mais cette formule de Diderot révèle déjà beaucoup de ses aspirations et de son idéal. Comme l'explique Claudine Poulouin : « la vulgarisation telle que l'entendent les encyclopédistes ne se satisfait pas d'être un discours second, dégradé, « littéraire », par rapport au discours premier et pur du spécialiste. Le projet encyclopédiste est lié à une perspective militante et ne se justifie que par elle : s'il importe de rendre les hommes moins ignorants, c'est pour les rendre meilleurs »⁵³.

Depuis le XIX^e siècle, le terme de vulgarisation s'est répandu⁵⁴. Toutefois, certains auteurs francophones lui préfèrent aujourd'hui celui de « médiation », lorsqu'ils traitent de la question des médiations culturelles ou musicales ainsi que du rôle des médiateurs. Dans *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*⁵⁵, Antoine Hennion cherche, entre autres, à reconstituer la chaîne des intermédiaires qui se pose entre l'œuvre d'art elle-même et le public qui la reçoit; des intermédiaires humains, institutionnels et matériels ainsi que des « cadres de la

⁵² Denis Diderot, « Encyclopédie », dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 5, Paris, Antoine-Claude Briasson (éd.), 1755, pp. 635-648. Url : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/ENCYCLOPÉDIE (consulté le 10 août 2016).

⁵³ Claudine Poulouin, « La connaissance du passé et la vulgarisation du débat sur les chronologies dans l'« Encyclopédie » », dans *Revue d'histoire des sciences* [en ligne], vol. 44, n° 3, Armand Colin, juillet-décembre 1991, p. 394. Url : www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1991_num_44_3_4197 (consulté le 16 avril 2016). L'auteure fait ici allusion à la formule de Diderot, citée plus haut (voir note 42).

⁵⁴ L'une des premières occurrences du terme « vulgarisation », dans le sens où nous l'entendons, remonte seulement à 1846, date de la première publication de *Le Peuple*, ouvrage de l'historien Jules Michelet (1798-1874). L'auteur évoque la « vulgarisation des produits [de consommation] » dans les années 1840, produits fabriqués par des machines et qui sont désormais abordables pour les foyers les plus modestes. Voir Jules Michelet, *Le Peuple* (5^e édition), Paris, Calmann Lévy (éd.), 1877 (première édition en 1846), p. 34. Url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6118289n> (consulté le 9 août 2016).

⁵⁵ Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, 2007.

perception » susceptibles d’orienter le rapport de l’individu, évoluant dans un certain contexte social, à cette même œuvre⁵⁶.

Dans le cadre de notre réflexion sur les notes de programme et les guides d’écoute, qui jouent certes la fonction d’intermédiaires matériels⁵⁷, cette théorie des médiateurs nous semble englober un nombre trop important d’acteurs qui se situent à mi-chemin entre la musique et l’auditeur⁵⁸. Pour trouver une application plus directe des concepts de démocratisation et vulgarisation, il nous faut davantage chercher auprès des musicologues et auteurs anglophones⁵⁹. On trouve notamment chez le compositeur Aaron Copland et le chef d’orchestre Leonard Bernstein plusieurs occurrences du terme « *music appreciation* ».

Comme en français, la signification du mot « appreciation » est multiple. Dans le contexte qui nous occupe, il renvoie davantage à l’idée de discernement, d’évaluation critique, qu’à celle d’un jugement de goût (positif ou négatif). Le premier sens de ce mot met l’accent sur les facultés intellectuelles de l’individu, sur sa capacité de compréhension. Par extension, la *music appreciation* – et, plus largement, l’*art appreciation* – inclura aussi, dans sa définition, tout ce qui relève de la pédagogie musicale auprès des jeunes et des plus jeunes, se plaçant ainsi du côté de l’enseignant et non plus seulement du côté de l’élève en cours d’apprentissage. Ceci explique pourquoi Marie-Hélène Benoit-Otis, parmi d’autres musicologues ayant effectué des traductions, traduit *music appreciation* en français par « vulgarisation musicale »⁶⁰.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 17-20.

⁵⁷ On peut d’ailleurs regretter qu’Antoine Hennion ne s’arrête surtout qu’aux objets matériels produisant directement ou indirectement de la musique (instruments, partitions ou enregistrements sonores) et oublie cet autre type d’intermédiaires écrits.

⁵⁸ Dans le domaine musical, les médiateurs peuvent être de toutes sortes : humains (auteurs, interprètes, mécènes, musicologues, pédagogues, ingénieurs du son), institutionnels (associations, sociétés de concerts, institutions musicales), matériels (instruments de musique, partitions, disques, outils d’enregistrement) et immatériels (fichiers audio ou vidéo, applications d’écoute musicale en ligne comme Spotify, logiciels d’interprétation et de composition sur ordinateur comme la suite « Finale », sites Internet de *streaming* comme YouTube).

⁵⁹ À noter que le terme « médiation » ou « médiateur » n’a pas d’équivalent en anglais, ce qui explique aussi en partie pourquoi nous lui préférons « vulgarisation » ou « vulgarisateur ». La langue anglaise possède ses propres mots en la matière : *popularization*, *music appreciation*, mais aussi *public outreach* que l’on peut traduire imparfaitement par « programme de sensibilisation du public ». La signification et l’utilisation de ces mots pourraient être abordées dans une autre thèse, semblable à celle-ci mais écrite en anglais.

⁶⁰ Voir l’article de Rebecca Bennett, traduit par Marie-Hélène Benoit-Otis : « Questions de vulgarisation musicale : Virgil Thomson dénonce une “escroquerie” », dans Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*, Paris, Vrin, « coll. MusicologieS », 2013, pp. 95-115. Titre original en anglais : « The Anxiety of Appreciation: Virgil Thomson Wrestles with a “Racket” ».

Aaron Copland (1900-1990) fait partie des premiers auteurs à avoir traité de *music appreciation* et à avoir envisagé sa mise en pratique. Dans son ouvrage *What to Listen for in Music*, il écrit du point de vue d'un compositeur qui souhaite donner à l'auditeur des pistes d'écoute, des indices sur les événements musicaux à retenir et ainsi l'amener à comprendre davantage son œuvre. À cette fin, Copland porte une attention particulière au contenu et à la forme de ses écrits, l'un étant souvent indissociable de l'autre :

Que la musique soit ancienne ou nouvelle, un certain nombre de technicités doit être explicité. Sinon, le lecteur ne peut espérer saisir les explications des formes musicales supérieures. En chaque instant, j'ai fait l'effort de garder la quantité de technicités la plus basse possible. [...] Ce qu'il [le compositeur] désire par-dessus tout, c'est de vous encourager à devenir un auditeur aussi pleinement conscient et éveillé que possible⁶¹.

L'auteur insiste sur la nécessité de développer ses capacités d'écoute et d'améliorer sa compréhension de l'objet musical. Quel que soit son degré d'expertise, l'auditeur se doit de poursuivre un apprentissage et un cheminement intellectuel qui paraît sans fin. Bien qu'il s'adresse d'abord et avant tout au néophyte, novice ou débutant (*layman*), Copland interpelle aussi ceux qui ont déjà acquis un certain savoir, notamment les étudiants en musique, pour qu'ils continuent à entretenir et à développer leurs facultés de penser la musique et de l'analyser. Ainsi, les personnes visées auraient tort de croire que la vulgarisation musicale ne s'adresse qu'à une certaine partie moins aguerrie du public⁶². De la même manière, les novices qui voudraient en savoir davantage sur une œuvre auraient tort de croire que toute information ou clé de compréhension contenue dans des textes puisse suffire à vraiment la connaître. Copland fait cette remarque, en forme de recommandation : « Aucun compositeur ne croit qu'il y ait de raccourcis à une meilleure appréciation de la musique. La seule chose que l'on puisse faire pour l'auditeur est d'indiquer ce qui existe réellement dans la musique elle-même, d'expliquer raisonnablement le pourquoi et le comment du propos. Il revient à l'auditeur de faire le reste »⁶³.

Dans son livre *The Joy of Music*, le chef d'orchestre américain Leonard Bernstein (1918-1990) se questionne, à la manière de Copland, sur l'ensemble des moyens qu'il peut mettre en

⁶¹ Aaron Copland, *What to Listen for in Music*, New York, Signet Classic/Penguin Putman Inc, 2002 (première édition en 1939), p. xxxi. « Whether the music is old or new, a certain number of technicalities have to be explained. Otherwise the reader cannot hope to grasp explanations of the higher musical forms. In every instance I have made an effort to keep technicalities to a minimum [...] What he [the composer] desires above all is to encourage you to become as completely conscious and wide awake a listener as can be possibly developed. »

⁶² *Ibid.*, p. xxxii.

⁶³ *Ibid.*, p. 6. « No composer believes that there are any short cuts to the better appreciation of music. The only thing that one can do for the listener is to point out what actually exists in the music itself and reasonably to explain the wherefore and the why of the matter. The listener must do the rest. »

œuvre pour expliquer la musique à un public de toutes sortes, s'adressant à la fois aux novices et aux auditeurs les plus expérimentés⁶⁴. Il commence ainsi :

Aussi longtemps que je m'en souviens, j'ai parlé de musique : avec des amis, des collègues, des professeurs, des étudiants ou avec de simples et honnêtes citoyens. Au cours des dernières années, je me suis trouvé à en parler publiquement, rejoignant ainsi une lignée d'individus pétris de bonnes intentions, mais généralement impuissants, qui ont essayé d'expliquer le phénomène unique de la réaction humaine aux sons organisés⁶⁵.

Avant même Bernstein et Copland, Donald Tovey, cité plus haut, avait cette attention particulière pour l'auditeur ne sachant pas lire la musique ou peu familier avec les œuvres musicales. Dans *Essays in Musical Analysis*, ouvrage en six volumes, le musicologue regroupe une grande quantité de commentaires d'écoute qu'il a lui-même rédigés pour la série de concerts du Reid Orchestra, dont il est fondateur et directeur musical (1917-1940)⁶⁶. Il ne parle pas de *music appreciation*, mais son projet ne fait aucun doute. À la manière d'un glossaire, Tovey consacre de longues pages d'introduction à la définition de termes essentiels à la compréhension de la musique. En incitant le lecteur à faire cette mise à niveau, le musicologue s'assure de la portée et de la pertinence de ses propres analyses. Notons cet exemple qui témoigne d'une préoccupation manifeste de l'auteur :

⁶⁴ Bernstein et Copland ont en commun des affiliations politiques ancrées fortement à gauche : leur mission de vulgarisation, d'instruire le public, s'inscrit dans une vision socialiste de la société et de la démocratie américaines. Dans son article, paru dans le *New York Times* et intitulé « I'm a Liberal, and Proud of It », Bernstein affirme ses convictions sociales et sociétales : « taxer les travailleurs en usine et les plus pauvres afin que les riches s'enrichissent [...] dépenser une part vertigineuse du budget national pour l'armement au détriment des écoles, des hôpitaux, des projets culturels, des protections en faveur des infirmes et des sans-abris... tout cela, sous une forme ou une autre, est une tyrannie » (« *To tax the factory worker and the outright poor so that the rich can get richer [...], to spend a dizzying percentage of the budget on arms at the expense of schools, hospitals, cultural pursuits, caring for the infirm and homeless – these are all forms of tyranny* »). Voir Leonard Bernstein, « I'm a Liberal, and Proud of It », *New York Times*, 30 octobre 1988. Repris dans *Prelude, Fugue & Riffs*, automne-hiver 2004, p. 3. Url : https://leonardbernstein.com/uploads/pages/files/PFR_2004_Fall_Winter.pdf (consulté le 2 janvier 2019).

⁶⁵ Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, New York, Simon and Shuster (éd.), 1959, p. 11. « Ever since I can remember I have talked about music, with friends, colleagues, teachers, students, and just plain, simple citizens. But in the last few years I have found myself talking about it publicly, thus joining the long line of well-meaning but generally doomed folk who have tried to explain the unique phenomenon of human reaction to organized sound. »

⁶⁶ Outre ses « *analytical essays* », adaptés pour la lecture dans une salle de concert, Tovey est également l'auteur de deux guides d'écoute : *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (Londres, Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931) et *A Companion to 'The Art of Fugue'* (Oxford, Oxford University Press, 1931). Sur ce sujet, il est intéressant de noter que les « *essays* » s'adressent plutôt aux membres du public qui, en situation de concert, peuvent s'appuyer sur l'écoute de l'orchestre; les deux « *compagnons* », en revanche, sont destinés à des lecteurs ou des musiciens susceptibles de consulter la partition dans l'intimité de leur foyer. Voir notamment le site Internet affilié à l'Université d'Edinburgh et consacré aux concerts du Reid Orchestra [www.reidconcerts.music.ed.ac.uk].

Je tâcherai de résumer l'analyse musicale dans un style plus prosaïque (*popular*), au prix cependant d'une perte de force et de précision. Les lecteurs qui jouent d'un instrument auront croisé assez souvent le nom des tonalités et les dogmes d'analystes pour accueillir favorablement le moindre moment de répit, soulagés du poids de vieux discours de mystification (*traditional mystification*). Il est possible que d'autres lecteurs lisent en diagonale ce qui peut ou ne peut pas être intelligible pour eux. Je ne peux pas savoir avec certitude jusqu'où les principes du langage tonal peuvent devenir aussi clairs pour l'auditeur qui ne connaît pas le nom des tonalités que pour les musiciens. La difficulté que nous aurions à les décrire n'est pas de nature à nous faire douter de leur pertinence pour le novice en la matière (*layman*). La difficulté n'est pas de décrire la couleur rouge pour le daltonien, mais de la décrire pour tous; vous ne pouvez que pointer à des objets rouges et espérer que d'autres personnes les voient comme vous les voyez. Plus encore, ce serait comme essayer de décrire le goût d'une pêche. N'ayant aucune prétention à devenir un expert des papilles, je ne saurais dire si mes recherches les plus approfondies sur le langage tonal rivalisent avec le discours auguste de l'expert-sommelier sur les choses indéfinissables et incommunicables⁶⁷.

Malgré la modestie affichée de l'auteur, qui nous paraît parfois exagérée, ce passage contient des pistes de réflexion inestimables. Selon Tovey, une note de programme serait inévitablement, du point de vue de la recherche, une forme moins rigoureuse de musicologie. L'accessibilité du discours passerait donc par une dépréciation de sa qualité musicologique, l'auteur recherchant un socle de connaissances qui soit commun au novice et à l'expert; un socle, par conséquent, édulcoré si l'on se place du côté de l'expert. Seconde idée à retenir du passage cité et qui découle de la première : la vulgarisation musicale intéresse ou devrait intéresser à la fois le novice et l'expert. Rappelons que les commentaires analytiques (*analytical essays*) de Tovey sont rédigées spécifiquement pour les concerts du Reid Orchestra. Le musicologue cherche à mieux instruire le public aux subtilités du langage musical et ainsi à créer les conditions d'une meilleure qualité d'écoute; un public composé effectivement de novices, d'experts et d'auditeurs qui cherchent à développer leurs propres connaissances ou compétences⁶⁸.

⁶⁷ Donald Tovey, *op. cit.*, pp. 3-4. « I will attempt to summarize the theory in a more popular style, at some loss to cogency and accuracy. Readers who play any instrument will have encountered the names of the keys and the dogmas of theorists often enough to welcome any chance of relief from a load of traditional mystification. Other readers may skim lightly over what may or may not convey a meaning to them. I cannot be sure how far the facts of tonality can become as vivid to the listener who does not know the names of keys as they are to musicians. The difficulty of describing them is no ground for doubt as to their value for the layman. It is not the difficulty of describing red to the colour-blind: it is the difficulty of describing red to anybody; you can only point to red things and hope that other people see them as you do. It is even more like trying to describe the taste of a peach; and as a person with no pretensions to an expert palate, I doubt whether my most thorough researches in tonality can approach the august indefinables and incommunicables of the expert wine-taster. »

⁶⁸ Nous avons évoqué précédemment d'autres écrits de Tovey, notamment son guide d'écoute sur les sonates pour piano de Beethoven (1931). Cet ouvrage s'adresse davantage à des lecteurs ayant une plus grande connaissance de termes techniques et une plus grande expertise en lecture musicale. À l'instar des *Essays*, il s'agit là d'une contribution importante au développement du mouvement *music criticism*, en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

Ces idées sont loin d'être partagées par ceux que l'on pourrait qualifier de sceptiques, voire d'opposants à un certain type de vulgarisation. Ils expriment une méfiance, parfois même de forts jugements critiques à l'endroit de ce qui leur apparaît, à juste titre selon Tovey, comme une dépréciation du discours musicologique. L'un de leurs représentants les plus célèbres est le critique musical et compositeur américain Virgil Thomson (1896-1989). Ce dernier a publié plusieurs articles sur les notes de programme et les médias nationaux, tels que la radio, auxquels il reproche de nuire à l'état des connaissances du public et au prestige des orchestres symphoniques. Ses convictions et la teneur de ses propos nous indiquent qu'il appartenait à une communauté de musiciens et de pédagogues favorables à une approche rigoureuse de l'enseignement de la musique. Dans une chronique de 1944, publié dans son recueil *The Art of Judging Music*, Virgil Thomson dénonce ouvertement les lacunes qui entraînent, selon lui, une dépréciation des notes de programme, leur manque de scientificité, leurs approximations, leur légèreté et parfois leur rôle réducteur dans la promotion d'un concert :

Ces dernières années, les notes de programme ont une fâcheuse tendance à regrouper précipitamment de l'information souvent inexacte, à omettre l'analyse de la forme musicale et la reproduction de thèmes musicaux, à remplacer les citations d'opinions critiques diverses sur des œuvres du passé par celles de propos racoleurs qui nous disent à quel point ces œuvres sont magnifiques. Même lorsque les notes sont assorties d'un bon anglais écrit (ce qui est loin d'être systématique), elles ressemblent souvent plus à une simple notice d'éditeur qu'à un discours digne d'un érudit. Le genre d'introduction qui précède les radiodiffusions de musique de haut-calibre est, dans l'ensemble, encore plus irrespectueux que ce que les orchestres symphoniques impriment dans leurs programmes de concert. La « note de vendeur » (*salesmanship note*) est presque toujours la plus en vue⁶⁹.

Sur ce mouvement, qui s'attache aux questions d'esthétique musicale, le musicologue américain Joseph Kerman déclare (en anglais) : « for richness, consistency, and completeness, Tovey's Beethoven stands out as the most impressive achievement, perhaps, yet produced by the art of music criticism » (Joseph Kerman, « Tovey's Beethoven », dans Alan Tyson (dir.), *Beethoven Studies 2*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 191).

⁶⁹ « Of recent years a tendency has been noticeable in program notes toward hastily gathered and often incorrect information, toward the omission of the analysis of form and the quotation of themes, and toward a substitution for the quoting of diversified critical opinion about works of the past, of sales talk about how beautiful they are. Even when notes are couched in good English (which is far from always), they are likely to resemble less a scholarly discourse than a publisher's blurb. The sort of introductions that precede radio broadcasts of high-class music is even more offensive, on the whole, than what the symphony orchestras print in their house programs. The salesmanship note is nearly always dominant » (Virgil Thomson, « Program Notes », 3 octobre 1944. Repris dans Virgil Thomson, *The Art of Judging Music*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1969, pp. 270-271). Il faut noter que dans le domaine de l'éducation musicale aux États-Unis, deux camps s'affrontent à cette époque. Il y a, d'une part, les partisans de Carl Seashore, préconisant pour les enfants un enseignement assidu auprès d'un tuteur, et, de l'autre, les adeptes de la méthode de James Mursell et Mabelle Glenn, cherchant à motiver l'apprentissage à travers la pratique instrumentale. Ces méthodes divergentes sont devenues non seulement des outils d'éducation musicale pour les plus jeunes, mais aussi des instruments de compréhension musicale pour les adultes. Virgil Thomson est un partisan de la ligne dure. Il voit dans les moyens de communication, comme la radio et les nouvelles notes de programme, une mise en péril des acquis de l'enseignement qu'il défend. Pour plus de détails sur la position du compositeur et critique musical américain quant à la formation musicale et au processus de vulgarisation, voir l'article de Rebecca

Néanmoins, Thomson n'était pas opposé à toute forme de vulgarisation. Il a trouvé notamment chez Leonard Bernstein un modèle qui méritait d'être suivi. En réalité, l'influence est réciproque (voir la note 57).

Dans *The Joy of Music* (déjà cité), livre de réflexions sur la musique et sur la *music appreciation*, Bernstein traite des écueils de la vulgarisation musicale et reprend l'expression de Thomson à son compte, celle d'un trafic ou d'une escroquerie (« Music Appreciation Racket⁷⁰ »)⁷¹. Le chef d'orchestre et pédagogue y exprime, en introduction, son désir de trouver une « solution intermédiaire heureuse » (« *happy medium* »), à mi-chemin entre ce qui ressemble à un trafic rentable – et peu louable – et une discussion purement technique que seuls les initiés à la musique classique, voire même les experts, peuvent comprendre⁷². Selon Jack Gottlieb⁷³, c'est cet entre-deux qu'a cherché à cultiver Bernstein à travers notamment les Young People's Concerts, des conférences-concerts pour enfants. Loin de se limiter à une seule catégorie d'âge, cet événement s'adresse inévitablement aux adultes qui accompagnent les plus jeunes dans la salle de concerts. Pour certains, il s'agit de tester ou de vérifier ses connaissances; pour d'autres, il s'agit d'une mise à niveau ou, plus encore, d'un véritable apprentissage de la musique, au même titre que celui prodigué aux enfants.

Bernstein en arrive à justifier et à documenter son approche de vulgarisation, animé par ce même désir de parler à la fois au novice et au connaisseur :

De toute évidence, nous ne pouvons pas utiliser une terminologie exclusivement musicale ou alors nous ferions fuir la victime. Nous devons avoir ponctuellement recours à certaines idées extra-musicales comme la religion, les circonstances sociales ou les forces historiques en présence qui ont pu influencer l'écriture de la musique. **Nous ne voulons jamais tirer la discussion vers le bas; mais jusqu'à quelle hauteur pouvons-nous élever le débat sans perdre le contact avec l'auditeur?** Il existe une heureuse solution intermédiaire quelque part entre le trafic de la vulgarisation musicale et une conversation purement technique; il est difficile de la trouver, mais elle peut être trouvée.

Bennett : « Questions de vulgarisation musicale : Virgil Thomson dénonce une "escroquerie" », *op. cit.*

⁷⁰ Le terme anglais de "racket" est équivoque. La plupart des traductions françaises utilisent celui d'escroquerie, mais nous pensons que ce n'est pas la meilleure piste. Certes, une escroquerie à la vulgarisation n'est pas à exclure, mais les principales critiques de Thomson nous mènent plutôt à considérer le terme de trafic, les orchestres et les radios étant de connivence, selon lui, pour vendre un produit musical.

⁷¹ Réciproquement, Thomson reconnaissait chez Bernstein des talents incontestables de pédagogue. Dans une lettre datant du 26 septembre 1983, adressée au pianiste Vladimir Horowitz, le critique musical écrit (en anglais) : « the ideal explainer of music, both classical and modern, has always been Leonard Bernstein » (Virgil Thomson, *Selected Letters of Virgil Thomson*, édité par Tim Page et Vanessa Weeks Page, Mandaluyong (Philippines), Summit Books, 1988, p. 395)

⁷² Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁷³ Jack Gottlieb, *Working with Bernstein*, Milwaukee, Amadeus Press, 2010, p. 178. L'auteur a été assistant et bras-droit de Bernstein au sein de l'administration du New York Philharmonic.

C'est avec la certitude que l'on peut la trouver que j'ai osé parler de musique à la télévision, sur disque ou dans le cadre de conférences publiques. Lorsque je sens y être parvenu, je me dis que c'est parce que j'ai peut-être trouvé cette heureuse solution intermédiaire. La trouver est une chose impossible si l'on n'a pas la conviction que le public n'est pas une grande bête, mais un organe intelligent, plus souvent qu'il n'y paraît en quête de propos avisés et de connaissances [...] En d'autres termes, la vulgarisation musicale n'a pas besoin que l'on en fasse un commerce. Les références extramusicales peuvent être utiles si elles sont mises au service d'une meilleure explication des notes; le type de vulgarisation à la manière de guides peut également servir s'il est relié à une certaine idée centrale qui puisse stimuler l'intelligence de l'auditeur. C'est en cela que réside l'heureuse solution intermédiaire que j'espère humblement avoir réalisée dans les pages qui suivent⁷⁴.

En matière de vulgarisation musicale, deux forces contraires seraient à l'œuvre. L'une nous attirerait vers le bas et l'autre nous attirerait vers le haut, rabaissant ou au contraire élevant le niveau de discours. Toutefois, il ne s'agit pas d'une situation manichéenne où le noble et vertueux s'opposeraient au vulgaire. Chacune de ces forces porte en elle ses propres dérives. Il y a, d'une part, le risque d'une vulgarisation au ton familier et racoleur, tant décriée par Thomson et Bernstein; il y a, d'autre part, le risque d'une vulgarisation perdue dans les technicités du discours musicologique, reproduisant alors une certaine culture d'élite. Outre la difficulté de parvenir à un juste milieu, le vulgarisateur se trouve face au problème de devoir satisfaire, dans le même temps, deux publics cibles : celui des novices et celui des connaisseurs⁷⁵.

⁷⁴ Leonard Bernstein, *op. cit.*, pp. 16-17. « Obviously we can't use musical terminology exclusively, or we will simply drive the victim away. We must have intermittent recourse to certain extra-musical ideas, like religion, or social factors, or historical forces, which may have influenced music. We don't ever want to talk down; but how *up* can we talk without losing contact? There is a happy medium somewhere between the music-appreciation racket and purely technical discussion; it is hard to find, but it can be found. It is with this certainty that it can be found that I have made so bold as to discuss music on television, on the records, and in public lectures. Whenever I feel that I have done it successfully, it is because I may have found that happy medium. And finding it is impossible without the conviction that the public is not a great beast, but an intelligent organism, more often than not longing for insight and knowledge [...] In other words, music appreciation doesn't have to be a racket. The extramusical kind of reference can be useful if it is put in the service of explaining the notes; and the road-map variety can also be serviceable if it functions along with some central idea that can engage the intelligence of the listener. Therein lies the happy medium which I humbly hope to have achieved in the pages that follow. » Nous mettons en gras la phrase du premier paragraphe afin de souligner son importance quant à nos pistes de réflexion futures. Sur les activités de Bernstein en matière de vulgarisation musicale, voir le chapitre 8 de cette thèse.

⁷⁵ À ceux-ci s'ajoute le public, plus indéfini, qui se situe à mi-chemin entre les deux, c'est-à-dire un public en processus d'apprentissage, et que l'on aurait tort d'oublier.

4) Méthodologie

Qu'il s'agisse de notes de programme ou de guides d'écoute, de conférences ou d'interventions télévisées à la manière de Bernstein, les outils de vulgarisation naviguent étroitement entre ces deux forces d'attraction : l'accessibilité du discours musicologique au plus grand nombre, d'une part, et la consolidation d'une culture d'élite, d'autre part. Ces outils cherchent, avec plus ou moins de réussite, à en faire une synthèse qui puisse concilier au mieux les intérêts de publics divers.

Afin d'examiner plus en profondeur ces dynamiques internes, nous consacrerons une partie importante de la thèse à l'étude d'exemples concrets de notes de programme et de guides d'écoute. L'analyse du corpus sera menée en plusieurs étapes :

- a) Étude comparative de textes musicologiques à grand format, rédigés à la fin du XIX^e siècle; l'un par le musicologue britannique George Grove (longue note de programme) et l'autre par le musicologue germanique Hermann Kretzschmar (guide d'écoute)⁷⁶.
- b) Consultation et analyse d'articles extraits du *Guide du concert* (1910-1950), dans le contexte parisien⁷⁷.
- c) Consultation et analyse de notes de programmes produites par des orchestres américains au cours des années 1940 et 1950, en comparaison avec le contexte européen⁷⁸.
- d) Dépouillement et analyse de notes extraites des programmes de concerts imprimés par d'autres orchestres symphoniques aux États-Unis et en Europe, dans la seconde moitié du XX^e siècle⁷⁹.

⁷⁶ Dans la catégorie des guides d'écoute, comparables à l'ouvrage de Kretzschmar, il est important de souligner diverses publications dirigées par François-René Tranchefort, qui font figure de référence dans le monde de la recherche en français. Toutefois, le *Guide de la musique symphonique*, paru en 1986, ou le *Guide de la musique de piano et de clavecin*, paru en 1987, ne font pas partie du corpus que nous avons retenu dans cette thèse. Nous nous limitons essentiellement à l'étude de notes de programme en y ajoutant quelques exemples de guides issus du XIX^e siècle, dont le *Führer durch den Konzertsaal*. Voir François-René Tranchefort (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Éditions Fayard, 1986, et Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal* (2^e édition), vol. 1, Leipzig, A. G. Liebeskind, 1891. Url : <https://archive.org/stream/fhrerdurchdenc01kret#page/n5/mode/2up> (consulté le 2 janvier 2019).

⁷⁷ À noter qu'une grande collection de numéros est disponible à la bibliothèque de musique de l'Université de Montréal. Elle contient la totalité des numéros de 1910 à 1974, la publication du *Guide du concert* ayant été interrompue pendant les guerres 14-18 et 39-45. Nous avons consulté en particulier les numéros de la période de 1910 à 1914, (vol. 2 à 5), celle de 1919 à 1939 (vol. 6 à 25) et celle de 1945 à 1951 (vol. 26 à 31).

⁷⁸ Nous nous appuyons sur un recueil de notes de programme publié par le musicologue et critique musical américain Julian Seaman : *Great Orchestral Music : A Treasury of Program Notes*, New York, Collier Books, 1962 (première édition en 1950). À noter que l'année de publication des notes n'est pas indiquée dans le recueil; nous donnons ici une estimation de la période (1940-1950) en nous référant aux années d'activités des rédacteurs de notes cités. Pour plus de détails, voir le chapitre consacré à l'analyse du corpus.

⁷⁹ En ce qui concerne cette troisième étape, nous avons la chance d'avoir accès à une collection de programmes dans les locaux de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM). Cette collection a été léguée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal par un anonyme, habitué des concerts, avec l'aide du

- e) Synthèse : Observation des tendances, récurrentes ou divergentes, dans la forme et le contenu des notes de programme et des guides d'écoute.

Afin de poursuivre notre réflexion, nous présenterons ensuite les résultats d'une enquête de terrain sur l'utilisation et l'appréciation des notes de programme auprès du public de l'Orchestre symphonique de Montréal (ci-après, OSM). Cette enquête a été réalisée sur Internet, par le biais d'un questionnaire en ligne, à l'occasion de trois concerts les 17, 25 et 26 octobre 2017. Outre les questions portant sur les notes de programme, nous avons interrogé les participants sur leurs pratiques et habitudes culturelles ainsi que sur leur profil sociodémographique⁸⁰.

Une partie de nos travaux s'inscrit, plus largement, dans le contexte actuel des outils de vulgarisation, à l'ère du numérique et de l'utilisation généralisée d'Internet⁸¹. Aujourd'hui, les nouvelles technologies élargissent le champ d'intervention des institutions musicales auprès du public, notamment sur les réseaux sociaux et par le biais des applications mobiles. C'est pourquoi nous avons mené des recherches sur Internet, principalement sur les sites officiels des orchestres symphoniques parmi les plus en vue, aux États-Unis et en Europe. Plusieurs d'entre eux se sont illustrés par leur innovation et leur inventivité en matière de vulgarisation musicale. Mentionnons – pour ne nommer que ceux-là – les orchestres de San Francisco, de Chicago ou de Philadelphie, ceux de Londres, de Paris ou encore d'Amsterdam.

5) *Annonce de plan*

Nous chercherons à expliquer les circonstances qui ont favorisé l'émergence de ces compagnons d'écoute pour l'auditeur, depuis la démocratisation du concert jusqu'aux moyens mis en œuvre par les organisateurs pour rendre l'objet musical plus accessible au public, quel que soit son degré d'expertise et quel que soit le support employé (écrit ou oral, papier ou numérique).

professeur Jean-Jacques Nattiez. Elle compte de nombreux programmes de concert du New York Philharmonic (Lincoln Center) et plusieurs programmes de concert produits durant la période estivale, notamment à Londres (Orchestre symphonique de Londres et Orchestre philharmonique de Londres) et à Amsterdam (concerts du Concertgebouw).

⁸⁰ Pour plus de détails sur la méthodologie employée, voir le chapitre 7 consacré à l'enquête de terrain.

⁸¹ Sur l'utilisation croissante d'Internet, voir notamment Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », Bulletin des bibliothèques de France [en ligne], n° 5, 2010. Url : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-05-0006-001> (consulté le 22 novembre 2017)

Dans la première partie de cette thèse, nous traiterons de la question des concerts publics comme premier signe de démocratisation au XVIII^e siècle (chapitre 1), nous nous intéresserons à la montée d'un certain élitisme musical à travers notamment la constitution de sociétés de musiciens au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle (chapitre 2) et nous examinerons quelques exemples de sociétés de concerts au cours du XIX^e siècle, partagés entre l'élan de démocratisation et cette approche élitiste (chapitre 3). Ensuite, nous chercherons à remonter aux origines et raisons d'être des notes de programme (chapitre 4) et explorerons d'autres outils de vulgarisation qui se sont développés dans la première moitié du XX^e siècle (chapitre 5).

Après cette première partie historique, nous entamerons une série d'analyses de notes de programme et, dans une moindre mesure, de guides d'écoute à partir d'un corpus restreint (chapitre 6). Nous poursuivrons notre étude des outils de vulgarisation à travers une enquête de terrain dont la méthodologie a déjà été présentée sommairement (chapitre 7). Cette enquête nous permettra d'évaluer l'appétence des auditeurs pour diverses sources d'apprentissage musicale, dont les notes de programme, et pour la nouvelle offre numérique. Elle nous permettra également de confirmer la présence de groupes distincts au sein de ce public en apparence unifié, mais qui cache de nombreuses dissensions et oppositions d'intérêts entre auditeurs novices et connaisseurs, auditeurs curieux et indifférents.

Après cette deuxième partie analytique (analyse de corpus et analyse des résultats de l'enquête), nous arriverons à la troisième et dernière partie de notre travail, consacrée au contexte actuel et aux perspectives d'avenir. Nous ferons un bref survol des initiatives récentes en matière de vulgarisation musicale, menées par différentes institutions musicales en Amérique du Nord et en Europe (chapitre 8). Dans le dernier chapitre (chapitre 9), nous sortirons du cadre strict de la recherche universitaire et mettrons en pratique la capacité d'action du musicologue, tel que nous l'avons invoqué en début d'introduction.

Nous présenterons les résultats d'un projet de capsules vidéo, réalisé en partenariat avec l'OSM au cours de la saison 2015-2016 et qui a donné lieu à un stage au sein de l'institution. Ce projet s'est concrétisé à travers la diffusion de six courtes vidéos sur les réseaux sociaux, chacune expliquant ou vulgarisant – à la manière d'une note de programme – une œuvre musicale ou un compositeur en lien avec la programmation des concerts. Conjuguant ainsi recherche et création, ces vidéos sont venues renforcer les initiatives de fidélisation et de développement de public de

l'OSM⁸². Nous documenterons nos méthodes de travail et dévoilerons le processus détaillé des réalisations, selon les différents formats adoptés. Enfin, nous étudierons plus en détails les choix musicologiques et graphiques effectués pour chacun des six projets, avec un intérêt particulier pour celui qui a été consacré à l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy (chapitre 9).

Ces capsules vidéo ont été le fruit d'une riche collaboration – et parfois de longues négociations – entre acteurs du milieu académique et acteurs du milieu professionnel. En tant que musicologues, nous avons souhaité expérimenter un nouveau format numérique de note de programme et ainsi transmettre au public connecté de l'OSM un savoir musicologique; un savoir qui a dû toutefois se conjuguer et s'adapter aux exigences d'une entreprise pérenne, vouée à l'organisation de concerts.

⁸² Le couplage recherche-action ou recherche-développement fait partie des objectifs fondateurs de l'OICRM et plus particulièrement de l'équipe de recherche « Partenariat sur les publics de la musique » (P²M), à laquelle nous sommes affiliés. Pour plus de détails sur la mission du P²M, voir la présentation du projet dans sa globalité à l'adresse suivante : <http://p2m.oicrm.org/p2m-recherche/presentation-du-projet/> (consulté le 12 juillet 2018).

I. VERS UNE DÉMOCRATISATION DES CONCERTS AU XVIII^e SIÈCLE

Avant de retracer les origines et les raisons d'être des notes de programme au XIX^e siècle, il nous semble important d'aborder, au siècle précédent, la question de la démocratisation des concerts, qui s'ouvrent progressivement à de nouveaux publics. On observe, toutefois, que cet élan se heurte à certains groupes d'auditeurs et même à certaines séries de concerts qui, par la voie de leurs organisateurs, chercheront à préserver un ordre ancien.

Les premiers concerts de musique, organisés dans des lieux spécialement dédiés à l'art, remontent au XVI^e siècle. Ils se multiplient au XVII^e dans les théâtres de cour, offrant aux souverains européens le cadre idéal pour signifier leur pouvoir politique et leurs richesses. À cette époque, l'opéra s'impose comme le genre musical le plus convoité, capable de renforcer symboliquement, par ses personnages mythologiques et ses décors luxuriants, l'image d'un monarque puissant⁸³. En France, la cour du roi Louis XIV et l'Académie royale de musique sont les lieux de créations et de représentations officiels des tragédies lyriques, expressions en forme de paraboles du pouvoir en place. Seuls les hauts représentants de la noblesse et les courtisans du roi sont conviés à ces événements musicaux⁸⁴.

Les XVII^e et XVIII^e siècles sont également marqués par la tenue de concerts privés dans les résidences d'aristocrates, sur invitation seulement. En France, le financier Antoine Crozat, marquis du Châtel (1655-1738), Alexandre de la Pouplinière, percepteur des impôts du roi (1693-1762) et Louis-François de Bourbon, prince de Conti (1717-1766), figurent parmi les personnalités influentes à avoir organisé de tels concerts domestiques. Il s'agit le plus souvent de réceptions agrémentées de musique instrumentale, les convives pouvant ne prêter qu'une oreille distraite à l'exécution des œuvres⁸⁵. Un tableau de Michel Barthélémy Ollivier, intitulé *Le Thé à*

⁸³ Les sujets de ces opéras baroques reprennent, en effet, les grands mythes de l'Antiquité. Nous pensons notamment aux tragédies de Jean-Baptiste Lully (1632-1687) et de Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Pour plus de détails sur l'utilisation de l'opéra à des fins politiques sous le règne de Louis XIV, voir Philippe Beaussant, *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992.

⁸⁴ Sur l'exclusivité sociale du public de l'Académie royale de musique, voir Solveig Serre, « Aux sources du théâtral : le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières », dans *Le "Théâtral" dans la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion (éd.), 2010, pp. 241-248. Url : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00405197> (consulté le 3 septembre 2018).

⁸⁵ Michelle Biget-Mainfroy, « Aux origines du concert public et payant », dans Françoise Escal et François Nicolas (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions et modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 77-78.

l'anglaise servi dans le salon des Quatre-Glaces au palais du Temple à Paris (1766), nous donne un excellent aperçu de la teneur de ces événements. Au service du prince de Conti, le peintre représente ici le maître des lieux (vu de dos) et ses nombreux invités⁸⁶.



Figure 2. Détail du tableau *Le Thé à l'anglaise* (1766) d'Ollivier

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, des concerts sont présentés dans certaines églises parisiennes dans le cadre d'offices religieux, remplissant ainsi une fonction liturgique⁸⁷. Ils constituent, pour l'aristocratie, une alternative aux spectacles de la cour. Dépassant ce cercle d'auditeurs privilégiés, le lieu de culte devient un lieu de diffusion de la musique sacrée, ouvert aux fidèles. Comme le constate Thierry Favier, « malgré de nombreuses résistances, un nombre d'abord restreint d'églises parisiennes, essentiellement des églises conventuelles, se comportèrent à partir de 1660 comme de véritables institutions de concert en mettant en place de nouvelles formes d'organisation musicale des offices, parallèlement aux activités traditionnelles des maîtrises et au chant des clercs »⁸⁸. Jusqu'au début du XVIII^e siècle, ces concerts attirent non

⁸⁶ Le jeune garçon au clavecin serait Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), qui effectue à cette époque une grande tournée européenne aux côtés de son père Leopold et de sa sœur Nannerl. Parmi les convives figurent l'ancien président du Parlement de Paris, Charles Hénault (1685-1770), le mathématicien d'Ortous de Mairan (1678-1771) et l'auteur dramatique Antoine de Ferriol de Pont-de-Veyle (1697-1774). Ainsi se côtoient les princes, les comtes et les comtesses, femmes de haut rang, hommes d'État, militaires, intellectuels et penseurs. Les musiciens, quant à eux, ont encore le statut de serviteurs. Pour la liste complète des personnages représentés, voir l'analyse de Philippe Bourdin : « Le thé à l'anglaise », *Histoire par l'image* [en ligne]. Url : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/anglaise> (consulté le 27 août 2018)

⁸⁷ Hans Erich Bödecker, Patrice Veit et Michael Werner, « La construction socio-culturelle du concert. En guise d'introduction », dans Hans Erich Bödecker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 1-2.

⁸⁸ Thierry Favier, « Aux origines du Concert spirituel : pratiques musicales et formes d'appropriation de la musique dans les églises parisiennes de 1680 à 1725 », dans Bödecker, Veit et Werner, *op. cit.*, pp. 297-298. L'auteur s'intéresse non pas à l'influence du Concert spirituel sur les futures sociétés de concerts en France et en Europe, mais au contexte socio-culturel qui a favorisé sa création. Il offre ainsi une perspective nouvelle sur ce sujet.

seulement le roi, l'élite aristocratique, mais aussi des amateurs de musique venus entendre des œuvres sacrées, notamment des chants polyphoniques. Outre les motets, les pièces interprétées lors des offices des Ténèbres remportent un succès extraordinaire⁸⁹. La difficulté technique de ces chants à plusieurs voix est telle que des chanteurs réputés de l'Académie royale de musique sont recrutés pour l'événement, suscitant dès lors un intérêt accru⁹⁰.

Selon Thierry Favier, les stratégies commerciales d'affichage, de tarification et de réservation de chaises sont déjà en place⁹¹ et le public pour la musique religieuse, déjà constitué lorsque Anne Danican Philidor (1681-1728) inaugure le Concert spirituel en 1725⁹².

1) *Le Concert spirituel : vers un accès plus large à la musique instrumentale*

La plus grande nouveauté de cette institution musicale réside dans le fait que des concerts soient organisés sans qu'on leur fasse jouer un rôle liturgique ou politique; il s'agit donc d'événements durant lesquels la musique est écoutée pour elle-même. Ainsi, le Concert spirituel occupe un créneau inédit, différent de ce que l'Académie royale de musique et les organisateurs de concerts en église ont à offrir⁹³.

⁸⁹ Thierry Favier, « Les Leçons de Ténèbres mises en musique : les enjeux d'une querelle théologique », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 217, n° 3, 2000, pp. 417-419. Url : <https://doi.org/10.3406/rhr.2000.1038> (consulté le 28 août 2018). Les offices des Ténèbres désignent les matines des jeudi, vendredi et samedi saints.

⁹⁰ Il faut préciser que les églises parisiennes et la cour du roi, toutes deux soutenues par l'élite aristocratique, entretiennent des rapports étroits, notamment dans la sélection et l'exécution de nouveaux genres musicaux (grand motet, petit motet ou leçons de Ténèbres). Sous l'impulsion de Louis XIV, les offices présentent des œuvres marquées par une plus grande virtuosité vocale. Ainsi des maîtres de musique, extérieurs au clergé, ont intégré les institutions religieuses pour former les jeunes clercs. Des chanteurs et instrumentistes « laïques », seuls à pouvoir interpréter ces œuvres recherchées, se produisent dans des concerts religieux, ce qui ne manque de susciter la controverse auprès des ecclésiastiques soucieux de préserver l'intégrité du culte. Voir Thierry Favier, « Les Leçons des Ténèbres mises en musique », *op. cit.*, pp. 423-424.

⁹¹ Thierry Favier nous fait remarquer : « nul doute que ces cérémonies constituaient une source de revenus non négligeables pour les couvents concernés, source de revenus que les autorités diocésaines ne souhaitaient certainement pas leur ôter » (« Aux origines du Concert spirituel », *op. cit.*, p. 318).

⁹² Anne Danican Philidor, fondateur du Concert spirituel, appartient à une famille de musiciens. Son père, André Philidor, et son demi-frère, François-André, étaient tous deux compositeurs. Comme son père, Anne Danican a été hautboïste à la Chapelle royale de Louis XIV.

⁹³ Selon la formule de David Ledent : « un usage des œuvres en dehors des cadres politiques et religieux de la cour et de l'Église, une musique qui devient théoriquement l'objet central du spectacle ». Citation extraite de son article « L'institutionnalisation des concerts publics », *Appareil* [en ligne], 3 | 2009, p. 2. Url : <https://appareil.revues.org/809> (consulté le 14 mars 2016). En cela, le Concert spirituel fait figure de précurseur pour les différentes entreprises et sociétés de concert qui lui succéderont aux XVIII^e et XIX^e siècles.

À ses débuts, l'institution, gérée par Philidor, Pierre Simart et Jean-Joseph Mouret, ne fonctionne que lorsque l'Académie royale fait relâche, c'est-à-dire les jours de fête religieuses : « les jours où il n'y aura point de spectacle, comme les trois semaines de Pâques, la Pentecôte, la Toussaint, Noël et toutes les fêtes de Vierges et veilles »⁹⁴. Le terme *spirituel* renvoie donc au contexte liturgique dans lequel sont organisés ces concerts publics d'un genre nouveau. D'après les calculs de Thierry Favier, les premières saisons s'échelonnent sur environ 28 jours par an, celles-ci étant marquées par un calendrier irrégulier des représentations⁹⁵.

Dans les années suivant sa création, le Concert spirituel propose un répertoire presque exclusivement consacré à la musique religieuse sur paroles latines, mais il s'ouvre rapidement à la musique en langue française et italienne. Le Concert spirituel permet d'assouvir encore davantage la passion des amateurs pour le répertoire vocal et pour ses interprètes recherchés. La musique instrumentale fait également son entrée dans la programmation⁹⁶, un choix qui n'est pas sans risque commercial puisque l'art lyrique continue d'être plébiscité par le public aristocratique. Pour entendre de l'opéra français ou italien, l'Académie royale, le Palais-royal et le Théâtre italien demeurent des lieux incontournables et des concurrents directs du Concert spirituel, dont les activités sont présentées au Palais des Tuileries⁹⁷.

Les concerts publics de Philidor se tournent de plus en plus vers la musique instrumentale. À l'époque des premiers programmes du Concert spirituel, Michelle Biget-Mainfroy fait observer un rapport de quatre œuvres vocales pour trois œuvres instrumentales, ou bien un équilibre parfait entre les deux répertoires. Quelques décennies plus tard, comme lors de la séance du 2 février 1785, on constate plutôt la prédominance des œuvres instrumentales⁹⁸. L'auteure précise :

On voit se multiplier les exécutions de pages de chambre, concerti, symphonies, ouvertures extraites d'opéras, suites d'orchestre [...] Le goût des sonorités pleines et variées conduit même Mondonville, en 1745, à orchestrer pour le Concert trois de ses sonates pour clavecin. Les compositeurs étrangers sont légion : Martini, Jomelli, Stamitz, Hasse, Wagenseil, Dittersdorf, Richter Vogel, Kozeluch. Des violonistes italiens virtuoses, des pianistes se font connaître par l'entremise du Concert spirituel. Le séjour

⁹⁴ Extrait d'un acte notarié reproduisant les modalités du privilège accordé à Philidor. Repris dans l'ouvrage de Pierre Constant : *Histoire du Concert spirituel*, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁵ Thierry Favier, « Aux origines du Concert spirituel », *op. cit.*, p. 319.

⁹⁶ *Ibid.* L'auteur fait également remarquer qu'une œuvre instrumentale – le *Concerto pour la nuit de Noël* de Corelli – figure au programme de la toute première séance.

⁹⁷ Michelle Biget-Mainfroy, *op. cit.*, p. 79. À cette époque, l'Académie royale et le Palais-royal, qui sont les diffuseurs officiels de la musique française, concentrent leur répertoire autour des tragédies lyriques et des opéras-ballets, ceux de Rameau en premier lieu.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 89.

parisien des deux enfants Mozart avait implanté le goût des jeunes prodiges; beaucoup d'entre eux défilent au Concert spirituel⁹⁹.

En 1790, l'institution est au sommet de sa réputation. Elle attire certes un public mondain, qui préfère le prestige de l'opéra, mais elle est aussi fréquentée par un public amateur de musique instrumentale, dont le goût s'est affirmé grâce notamment à l'offre musicale de l'institution. Le Concert spirituel contribue grandement en France à l'accessibilité de la musique instrumentale et à la formation d'une sensibilité pour ce type de répertoire, ce qu'aucun autre organisateur de concerts n'avait fait auparavant. Comme l'explique David Ledent : « le Concert spirituel s'adresse à des amateurs éclairés, mais il conserve ce rôle particulier d'“élever l'âme” des auditeurs comme son nom veut l'indiquer »¹⁰⁰.

D'aucuns pourraient y voir une volonté de vulgarisation. Il s'agit bien de rejoindre un public peu, voire non initié à la musique instrumentale, mais, dans les faits, l'institution se consacre davantage à la diffusion des œuvres qu'à la transmission d'un ensemble de connaissances à leur sujet. Le terme même de vulgarisation ne semble pas tout à fait convenir à la situation. Loin de « vulgariser » la musique instrumentale, le Concert spirituel cherche plutôt à l'anoblir. Longtemps réduite à un rôle d'accompagnement pour les voix d'opéra, pour des pièces de théâtre, des offices religieux ou même à un rôle d'agrément lors de réceptions privées, la musique instrumentale acquiert un nouveau statut. Écoutée pour elle-même, elle devient l'objet central de concerts par l'entremise de Philidor et de ses successeurs à la tête de l'organisation, ce qui incite les compositeurs contemporains à écrire des pièces pour soliste, orchestre de chambre ou plein-orchestre. Le Concert spirituel leur offre un soutien important en présentant des créations françaises – celles de Jean-Philippe Rameau, Jean-Joseph Mouret, Jean-Joseph Mondonville ou de François-Joseph Gossec – et des premières auditions d'œuvres italiennes et germaniques en France.

Les auditeurs répondent à l'appel et démontrent de manière ostentatoire leur ferveur pour ce nouveau répertoire. À propos de l'ambiance qui régnait dans la salle des Tuileries, Michel Brenet indique :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 80.

¹⁰⁰ David Ledent, *op. cit.*, p. 3.

Cet auditoire avait cependant de grandes prétentions à se connaître en art, et soit naturellement, soit par mode, il était devenu extrêmement démonstratif; les « petits maîtres » qui prétendaient donner le ton à l'assemblée, exprimaient à haute voix leur opinion pendant l'exécution, criant « C'est superbe » ou « C'est détestable » et joignant leurs battements de mains au bruit de l'orchestre sans attendre la *coda*; pour aider Legros [directeur de l'institution] à « italianiser » le Concert, ils avaient adopté l'usage des mots *bravo*, *bravissimo*, et ils demandaient souvent le *bis* aux virtuoses¹⁰¹.

À l'époque de Joseph Legros (1739-1793), qui dirige l'institution à partir de 1777, ces jugements démonstratifs ne manifestent pas de l'indiscipline, mais sont une marque d'intérêt. La question de l'appartenance sociale passe au second plan; ce sont avant tout le plaisir esthétique et une certaine communion autour de la musique qui prévalent. En ce sens, le Concert spirituel devient « un lieu de transgression » selon les termes de Claude Jamain¹⁰², un lieu potentiellement ouvert à tous, où le statut d'amateur prime sur le statut social. En théorie, oui, mais la démocratisation des concerts d'un point de vue socio-économique est toute relative. Michelle Biget-Mainfroy constate :

Phénomène uniquement parisien, fixé à une heure assez tardive – entre 18 heures et 20 heures – le Concert spirituel ne touche pas un public populaire. À la veille de la Révolution, le coût d'un billet va de trois à six livres. Pour évaluer ce que représente cette dépense, il faut savoir que la consommation quotidienne d'une famille comptant trois enfants équivalait à sept livres. Six livres, c'est également le prix exigé pour pénétrer au bal public de l'Opéra. Il concerne la bourgeoisie aisée et enregistre autant qu'il favorise une transformation de la sensibilité, étant entendu que ni l'opéra, ni les salons ne cessent leurs activités musicales. Choisir d'aller écouter, en payant de la musique majoritairement instrumentale, c'est obéir à une quête désintéressée et forcer l'attention sur les valeurs individuelles, car les interprètes signant gagnent peu à peu au Concert un renom personnel. Expression d'un luxe possible des classes moyennes, le Concert spirituel n'est pas un simple élément de prestige social. Il donne en France un élan appréciable à une nouvelle façon d'entendre la musique : on ne peut guère lui comparer en termes de dynamisme que l'élan donné par la Société des Concerts du Conservatoire en 1828, puis celui de la Société Nationale en 1871¹⁰³.

Bien que le coût d'un billet aux séances du Concert demeure prohibitif pour bon nombre d'auditeurs potentiels, un pas significatif est néanmoins franchi en matière d'accès au répertoire instrumental. Nous ne pouvons parler ici de démocratisation que dans le sens d'une plus grande

¹⁰¹ Michel Brenet, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900, p. 344. Bien que publié au début du siècle dernier, cet ouvrage doit être considéré comme une source fiable. Régulièrement cité par des auteurs dont les recherches portent sur le Concert spirituel (David Ledent et Michelle Biget, entre autres), il a été rédigé, en réalité, par Marie Bobillier (1858-1918), sous le pseudonyme de Michel Brenet. L'auteure, également critique musicale, est l'une des premières musicologues françaises dans l'histoire de la discipline.

¹⁰² Claude Jamain, *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2003, p. 58.

¹⁰³ Michelle Biget-Mainfroy, *op. cit.*, p. 82. Nous reviendrons plus tard sur cette nouvelle façon d'entendre la musique, au sujet de la Société des Concerts du Conservatoire.

diffusion des œuvres de type instrumental, tout en considérant qu'à ses débuts le Concert spirituel s'adresse encore à un public de non-initiés.

Associé à l'Ancien Régime, et à ses privilèges, l'institution cesse d'exister après la Révolution française, mais de nouvelles salles et sociétés de concert ouvrent leurs portes, en France et dans le reste de l'Europe – à Londres et à Vienne, notamment. Ces lieux de diffusion spécialisés ont leur propre existence en dehors de la cour du roi, à Paris, ou de l'empereur, en banlieue de Vienne¹⁰⁴. En termes de démocratisation des concerts publics, c'est justement à Vienne, dans les années 1780 et 1790, que l'on trouve des exemples éloquentes de théâtres accessibles à une plus large partie de la population.

2) *Le Theater auf der Wieden : rejoindre un public « de toutes les classes »*

La vie culturelle de Vienne, capitale impériale, change considérablement en 1790 à la mort de Joseph II, empereur de la dynastie des Habsburg (1741-1790)¹⁰⁵. Grand mécène de la musique de son temps, manifestant un intérêt bienveillant envers les grands compositeurs viennois de son époque, Salieri et Mozart en tête, Joseph II avait commandé à ce dernier de nouveaux opéras pour son théâtre de cour : *L'Enlèvement au sérail* (1782), *Les Noces de Figaro* (1786) ainsi que *Così fan tutte* (1790)¹⁰⁶. Le nouvel empereur au pouvoir, Léopold II (1747-1792), ne partage pas le même intérêt pour les arts et les commandes d'opéras cessent¹⁰⁷. Ce n'est donc pas un hasard si, comme l'explique le musicologue David Cairns, le dernier opéra viennois de Mozart, *La Flûte enchantée*, n'a pas été écrit pour la cour, mais pour une compagnie de banlieue indépendante¹⁰⁸. Les théâtres de faubourgs privés remplissent alors un rôle apparenté à celui des mécènes.

¹⁰⁴ En témoigne le soutien de la cour impériale à l'égard des théâtres de banlieue, à la fin du XVIII^e siècle. Pour plus de détails sur le contexte viennois, voir Tia De Nora, « Mécénat musical et changement social », dans *Beethoven et la construction du génie, op. cit.*, pp. 71-89.

¹⁰⁵ Sur l'histoire de l'Empire et sur la dynastie des Habsburg dont Joseph II est issu, voir notamment l'ouvrage de Jean Bérenger : *Histoire de l'empire des Habsburg. 1273-1918*, Paris, Fayard, 1990.

¹⁰⁶ Sous l'impulsion de l'empereur, *Don Giovanni* a certes été représenté à Vienne en 1788, peu de temps après la première de l'opéra à Prague, mais relevait d'une commande émanant de la capitale tchèque. Pour plus d'informations sur la création de *Don Giovanni*, voir Julian Rushton, *W.A. Mozart : Don Giovanni*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 66-80.

¹⁰⁷ David Cairns, *Mozart and his Operas*, Berkeley, University of California Press, 2006, p. 194.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 197. « But it is no accident that his last Viennese opera is written not for the court but for a suburban company, beyond the jurisdiction of the Hofburg ». Cette compagnie était la troupe de théâtre de Schikaneder et ne relevait pas du pouvoir impérial.

Il s'agit là d'un phénomène qui trouve racine dans les années 1740, au cours du règne de Marie-Thérèse d'Autriche, impératrice et mère de Joseph II, et qui s'amplifie dans les années 1780. Durant cette période, on constate, d'une part, le déclin du mécénat aristocratique et, d'autre part, l'essor du mécénat des directeurs de théâtre. Tia DeNora fait état du contexte socioculturel de l'époque :

On peut résumer comme suit l'histoire du mécénat en faveur de la grande musique dans la Vienne du XVIII^e siècle : 1) essor et déclin de la Hofkapelle (chapelle impériale), sous Charles VI et Marie Thérèse respectivement; 2) essor et déclin des Hauskapellen (chapelles privées) aristocratiques; 3) apparition de cercles d'amateurs durant le dernier quart du siècle; et 4) émergence de musiciens indépendants et des premières formes de concerts publics viennois¹⁰⁹.

À partir des années 1740 jusqu'aux années 1780, de plus en plus de seigneurs et propriétaires terriens de l'Empire, issus de la noblesse, commencent à réorienter leurs théâtres privés dans une perspective commerciale¹¹⁰. Alors qu'ils réservaient autrefois l'entrée de leur théâtre de cour à leurs invités de même rang, certains aristocrates décident d'accueillir un public extérieur à la noblesse, et ce, pour des raisons financières. À cause des fortes dépenses associées à la guerre de Succession d'Autriche (1740-1748) et la guerre de Sept Ans (1756-1763), contre la Prusse, il devient difficile pour les souverains de continuer à entretenir leurs théâtres privés comme une activité fermée et non lucrative. Le besoin de limiter leurs dépenses de cour les amène également à se tourner vers un répertoire allemand, plutôt qu'étranger. Il ne s'agit pas seulement de faire du profit en attirant un public germanophone plus large. Bien qu'elles soient traditionnellement prisées par l'aristocratie et qu'elles procurent du prestige au souverain qui les embauche, les troupes de théâtre françaises et les compagnies d'opéras italiennes réalisent néanmoins des productions coûteuses. Les troupes allemandes parlent ou chantent dans une langue compréhensible pour un public socialement plus hétéroclite et qui n'a pas reçu la même éducation, mais elles sont aussi moins chères à engager. Ce double constat explique en grande partie pourquoi le théâtre officiel, le Burgtheater fondé par l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche en 1741, incorpore de plus en plus de pièces allemandes à son répertoire. De plus, la volonté de Joseph II de créer un opéra national allemand justifie grandement la présence accrue

¹⁰⁹ Tia De Nora, *op. cit.*, p. 71

¹¹⁰ Il est à noter que la société de l'empire d'Autriche au XVIII^e siècle est encore organisée selon un système féodal où les souverains qui forment la noblesse (archiducs, ducs, comtes, vicomtes ou barons), possèdent leurs propres terres et leur propre cour. Pour plus de détails sur le système féodal au XVIII^e siècle et sur son évolution vers un système capitaliste au XIX^e siècle, à l'aube de la révolution industrielle, voir le livre de David F. Good : *The Economic Rise of the Habsburg Empire. 1750-1914*, Berkeley, University of California Press, 1984.

d'œuvres allemandes au répertoire. La création de *L'Enlèvement au sérail* en 1782, une commande de l'empereur, en est la parfaite illustration¹¹¹.

On assiste ainsi à une démocratisation, non seulement des concerts publics, mais aussi du répertoire qui s'étend à tous les théâtres viennois. Comme le précise Georg Knepler dans sa biographie de Mozart, alors qu'il s'intéresse en particulier aux questions sociales de l'époque : « dans la Vienne du XVIII^e siècle, il devient une pratique courante pour des personnes issues de diverses strates sociales de se rassembler sous un même toit afin de prendre part à des représentations théâtrales »¹¹².

Le Theater auf der Wieden s'inscrit dans ce contexte socio-économique et cette nouvelle réalité artistique. Dans une perspective de rentabilité commerciale, il cherche à attirer un large public grâce à un répertoire très varié, mettant à l'affiche des comédies et des tragédies, des farces, des comédies musicales, des ballets, des pièces burlesques, des parodies et des spectacles de magie¹¹³. Le théâtre présente également des singspiels, dont *La Flûte enchantée* de Mozart¹¹⁴.

Celui-ci est confronté aux exigences d'un genre théâtral qui donne au texte toute son importance. Une autre difficulté, à laquelle il prend pourtant plaisir dans l'écriture de ses œuvres, concerne le public. Depuis le début de son séjour à Vienne, en mars 1781, et jusqu'à sa mort, Mozart porte toujours une attention particulière aux préférences du public viennois en matière d'œuvres dramatiques. Dans une lettre à son père, datant du 18 avril 1781 soit plus d'un mois

¹¹¹ James van Horn Melton, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 187-189.

¹¹² Georg Knepler, *Wolfgang Amadé [sic] Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 95. « [...] In eighteenth-century Vienna, it became standard practice for people of various levels of society to congregate under a single roof in order to partake of theatre performances. » Il est important de souligner que l'auteur est un musicologue allemand dont la conception de l'histoire de la musique est marquée par la pensée marxiste. L'appartenance de Knepler à ce courant explique en partie ses propos sur les classes sociales et justifie l'importance qu'il accorde à l'organisation de la société dans la Vienne du XVIII^e siècle. Il s'avère ainsi un auteur sur lequel nous pouvons nous appuyer dans cette partie de chapitre sur la démocratisation des concerts publics. Sur le positionnement idéologique de Knepler, voir l'article d'Anne C. Shreffler : « Berlin Walls : Dahlhaus, Knepler, and Ideologies of Music History », *The Journal of Musicology*, vol. 20, n° 4, automne 2003, pp. 498-525.

¹¹³ Georg Knepler, *op. cit.*, p. 98.

¹¹⁴ Tout en adoptant un caractère léger, l'œuvre se veut plus qu'un simple singspiel. Le projet de Mozart, avec le librettiste et directeur du théâtre Emmanuel Schikaneder, était de créer un opéra typiquement allemand, un nouveau genre conçu dans un esprit différent de ses comédies italiennes (*Les Noces de Figaro*, *Così fan tutte*), mélangeant le solennel au divertissement, le noble au vulgaire (David Cairns, *op. cit.*, p. 202). Ce projet s'inscrit dans la continuité de *L'Enlèvement au sérail* qui a marqué le début d'un âge d'or pour les opéras allemands, dans la Vienne des années 1780 et 1790. À mi-chemin entre théâtre parlé et opéra chanté, ils formaient un genre, le singspiel, qui était encore en pleine définition à cette époque (Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 9-17). Ces opéras en langue nationale ne s'apparentaient pas seulement aux pièces de théâtre : tous deux donnaient lieu à des représentations sur les mêmes scènes de banlieue et se partageaient souvent les mêmes chanteurs-acteurs.

après son arrivée, il constate qu'un de ses singspiels inachevés, *Zaïde* (1779), n'est pas fait pour Vienne où, dit-il, « l'on voit plus volontiers des ouvrages comiques ». Quelques mois plus tard, le 26 septembre 1781, il évoque le duo « Vivat Bacchus » (n° 14), extrait de *L'Enlèvement au sérail*, dont il a su exploiter les effets comiques, voire burlesques, tout spécialement « per li signori vieneri » (pour les messieurs viennois)¹¹⁵. Cet égard d'un compositeur comme Mozart pour le public viennois, au-delà de la personnalité de l'artiste et de son désir de reconnaissance, témoignent des changements socio-culturels qui s'opèrent dans le cadre des concerts publics. Il ne s'agit plus seulement de rendre des œuvres lyriques accessibles, en choisissant un livret écrit dans une langue comprise par tous, ou d'ouvrir les portes du théâtre à un plus large public moyennant l'achat de billets. Les théâtres s'adaptent désormais à ce même public dont les goûts déterminent les choix de répertoire et parfois même le style de certaines œuvres commandées. Emanuel Schikaneder (1751-1812), directeur du Theater auf der Wieden¹¹⁶, aurait dit à Mozart : « écrivez pour mon théâtre d'opéra, dans le goût de notre public; vous pouvez y faire la part des connaisseurs, mais l'essentiel est de plaire au bas peuple de toutes les classes »¹¹⁷.

L'emplacement du Theater auf der Wieden fournit plusieurs renseignements sur la nature de son public. Fondé en 1787, le théâtre est situé en banlieue de Vienne, dans ce que l'on appelle le « Freihaus », en référence à l'exemption d'impôts dont bénéficient ses propriétaires, les comtes Starhemberg. Comprenant, entre autres, sa propre église, son auberge, ses commerces, ses propres usines et plus de trois cents logements, le Freihaus forme un village peuplé de huit cents à mille habitants, aux abords de la ville. La population est constituée, en grande partie, de travailleurs employés dans les usines du Freihaus, mais beaucoup de ces appartements sont occupés par les commerçants et artisans du quartier, ainsi que par les membres d'une compagnie de théâtre permanente.

¹¹⁵ Rémy Stricker, *Mozart et ses opéras. Fiction et vérité*, Paris, Gallimard, 1987, p. 43. Voir également Thomas Bauman, *Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 9-10.

¹¹⁶ Par ailleurs, Schikaneder a été le librettiste, le metteur en scène de l'opéra ainsi que l'acteur qui jouait **et chantait** le rôle de Papageno. Parmi toutes ses fonctions, c'est celle de directeur de théâtre qui nous intéresse ici.

¹¹⁷ Michel Oulibicheff, *Mozart*, Paris, Librairie Séguier, 1991 (première édition en 1843), p. 667. La version originale de la citation, dans l'édition de 1843, est quelque peu différente : « écrivez pour mon théâtre un opéra qui soit tout-à-fait dans le goût actuel du public de Vienne. Vous pourrez y faire une part à votre gloire et aux connaisseurs; mais l'essentiel est de plaire au bas peuple de toutes les classes »

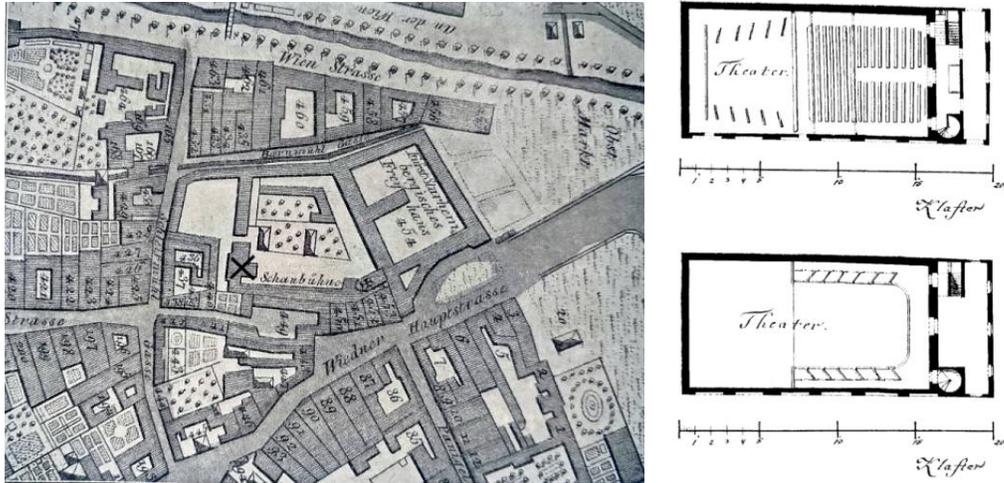


Figure 3. Emplacement du Freihaustheater (à gauche) et l'intérieur du théâtre, vu du parterre et du premier balcon (à droite)

Ce théâtre, d'une capacité de mille places assises, est installé dans l'une des six cours intérieures d'un large complexe d'habitations. Il compte quelques loges, dont une « loge de cour », plusieurs rangées au parterre et deux balcons. Il est fréquenté par la population résidente, qui forme ainsi un public local, mais il ouvre également ses portes à un large public qui n'habite pas le village. Facilement accessible depuis la ville impériale par une route éclairée la nuit par des lanternes qui guident les calèches, le théâtre du Freihaus accueille notamment des spectateurs issus des classes supérieures¹¹⁸.

L'achat d'un billet donne droit à un emplacement plus ou moins prisé aux différents étages du théâtre et constitue un marqueur social important¹¹⁹. La formule de différenciation des prix du Theater auf der Wieden est semblable à celle du théâtre de la cour impériale, le Burgtheater. Ce dernier a fait davantage l'objet de recherches qui nous informent sur la diversité sociale de son public¹²⁰. Il comporte des loges réservées à l'aristocratie ainsi que des rangées de sièges au parterre pour les spectateurs aisés. Les balcons supérieurs sont occupés par des gens issus de classes plus défavorisées. Ainsi, nous trouvons les billets les moins chers au quatrième et

¹¹⁸ David Cairns, *op. cit.*, pp. 202-203. Cette route relie la porte sud de Vienne (la Kärntnertor) à la banlieue sud où se trouve le Freihaus – aussi appelé le quartier du Wieden. À la fin de l'année 1791, une nouvelle entrée est d'ailleurs aménagée pour que les calèches puissent se diriger jusqu'aux portes du théâtre. Cela témoigne, une fois de plus, des diverses stratégies mises en place par le théâtre pour attirer un nouveau public. Voir aussi les précisions de Georg Knepler à ce sujet dans *Wolfgang Amadé Mozart, op. cit.*, pp. 97-98. Nous pouvons remarquer que cette stratégie de différenciation des prix, liée aux concerts publics, s'applique encore aujourd'hui, à des degrés certes différents.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 95. « [...] Tradition and etiquette played a part in the distribution of seats, which was principally regulated by the ticket prices ».

¹²⁰ Nous pensons notamment au travail réalisé par Otto G. Schindler : « Das Publikum des Burgtheaters in der josephineschen Ära: Versuch einer Strukturbestimmung », dans Margret Dietrich (dir.), *Das Burgtheater und sein Publikum*, vol. 1, Vienne, Akademie der Wissenschaften, 1976.

dernier balcon du Burgtheater¹²¹. Comme l'explique Knepler, « tous les théâtres viennois, comme le Burgtheater, avaient “naturellement” deux, trois ou quatre balcons correspondant à peu près aux strates de la société »¹²². Toutefois, dans ce théâtre en particulier, la disponibilité de billets aux prix plus abordables ne semble pas attirer pour autant un public issu des classes populaires. Otto Schindler estime qu'environ 90% du public du Burgtheater appartient aux catégories sociales les plus élevées, représentant, d'après ses calculs, 7% de la population totale : la haute et basse noblesse, les représentants de l'État, les citoyens éminents et la communauté artistique¹²³. James van Horn Melton, professeur d'histoire, évoque, comme l'une des raisons possibles, l'emplacement du théâtre lui-même et mentionne le théâtre du Freihaus :

Le public est demeuré principalement aristocratique ou bien issu des classes moyennes. Les billets meilleur marché ne semblent pas beaucoup avoir démocratisé le public du théâtre comme pour les mécènes de classes moyennes qui ont pu, grâce à cela, assister régulièrement à des représentations. Un plus grand nombre de gens issus des classes populaires et allant au théâtre gravitaient autour des scènes de banlieue comme au Leopoldstadt Theater (fondé en 1781) ou le Theater an der Wien (fondé en 1787), situé dans des quartiers de travailleurs en périphérie¹²⁴.

Ainsi, nous revenons à notre idée première concernant le « noyau dur » du public du théâtre où a été créée *La Flûte enchantée* : celle d'un public local, résidant dans le quartier du Freihaus, formant une communauté de commerçants, d'artisans, de travailleurs en usine et d'artistes liés à la troupe de théâtre. À ce public d'habitues s'ajoutent des spectateurs issus des classes les plus aisées, tels qu'on les retrouve au Burgtheater, attirés par le répertoire diversifié du théâtre et curieux d'entendre le récent opus de Mozart. Inversement, l'intérêt des classes laborieuses pour le Burgtheater est loin d'être évident. Comme semble l'indiquer van Horn Melton, il est possible qu'un lieu comme le théâtre officiel, institution culturelle de l'Empire longtemps associée aux privilèges de l'aristocratie, puisse intimider les spectateurs à l'opposé de l'échelle sociale et ce, malgré des prix d'entrée plus abordables. Ainsi, le public moins aisé

¹²¹ Mary K. Hunter, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna; A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 14.

¹²² Georg Knepler, *op. cit.*, p. 95. « [...] it was “natural” for all Viennese theatres to have, like the Burgtheater, two, three or four balconies corresponding roughly to the strata of society ».

¹²³ Otto Schindler, *op. cit.*, p. 92.

¹²⁴ James van Horn Melton, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*, *op. cit.*, pp. 189-190. « The audience remained predominantly aristocratic and middle class, and cheaper tickets seem not so much to have democratized the theatre's public as make it feasible for middle-class patrons to attend on a regular basis. More plebeian theatregoers gravitated to suburban stages like the Leopoldstadt Theater (founded in 1781) and the Theater an der Wien (1787), located in outlying working-class districts ». À noter que le Theater an der Wien et le Theater auf der Wieden sont souvent confondus. En réalité, le Theater an der Wien n'est fondé qu'en 1801, sous l'impulsion de Schikaneder qui voulait un théâtre neuf, plus grand, avec plus de places assises. Le directeur du Theater auf der Wieden décide alors de déménager sa troupe à quelques coins de rues de l'ancien théâtre, aujourd'hui disparu.

préfère au Burgtheater central les théâtres de banlieue – le Theater auf der Wieden, mais aussi le Leopoldstadt Theater, au nord-est de la ville¹²⁵.

3) *Les concerts et entreprises musicales à Londres : le cas de Johann Peter Salomon*

Au cours du XVIII^e siècle, et notamment à partir de 1760, Londres connaît un grand essor économique. Cette période est marquée par le développement continu des échanges commerciaux – avec le continent européen et les colonies britanniques – et par l’industrialisation de l’économie qui font de l’Angleterre à la fois la première nation industrielle et la première puissance maritime au monde¹²⁶. Cet essor s’inscrit dans la lignée de la révolution de 1688, qui voit l’arrivée massive d’une population néerlandaise contribuant à l’économie du pays¹²⁷.

Ainsi, Londres devient un centre économique important en Europe. La ville attire de nombreux artisans, commerçants et entrepreneurs qui voient en elle un lieu propice au développement de leurs activités. L’organisation de concerts est alors considérée, parmi d’autres, comme une source potentielle de revenus. Le boom économique des années 1760 ne peut qu’alimenter la vie culturelle londonienne. On y retrouve les mêmes logiques de marché, celles-ci étant orientées vers les consommateurs les plus aisés :

Il est clair que les musiciens et entrepreneurs se montrent aptes à manipuler la demande musicale et sociale pour leur produit. Sur le plan social, ils envisagent des standards bien plus élevés pour leurs concerts en fonction du calendrier mondain, et ce alors même qu’ils adoptent des styles de promotion de plus en plus tournés vers le commerce. Sur le plan musical, ils opèrent la plupart des changements stylistiques à travers des campagnes marketing agressives – axées sur les nouvelles symphonies allemandes dans les années 1760, sur Haydn et Haendel dans les années 1780 et sur les gleees [chansons anglaises profanes à plusieurs voix] dans les années 1790¹²⁸.

¹²⁵ Tia De Nora, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁶ Pour plus de détails sur le développement économique du pays, voir l’article complet de Patrick K. O’Brien : « Inseparable Connections : Trade, Economy, Fiscal State and the Expansion of Empire, 1688-1815 », dans *The Oxford History of the British Empire : The Eighteenth Century*, éditée par P. J. Marshall, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 53-77.

¹²⁷ Cette arrivée s’explique en grande partie par l’avènement de Guillaume d’Orange au trône d’Angleterre (1689-1702). Lors de la révolution de 1688, ce dernier apporte le soutien militaire de ses flottes néerlandaises pour écarter du pouvoir le prince héritier Jacques-Édouard, qui représente la menace d’une descendance catholique, et non anglicane, sur le trône. Sur les liens qui unissent l’Angleterre et les Pays-Bas à cette époque, à travers la figure de Guillaume III, voir Jonathan I. Israel (dir.), *The Anglo-Dutch Moment. Essays on the Glorious Revolution and its World Impact*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

¹²⁸ Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 53. « It is clear that musicians and entrepreneurs proved adept at manipulating both a musical and a social demand for their product. On the social side, they engineered a much higher profile for concerts within the fashionable

Avant de parler du public-cible, il est important d'insister sur les conditions économiques qui prévalent à Londres, vers la fin du XVIII^e siècle. Durant cette période, les organisateurs de concerts peuvent librement entreprendre leurs activités grâce à la faible intervention des pouvoirs publics et au nombre minimal de règles censées structurer ce secteur d'activités. En d'autres termes, les musiciens et promoteurs vivent une situation de mise en concurrence fondée sur une économie libérale. Comme l'explique William Weber, « la vie de concert à Londres est inhabituellement dénuée de contrôle institutionnel central. Bien que le King's Theatre ait un monopole sur la production d'opéras avec textes en italien, aucune série de concerts ne domine sur les autres comme le fait le Concert spirituel [à Paris] ou le Gewandhaus [à Leipzig] »¹²⁹.

Pour accompagner cette diversité de l'offre musicale, plusieurs salles publiques sont mises à la disposition des musiciens et des promoteurs. Elles servent alors de lieux de concerts. L'exemple le plus frappant est celui des Hanover Square Rooms, un ensemble de salles d'un même édifice construit en 1776 et spécialement dédié à la diffusion musicale. Ce complexe nouvellement établi est situé dans la cité de Westminster, une cité qui a sa propre autonomie municipale et fiscale et où se tient la majorité des concerts publics¹³⁰. Les lois municipales en vigueur sur les sociétés et organisateurs de concerts sont moins contraignantes à Westminster, ce qui incite encore les musiciens et promoteurs à y prospérer¹³¹.

Dans les années 1770, les concerts et séries par souscription commencent à s'établir dans le paysage culturel londonien. Déjà en 1764, Johann Christian Bach (1735-1782), dernier fils du grand Bach, et Karl Friedrich Abel (1723-1787), gambiste et compositeur, proposent pour la première fois une série de concerts qui met au programme des œuvres pour virtuose et des extraits d'opéras italiens. En 1789, le violoniste et chef d'orchestre Wilhelm Cramer (1746-1799)

calendar, even as they adopted increasingly commercial styles of promotion. On the musical side, they made the most of stylistic changes by means of aggressive marketing – of the new German symphonies in the 1760s, of Haydn and Haendel in the 1780s, of glees in the 1790s. »

¹²⁹ William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 46. « London concert life was unusually free of central institutional control. Although the King's Theatre held a monopoly over the staging of opera with Italian texts, no concert series dominated as did the Concert spirituel or the Gewandhaus ». Dans le prochain chapitre, nous reviendrons sur le cas du Gewandhaus à Leipzig.

¹³⁰ Simon McVeigh évoque, plus largement, tout un secteur de Londres où se concentre la vie de concert : le West End. L'auteur parle même de culture « West End », ouverte au divertissement et aux arts, par opposition à la culture d'entreprise au sens strict que l'on trouve dans la City, centre économique de la ville.

¹³¹ William Weber, *op. cit.*, p. 46. Comme l'indique l'auteur, la cité de Westminster impose notamment aux sociétés et organisateurs un permis pour organiser des concerts pendant la journée (soirs exclus), mais elle exerce, dans l'ensemble, moins de contrôle sur ces activités que d'autres municipalités comparables.

intègre, lui aussi, le marché en tant que promoteur d'une série intitulée « The Professional Concerts »¹³².

Ces concerts attirent à la fois les connaisseurs et un public issu de l'élite aristocratique. Ils mettent en vedette de prestigieux musiciens qui désirent se faire connaître auprès de mécènes potentiels. Ainsi, musiciens et promoteurs trouvent davantage intérêt à s'attirer les faveurs de l'aristocratie afin d'assurer leur carrière respective plutôt que de rendre leurs concerts accessibles aux classes populaires et ouvrières de Londres¹³³. Spécialiste de la question des concerts publics dans le contexte londonien, Simon McVeigh fait ce constat : « les modalités de prix et de billetterie des principaux concerts par abonnement et concerts-bénéfice sont conçus spécialement pour maintenir une exclusivité sociale »¹³⁴. Dans un autre article, le même auteur déclare :

L'objectif principal de la promotion de concerts n'est donc pas de faire du profit, mais de construire des réputations et d'établir des contacts dans les cercles appropriés, en projetant aussi de faire des concerts privés plus lucratifs et d'obtenir des contrats d'enseignement – gage d'argent plus facilement perçu et, du moins en surface, une proximité sociale gratifiante auprès des classes supérieures¹³⁵.

Johan Peter Salomon (1745-1815), par ailleurs violoniste et chef d'orchestre, fait partie des promoteurs à tirer le mieux parti de cette situation. Il s'attire le soutien financier de l'aristocratie ainsi que de la nouvelle bourgeoisie née de l'activité économique. Comme nous le rappelle McVeigh, « les concerts de Salomon sont destinés à la clientèle la plus « chic », celle qui le soutient abondamment en 1794. Il ne répond certainement pas aux aspirations de la classes moyennes [...] »¹³⁶. C'est grâce à ce soutien financier que Salomon parvient à convaincre le compositeur Joseph Haydn (1732-1809) de faire une première tournée à Londres de 1791 à 1792, puis une seconde de 1794 à 1795; un soutien d'autant plus fort la seconde fois puisque le premier voyage londonien avait été une réussite. Salomon fait le déplacement jusqu'à Vienne pour

¹³² La venue de Haydn à Londres exacerbera les tensions entre la série de concerts organisée par Bach et Abel, appelée « Bach-Abel Concerts », et celle organisée par Cramer.

¹³³ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁴ Simon McVeigh, *op. cit.*, p. xiii. « The price and ticketing systems of the principal subscription concerts and benefits were specifically designed. »

¹³⁵ Simon McVeigh, « The musician as concert-promoter in London, 1780-1850 », dans Hans Erich Bödecker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2002, p. 76. « The principal aim of concert promotion was not profit, therefore, so much as the building of reputations and the forging of contacts in the right circles, with a view to more lucrative private concerts and teaching contracts – which brought easier money, and (at least on the surface) a gratifying social familiarity with the upper classes. »

¹³⁶ Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, *op. cit.*, p. 21. « Salomon's concerts were directed at the most fashionable clientele, who patronized him in abundance in 1794. He was certainly not responding to middle-class energies [...] ». L'année 1794 correspond à la seconde venue de Haydn à Londres.

rencontrer le compositeur et lui proposer un contrat très avantageux : trois cent livres pour l'écriture d'un opéra en vue d'une création au King's Theater, trois cents livres également pour l'écriture de six symphonies, deux cents livres issues des droits d'auteur qui y seront rattachées, deux cents livres pour vingt compositions plus courtes, notamment des quatuors à cordes, et, enfin, une garantie de deux cents livres après un concert-bénéfice. Au total, mille deux cents livres, auxquelles s'ajoute un dépôt de cinq milles florins – soit l'équivalent de cinq cents livres – auprès de la banque viennoise de Haydn, Fries et Compagnie¹³⁷.

La valeur du contrat est à la hauteur du prestige de Haydn, considéré à l'époque comme le plus grand compositeur en activité; elle est aussi à la hauteur des attentes du mécénat de Salomon et du public londonien. Chez cette catégorie d'auditeurs aisée, il y a non seulement un attrait pour la musique venue de l'étranger, mais surtout pour les solistes ou les compositeurs eux-mêmes lorsque ces derniers se rendent jusque dans la capitale britannique. Les concerts de Salomon se rendent indispensables en la matière : « en 1791, il est presque impossible pour le public élargi de voir Haydn en dehors de la série par abonnement de Salomon, dont les tarifs sont élevés, jusqu'à ce qu'il fasse une apparition ultérieurement au King's Theatre »¹³⁸. En tant que promoteur, Salomon obtient donc l'exclusivité sur la diffusion de la musique de Haydn, aux dépens de ses concurrents¹³⁹. Il profite de cet ascendant et fait des symphonies dites « londoniennes » du compositeur les pièces centrales de ses programmes¹⁴⁰. Le seul nom de Haydn constitue déjà en soi un argument de vente¹⁴¹, mais ce choix de programmation répond également à un intérêt croissant du public pour le répertoire instrumental : « les nouveaux concerts acquièrent une identité claire à travers leur concentration de musique symphonique, un processus qui s'accélère grandement dans les années 1780, les musiciens utilisant alors toutes les techniques de couverture

¹³⁷ Karl Geiringer, *Haydn : A Creative Life in Music*, Berkeley, University of California Press, 1968, p. 101.

¹³⁸ Simon McVeigh, *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, *op. cit.*, p. 12. « Thus in 1791 the public at large was quite unable to see Haydn outside Salomon's high-priced subscription series, until his subsequent appearance at the King's Theatre. »

¹³⁹ La concurrence est rude. La série des « Professional Concerts », sous l'impulsion de Cramer, cherche en vain à courtiser le compositeur, contre une grosse somme d'argent, pour que celui-ci se produise dans l'un de ses événements.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 17. Les symphonies « londoniennes » sont au nombre de douze (op. 93 à op. 104 dans le catalogue des œuvres de Haydn). Six sont composées dans le cadre de son premier voyage à Londres et les six autres, lors de son second voyage. De plus, ces symphonies sont dédiées à Salomon lui-même.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 170. McVeigh évoque le pouvoir d'attraction que représente, aux yeux de Salomon et de son public, la simple présence du compositeur au concert. Il précise : « comme directeur musical à la réputation internationale, Haydn ressemble à bien des égards au chef d'orchestre *jet-set* de nos jours » (« as director with international reputation Haydn in many ways resembled the jet-setting conductor of our own day »).

de presse possibles pour renforcer l'engouement du public pour les concerts orchestraux et en particulier pour les symphonies de Haydn »¹⁴².

Diverses stratégies sont employées pour attirer un public de connaisseurs et un public aisé dans l'enceinte du Hannover Square, lieu principal des concerts de Salomon. En homme d'affaires aguerrri, ce dernier va même jusqu'à accorder à ses abonnés seulement la possibilité d'acheter des billets à l'unité pour leurs amis afin de mieux remplir la salle¹⁴³. Ce faisant, Salomon cherche à tirer profit des relations et des liens d'amitié qui se créent au sein d'un même milieu, socialement élevé. Son intérêt se trouve bien plus dans le renforcement de certaines habitudes culturelles que dans la diversification du public et la démocratisation de ses concerts. Cette sélection en fonction du statut social trouve sa voie dans le dispositif même du lieu de concert : « Les salles demeurent petites : la toute première salle du Hanover Square offrait aux abonnés le confort de cinq cents places assises seulement et conservait un peu de l'ambiance d'une salle de balle aristocratique »¹⁴⁴.

C'est là le grand paradoxe des activités de concert dans le contexte londonien. Certes, l'essor économique voit l'émergence d'une nouvelle classe sociale, constituée de commerçants, d'entrepreneurs et de financiers, qui profite de l'industrialisation du pays et se hisse au niveau des cercles aristocratiques. Certes, la situation économique favorable ouvre de nouvelles possibilités pour les initiatives entrepreneuriales, mais cette ouverture résulte en une fermeture sociale, notamment dans les activités de divertissement liées aux concerts publics. Salomon, musicien allemand venu conquérir le marché londonien et lui-même symbole de réussite personnelle, cherchera la protection de mécènes et la satisfaction d'une catégorie influente de la population seulement. Bien qu'ils soient publics – au vu et au su de tous puisqu'ils sont publicisés dans la presse –, ses concerts recréent des schémas anciens où l'accès à la musique des grands compositeurs était le privilège de l'aristocratie : « Salomon se contente de maintenir la formule traditionnelle d'une douzaine de concerts par abonnement au prix élevé et prohibitif de cinq

¹⁴² *Ibid.*, p. 54. « The new concerts were also given a clear identity through their focus on symphonic music, a process that quickened dramatically in the 1780s as musicians used every technique of press coverage to encourage a public craze for orchestral concerts and for Haydn symphonies in particular. »

¹⁴³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴⁴ Simon McVeigh, « The musician as concert-promoter in London », *op. cit.*, p. 77. « Halls remained small : the original Hanover Square room allowed a comfortable subscription of only 500 and retained something of the ambience of an aristocratic ballroom. »

guinées, sans aucun billet unitaire disponible. Certains se plaignent en effet du fait que Haydn et ses symphonies ne puissent être écoutés à Londres que par quelques heureux élus »¹⁴⁵.

Il faut attendre 1813 et la fondation de la Philharmonic Society – Salomon fait partie des pères fondateurs – pour voir enfin se concrétiser une plus grande ouverture sociale :

En 1813, la Philharmonic Society, une autre entreprise collective menée par des musiciens, tourne explicitement le dos au profit pour valoriser un agenda artistique plus sophistiqué : se posant eux-mêmes en tant qu'arbitres de goût professionnels, ils choisissent d'admettre des abonnés qui partagent les mêmes valeurs plutôt que de se baser sur des critères purement sociaux. Ils élargissent ainsi leur auditoire sur un spectre plus étendu de l'élite intellectuelle. Ce processus conduira plus tard à la création de la série de l'orchestre symphonique permanent, constituant une base fondatrice de la vie de concert¹⁴⁶.

Cette démocratisation des concerts est encore loin d'être acquise au tournant du XVIII^e siècle et même dans les premières décennies du XIX^e siècle à Londres. Certes, les organisateurs et promoteurs admettent une plus grande diversité sociale au sein du public de leurs concerts, mais celle-ci est contrebalancée par une poussée de l'élitisme.

On assiste également à une poursuite, voire à une recrudescence, des concerts privés qui renforcent les liens avec le cercle des mécènes et engendrent, pour le musicien-promoteur, des gains financiers bien plus élevés que l'organisation souvent solitaire de concerts publics par abonnement. Selon McVeigh, le choix de favoriser davantage des engagements dans la sphère privée, aux dépens de la sphère publique, s'applique notamment aux concerts-bénéfices qui ont lieu fréquemment dans les maisons de mécènes, témoignant ainsi d'un attachement à d'anciennes pratiques du XVIII^e siècle¹⁴⁷.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 75. « Salomon was nevertheless still content to maintain the traditional pattern of a dozen subscription concerts at the exclusively high price of 5 guineas, with no single tickets available; and there were indeed complaints that Haydn and his new symphonies could be heard in London only by a select few. » Une guinée est une pièce d'or frappée, dont la valeur oscille entre vingt et trente shillings (environ 250 anciens pence). À titre de comparaison, un pain pouvait valoir entre un et deux pence et le salaire hebdomadaire d'un mécanicien qualifié – « good mechanic », selon l'expression de l'économiste William Playfair – pouvait s'élever à 25 shillings, à la fin du XVIII^e siècle. Pour un travailleur comme celui-ci, un billet de concert de cinq guinées représenterait donc plus d'un mois de salaire. Voir notamment William Playfair, *A Letter on Our Agricultural Distresses, Their Causes and Remedies*, London, William Sams (éd.), 1821, p. 44 (annexe C).

¹⁴⁶ Simon McVeigh, « The musician as concert-promoter in London », *op. cit.*, p. 72. « In 1813 the Philharmonic Society, another collective enterprise by musicians, explicitly turned its back on profit in favour of a high-minded artistic platform : setting themselves up as professional arbiters of taste, they admitted subscribers on similar credentials rather than purely social grounds (thus extending their audience across a broader stratum of intellectual elite). Eventually this process was to lead to the permanent symphony orchestra series as a foundation stone of concert life. »

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 81.

L'élitisme et la recherche de confinement, entre musiciens et mécènes, mais aussi entre amis musiciens, seront l'objet du prochain chapitre. Comme nous le verrons plus tard, c'est effectivement dans ces cercles de mélomanes qu'apparaîtront les premières notes de programme.

II. L'ESSOR DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET DE L'ÉLITISME

1) *L'intérêt pour la musique des grands maîtres à Vienne : cercles fermés et élitisme*

À la fin du XVIII^e siècle, le Concert spirituel à Paris fait encore figure d'exception, non seulement par la place que l'institution accorde à la musique instrumentale dans sa programmation, mais aussi par son public qui se prend d'intérêt pour ce répertoire. À Vienne, les théâtres et les salles de concert tardent à promouvoir la musique instrumentale. L'offre musicale est dominée par la musique vocale : cantates, opéras, airs de concert, trios ou quatuors vocaux. Les symphonies ou les concertos sont le plus souvent présentés au début et à la fin des concerts, et non pas en pièces de résistance¹⁴⁸. C'est seulement à partir du XIX^e siècle, notamment avec la consécration des œuvres de Ludwig van Beethoven (1770-1827), que les concerts publics mettent de plus en plus la musique instrumentale au centre des attentions. Comme le fait remarquer Neal Zaslaw : « au XVIII^e siècle, on aurait probablement jugé qu'une telle programmation manquerait de variété, qu'elle aurait même été suspecte. Les symphonies, bien qu'elles soient des auxiliaires indispensables aux concerts, aux opéras, aux oratorios et à la musique liturgique, étaient d'importance secondaire à la musique vocale et aux solos de virtuose »¹⁴⁹.

Déjà à partir de 1760, lorsqu'il entre au service du prince Paul Anton Esterhazy, puis de son frère Nicolas, dit « le Magnifique » (1714-1790), Haydn se voit offrir la chance de composer une quantité d'œuvres instrumentales (symphonies et concertos, notamment) pour l'orchestre de ce dernier, lui-même grand passionné de musique et musicien amateur¹⁵⁰. Dans les années 1780

¹⁴⁸ Tia De Nora, *Beethoven et la construction du génie*, op. cit., p. 67. Voir aussi l'ouvrage de Mary Sue Morrow sur la vie culturelle viennoise à cette époque, axé notamment sur l'offre musicale des différents théâtres de la ville : *Concert Life in Haydn's Vienna : Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuyvesant (New York), Pendragon Press, 1989, pp. 238-364. Malgré cette prédominance de la musique vocale dans la programmation des théâtres, les commandes de musique instrumentale se répandent grâce notamment à des mécènes aristocrates, qui possèdent parfois leur propre ensemble de musiciens, et à des musiciens qui souhaitent interpréter un nouveau répertoire de musique de chambre ou pour instrument solo. Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre.

¹⁴⁹ Neal Zaslaw, *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 524. « In the eighteenth century, such programming would probably have been regarded as lacking in variety, and even bizarre. Symphonies, though the indispensable adjuncts to concerts, operas, oratorios, and liturgical music, were of secondary importance to vocal music and virtuoso solos. »

¹⁵⁰ Voir notamment Henry-Louis de la Grange, *Vienne, une histoire musicale*, Paris, Fayard, 1995, pp. 61-62; Charles Rosen, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, traduction de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 2011 (première édition en 1971), p. 180. Nicolas Esterhazy jouait du baryton à cordes,

et 1790, la musique instrumentale est surtout appréciée de l'élite aristocratique qui continue d'organiser, à Vienne comme à Paris, des concerts de salon privés. Bien que de nombreux aristocrates voient encore en la musique un simple agrément à leurs récréations et considèrent les musiciens comme des domestiques servant à les divertir, cette pratique des concerts privés offre l'occasion d'un rapprochement entre certains musiciens et leurs mécènes. Dans une époque marquée par l'esprit des Lumières, ils deviennent, pour ainsi dire, égaux devant la musique qu'ils chérissent; une musique interprétée par les uns, écoutée par les autres puis discutée. Il peut aussi bien s'agir de concerts formels que de rencontres informelles autour de la pratique musicale et dont le but est aussi de consolider des liens d'amitié, souvent avec les mécènes qui accueillent de tels événements. Comme l'explique Mary Sue Morrow sur le contexte de l'époque :

D'un point de vue strictement musical, toute forme d'événements ayant lieu dans le monde privé incarne l'une des attitudes quintessentielles de la fin du XVIII^e siècle : l'appréciation musicale, qui implique à la fois le fait d'écouter et de pratiquer. Même si [...] les performances d'amateurs touchent bien à la sphère publique, les soirées privées procurent le cadre parfait pour la réalisation de cet idéal¹⁵¹.

Le baron Gottfried van Swieten (1733-1803), aristocrate et mécène réputé de cette période, s'est aussi rendu célèbre pour ce type d'événements propices à l'appréciation musicale. Au début des années 1780, il organise chez lui, le dimanche midi, des réunions qui prennent la forme de concerts et de discussions informelles, consacrées notamment aux œuvres de Johann Sebastian Bach (1685-1750) et de Georg Friedrich Händel (1685-1759).

C'est donc un certain type de musique qui est défendu par le baron van Swieten ; un goût pour la musique dite sérieuse, que le baron s'est forgé essentiellement au contact des chefs-d'œuvre du passé, au contact d'œuvres complexes et d'œuvres novatrices dans le domaine de l'opéra ou de la musique instrumentale¹⁵². De ce point de vue, la musique « sérieuse » se manifesterait à travers l'art de la polyphonie et du contrepoint tel que développé dans les fugues de Händel et de Bach, à travers la réforme de l'opéra par Christoph W. Gluck (1714-1787) ou

instrument apparenté à la viole de gambe. Haydn écrira plus de 150 œuvres – solos, trios ou plus larges ensembles – pour cet instrument.

¹⁵¹ Mary Sue Morrow, *op. cit.*, p. 33. « Viewed from a strictly musical standpoint, all the categories of performance in the private world embody one of the quintessential attitudes of the late eighteenth century : that the appreciation of music involved both listening and participation. Though [...] amateur performance did extend to the public realm, private soirées provided the perfect setting for the realization of this ideal. »

¹⁵² Le goût pour cette musique, affirmée comme sérieuse par plusieurs représentants de l'aristocratie, sera perpétué notamment par l'un des disciples du baron van Swieten, le prince Karl Lichnowsky, qui aura lui-même une influence sur la diffusion de la musique de Ludwig van Beethoven. Nous y reviendrons plus loin dans ce chapitre, en évoquant le caractère sérieux attribué à la culture germanique.

encore à travers un renouveau des genres instrumentaux : symphonies, concertos et musiques de chambre (sonates, trios, quatuors, etc.)¹⁵³.

Lors d'un précédent séjour à la cour de Frédéric II de Prusse, en tant qu'ambassadeur de Vienne (1770-1777), van Swieten fait la connaissance de Carl Philipp Emmanuel et de Wilhelm Friedemann Bach, deux des fils du grand maître qui sont au service du roi, mais aussi la connaissance d'anciens élèves de Bach, notamment Johann Friedrich Agricola et Johann Philipp Kirnberger¹⁵⁴. Au terme de ce séjour à Berlin, le baron revient dans la capitale autrichienne en ayant obtenu plusieurs copies manuscrites d'œuvres de Bach¹⁵⁵. Il contribue ainsi à la diffusion de la « grande » musique, à une époque où le processus de canonisation n'en est encore qu'à ses débuts. Van Swieten participe également au rayonnement du genre symphonique, à Vienne puis dans le reste de l'Europe. En 1774, il commande à C. P. E. Bach pas moins de six symphonies, qu'il espère grandioses. Il incite, en effet, le compositeur à donner libre cours à son génie et à produire des œuvres sans égard à leur difficulté d'exécution¹⁵⁶.

Le baron accueille chez lui des figures importantes du milieu musical, Haydn en tête. Au cours de la saison 1782-1783, en particulier, il reçoit Mozart, Antonio Salieri, Joseph Weigl et Joseph Starzer, directeur de la Société des musiciens de Vienne. Ensemble, ils exécutent et discutent de la musique qui les a précédés; celle de Händel et de Bach, bien sûr, mais aussi celle de compositeurs moins connus comme Johann Adolph Hasse et Carl Heinrich Graun. C'est dans ce contexte que Mozart s'initie aux œuvres de Bach. Il profite de l'occasion pour initier ses collègues à plusieurs de ses propres pièces pour piano et pour musique de chambre.

¹⁵³ La réforme de l'opéra, mise en pratique par Gluck dans *Orfeo ed Euridice* (1762) et *Alceste* (1762), consiste en plusieurs innovations qui rompent avec les conventions de l'opéra italien du début du XVIII^e siècle : réduction du nombre d'actes et de protagonistes, brièveté des airs, primauté de l'action et des effets dramatiques sur la musique seule, meilleure cohérence entre les différentes scènes qui constituent l'intrigue, plus grande place accordée à l'orchestre durant les airs et les récitatifs. Sur ce sujet, voir Henry-Louis de la Grange, *op. cit.*, p. 54. Par ailleurs, le renouveau des genres instrumentaux trouve son expression dans le développement du style classique, introduit par Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788) et surtout par son frère Johann Christian (1735-1782), puis porté notamment par Haydn et Mozart. Nous pouvons ici nous référer à l'ouvrage de Charles Rosen, *op. cit.*, en particulier pp. 180-205.

¹⁵⁴ Avant de devenir ambassadeur à la cour de Frédéric II de Prusse, le baron van Swieten mène une carrière de diplomate à Bruxelles, Paris et Varsovie.

¹⁵⁵ Brigitte François-Sappey, *La musique dans l'Allemagne romantique*, Fayard, 2009, p. 630. À noter également qu'à son retour à Vienne, le baron van Swieten devient conseiller d'État et bibliothécaire à la cour impériale, ce dernier poste étant resté vacant après la mort de son père, Gerard van Swieten, en 1772.

¹⁵⁶ Otto Jahn, *The Life of Mozart*, vol. 2, traduction de l'allemand par Pauline D. Townsend, Londres, Novello, Ewer & Co., 1882, p. 384. Sur le rôle éminent de van Swieten comme mécène, voir également l'article d'Edward Olleson « Gottfried van Swieten : Patron of Haydn and Mozart », dans *Proceedings of the Royal Musical Association*, n° 89 (1962-1963), pp. 63-74. Url : <https://www.jstor.org/stable/765997> (consulté le 22 janvier 2019)

D'autres aristocrates et mécènes, comme le prince Karl Lichnowsky (1761-1814), feront jouer fréquemment dans leur salon les quatuors à cordes des grands maîtres que sont désormais Haydn, Mozart et Beethoven, tandis que les œuvres jugées simplistes de compositeurs contemporains, comme Kozeluch, sont reléguées au second rang¹⁵⁷. Beethoven participe lui aussi à des réunions musicales semblables à celles du baron; celles-ci ont lieu chez le compositeur et maître de musique Emanuel Förster (1748-1823), les jeudis soirs et les dimanches à midi, mais n'ont lieu que sur une courte période de deux ans (1799-1800)¹⁵⁸.

Aussi brève soit-elle, la participation de Beethoven démontre néanmoins qu'il existe aussi des rassemblements entre musiciens seulement. Au tournant du siècle, de nouveaux quatuors à cordes se forment et entretiennent une certaine activité musicale, privée ou publique, dont ils assument désormais la responsabilité. Alors que la musique instrumentale connaît une période d'essor, le violoniste Ignaz Schuppanzigh (1776-1830), tout comme Pierre Baillot (1771-1842) à Paris¹⁵⁹, choisit de présenter des concerts uniquement composés de pièces pour un nombre réduit de musiciens (sonates pour instrument solo, pour deux instruments, trios, quatuors à cordes et quintettes), se détournant ainsi des œuvres vocales qui dominent le répertoire jusqu'alors. Ces nouveaux ensembles musicaux doivent en partie leur développement au mécénat traditionnel, toujours présent mais perdant de plus en plus d'influence au profit d'entreprises individuelles chez les promoteurs et les musiciens.

2) *Concerts par des musiciens et pour des musiciens*

Autour de 1795, Ignaz Schuppanzigh et plusieurs autres musiciens de Vienne se produisent encore régulièrement les vendredis matin à la résidence du prince Lichnowsky et plus tard à celle du prince Andreï Razoumovski (1752-1836). Toutefois, ce groupe de musiciens, connu sous le nom du Quatuor Schuppanzigh, gagne en indépendance au début des années 1800 et prend en charge l'organisation de concerts formels par abonnement¹⁶⁰. Il s'établit alors comme le premier

¹⁵⁷ Tia De Nora, *op. cit.*, pp. 38-47.

¹⁵⁸ Mary Sue Morrow, *op. cit.*, pp. 8-9.

¹⁵⁹ Sur le contexte parisien entourant les sociétés de musique de chambre, voir Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de musique de chambre à Paris, de la Restauration à 1870*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1986.

¹⁶⁰ Mary Sue Morrow, *op. cit.*, pp. 9-10. Ces concerts ont lieu toujours en matinée – comme c'était le cas une décennie plus tôt –, au palais de Razoumovski.

quatuor à cordes professionnel viennois. Le Quatuor Schuppanzigh ne cherche pas pour autant à rejoindre un public plus large ou à démocratiser la musique de chambre. Bien au contraire, il demeure attaché aux figures du mécénat et aux lieux de diffusion privés. Dans un article du journal *Zeitung für die elegante Welt* (« pour le monde élégant »), paru en 1805, on peut lire un passage qui renvoie à de nouvelles pratiques d'écoute chez une partie du public viennois :

Le dimanche matin – éventuellement aussi le vendredi – est consacré d'habitude à la vraie musique (*der eigentlichen Musik*), que l'on ne perd ici jamais totalement de vue. On joue communément des quatuors à cordes de Haydn, de Mozart, de Beethoven ou de Romberg, quelque fois aussi ceux de Wranitzki. La musique plus légère pour piano d'un Pleyel, d'un Wanhal ou d'un Kozeluch est absolument passée de mode. Les compositions de Clementi, de Cramer, de Beethoven, d'Eberl et de Duffek s'y sont substituées. On trouve les musiques les plus grandes et les plus remarquables le dimanche matin chez le banquier von Würth; on y entend les meilleurs virtuoses et les grandes compositions des maîtres les plus illustres. Jusqu'à présent, on a exécuté des ouvertures et des symphonies de Gluck, Mozart, Haydn, Vogel, Cherubini, Beethoven, Eberl et de Mehul¹⁶¹.

Ces concerts formels – et en principe publics – ont lieu dans des demeures privées. Ils adoptent une approche élitiste à l'égard du répertoire instrumental et, par conséquent, s'adressent à un public de connaisseurs, déjà initié à ce même répertoire. L'article cité plus haut est lui-même porteur de cet élitisme. Comme l'explique William Weber : « les concerts donnés par des quatuors à cordes abandonnent la tradition de la manière la plus abrupte en excluant la musique vocale de leurs programmes et en définissant leur public comme une élite culturelle coupée du grand public »¹⁶².

Avec son quatuor et le soutien du prince Razoumovski, Schuppanzigh présente des événements appelés « Liebhaber-Concerte » qui, comme leur nom l'indique, sont des concerts de passionnés, pour ceux qui aiment, apprécient la musique. Ces concerts débutent aussi tôt que sept heures du matin, et ce pour une durée d'environ deux heures, à la salle de concert du palais de Razoumovski. Pour l'exécution des ouvertures et des symphonies, Schuppanzigh invite des

¹⁶¹ Karl Spazier (dir.), *Zeitung für die elegante Welt*, vol. 5, n° 15, Leipzig, Georg Voß (éd.), 2 février 1805, p. 120. Repris dans Mary Sue Morrow, *ibid.*, p. 9. « Der Sonntagsvormittag, allenfalls auch der Freitag, ist gewöhnlich der eigentlichen Musik gewidmet, die man hier zu keiner Zeit ganz aus den Augen verliert. Man spielt gewöhnlich Violinquartetten von Haydn, Mozart, Beethoven oder Romberg, zuweilen auch von Wranitzki. Die leichtere Klaviermusik eines Pleyel, Wanhal, Kozeluch ist ganz aus der Mode. Kompositionen von Clementi, Cramer, Beethoven, Eberl, Duffek find an ihre Stelle getreten. Die größten und bedeutendsten Musiken find Sonntags Vormittags bei dem Banquier Wurth; man hört dort die vorzüglichsten Virtuosen und die großen Kompositionen der berühmtesten Meister. Bis jetzt hat man Ouvertüren und Symphonien von Gluck, Mozart, Haydn, Vogel, Cherubini, Beethoven, Eberl und Mehul gegeben. »

¹⁶² William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, op. cit., p. 7. « Concerts given by string quartets abandoned tradition most abruptly of all by excluding vocal music altogether and defining their public as a cultural elite separate from the general public. »

musiciens d'orchestre, amateurs ou professionnels. Pour pouvoir présenter des concertos, il fait appel à des solistes qui peuvent aussi bien être professionnels qu'amateurs. Son répertoire se concentre autour des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, les trois compositeurs viennois faisant ici figure de modèles.

Fondé en 1799, le Quatuor Schuppanzigh produit habituellement trois ou quatre séries de concerts par saison. Toutefois, le succès est de courte durée. Seulement deux séries voient le jour en 1804. L'année suivante, Schuppanzigh peine à attirer suffisamment d'abonnées pour une nouvelle série. L'organisation des concerts est interrompue pendant quelques années avant de s'arrêter définitivement en 1810. Un court article d'actualité du *Wiener Zeitung*, datant du 30 mai 1810, rappelle l'une des vocations du Quatuor Schuppanzigh; faire converger les musiciens amateurs et professionnels autour de valeurs communes, liées à leur passion pour la musique instrumentale : « Chaque ami ou amie de la musique, qui prend plaisir à se produire lui-même ou elle-même ou à jouer parmi l'orchestre et qui possède les talents requis, sera invité ouvertement »¹⁶³.

Une ouverture, une symphonie ou un concerto demeurent des incontournables du répertoire instrumental, mais ils nécessitent la présence d'un orchestre complet, composé de musiciens expérimentés, qui maîtrisent parfaitement leur instrument. Au même moment, plusieurs séries de concerts, indépendantes de la cour impériale, arrivent sur le marché, créant ainsi une concurrence pour les séries plus anciennes comme celle de Schuppanzigh. Dans ces circonstances, la Société des musiciens de Vienne, qui produit déjà des concerts depuis les années 1770, s'avère être un refuge.

La baisse significative des commandes et, plus généralement, du soutien financier de la cour impériale pousse les musiciens vers une logique et une dynamique de marché semblables à celles exercées à Londres¹⁶⁴. Face à ces difficultés, la Société des musiciens, outre son mandat d'organiser des concerts publics, remplit un rôle de protection sociale. Elle réalise notamment des levées de fonds afin de financer les pensions de retraites des musiciens viennois.

¹⁶³ Joseph Hormayr (dir.), *Österreichisch-Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung* [journal officiel de l'Empire], n° 43, 30 mai 1810, p. 1006. « Jeder Freund oder Freundin der Tonkunst, welchem es Vergnügen macht, sich daselbst zu produzieren, oder auch im Orchester mitzuspielen, und auch zugleich die dazu erforderlichen Talente besitzt, wird hiermit öffentlich eingeladen. »

¹⁶⁴ Sur les contextes viennois et londonien, voir le chapitre 1. Rappelons également l'exemple de Mozart, qui ne bénéficie plus du même soutien de la cour après la mort de Joseph II et compose alors *La Flûte enchantée* pour une compagnie de théâtre indépendante.

En 1772, l'inauguration des concerts de la Société des musiciens marque une nouvelle offre parmi les concerts publics qui, à cette époque, ne font encore qu'émerger dans le paysage culturel. Fondée une année plus tôt par Florian Gassman (1729-1774), maître de chapelle à la cour impériale, cette société a pour vocation principale de soutenir financièrement ses membres. Afin d'établir un fonds de retraite et de pouvoir accorder une pension aux veuves et orphelins des membres disparus, les musiciens présentent quatre concerts par année au Kärntner Theater, les 22 et 23 décembre ainsi que les deux derniers jours du Carême¹⁶⁵. Le nombre de concerts augmente considérablement dans les décennies suivantes. Selon Mary Sue Morrow, auteure de l'ouvrage *Concert Life in Haydn's Vienna*, ces événements représentent, au début du XIX^e siècle, le quart des concerts publics disponibles à Vienne¹⁶⁶.

Le public viennois peut profiter de l'emplacement des concerts de la Société dans un lieu public, le Kärntner Theater, loin des salons privés et des palais de mécènes. Il peut également y entendre de la musique vocale et non pas exclusivement de la musique instrumentale, ce qui témoigne d'une plus grande ouverture à la pluralité des goûts musicaux¹⁶⁷. En revanche, une partie du public revendique sa préférence pour la musique instrumentale, développant une attitude d'écoute de plus en plus sérieuse et de plus en plus distante à l'égard d'autres genres musicaux¹⁶⁸. Au-delà des frontières de Vienne, ce phénomène, qui naît dans les salons et entre les musiciens eux-mêmes, tend à s'imposer dans les pays germaniques, et notamment dans l'un de ses principaux centres culturels : Leipzig, ville où réside l'orchestre du Gewandhaus.

3) *Le Gewandhaus de Leipzig et l'influence germanique*

Pour comprendre les aspirations artistiques de cette institution, commençons par une anecdote liminaire qui révèle beaucoup de l'état d'esprit du Gewandhaus et des tenants d'une approche sérieuse de l'écoute musicale. Dans une critique de 1807, un correspondant du *Journal des Luxus*

¹⁶⁵ William Weber, *op. cit.*, pp. 48-49.

¹⁶⁶ Mary Sue Morrow, *op. cit.*, pp. 46-50 et pp. 68-71. Bien qu'elle ait connu une longue existence jusqu'en 1939, abolie à cause de l'annexion de l'Allemagne nazie, la Société a exercé sa plus grande influence sur le milieu musical autour des années 1800.

¹⁶⁷ William Weber, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁸ Par « attitude sérieuse », nous signifions une attitude non démonstrative, recueillie, qui témoigne d'une ferveur intériorisée et non de l'exaltation d'une passion sincère. Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre, en évoquant une culture d'écoute à l'allemande.

und der Moden (« *Journal du luxe et des modes* »), venu couvrir la première de la *Symphonie n° 3* de Beethoven à Leipzig, livre certaines recommandations à la direction artistique du Gewandhaus. L'auteur appelle de ses vœux « un choix excellent de nouvelles compositions parmi les meilleures et les plus savantes » et « une répétition adéquate des chefs-d'œuvre déjà connus » pour, dit-il, « non seulement donner satisfaction au goût du public éduqué, mais aussi le raffiner et l'élever toujours plus »¹⁶⁹. Selon Weber, ce type de discours « assoit l'autorité du nouveau public sérieux qui défend les objectifs idéalistes recherchés pour les concerts »¹⁷⁰.

Cette approche élitiste de la musique et de la culture générale (*Bildung*) est liée en partie au statut social du public qui fréquente le Gewandhaus. L'appartenance des auditeurs aux classes les plus aisées de la société s'inscrit dans les origines même de l'institution fondée en 1781. Comme le rappelle Weber :

Non seulement la ville possède l'intelligentsia la plus importante parmi les états germaniques, mais elle est aussi un centre juridique majeur. Elle compte des entreprises fleurissantes, spécialisées dans la manufacture du textile et dans le commerce international. En 1781, une salle de concert est construite à l'intérieur du Gewandhaus, le centre de l'industrie textile. Les élites de la ville la traite rapidement comme le point focal de leur vie sociale publique, à l'instar du King's Theatre à Londres. La mainmise de la haute bourgeoisie sur les concerts par abonnement (Abonnenten-Concerte) devient institutionnalisée; peu de gens en dehors de cette élite peuvent y assister¹⁷¹.

Cette nouvelle série compte vingt-quatre concerts par année et d'autres évènements organisés individuellement par des musiciens ayant reçu l'approbation du comité. Signe de la mainmise de la haute bourgeoisie, l'institution est dirigée, en effet, par un comité d'organisation, appelé le *Direktorium*. Ses membres – pour la plupart marchands de vêtements, éditeurs, juges et professeurs de droit – travaillent aux côtés du directeur artistique afin de choisir les programmes

¹⁶⁹ Propos extraits de l'article « Über das stehende Concert in Leipzig, im vorigen Winterhalbjahre » [auteur inconnu], dans Friedrich Justin Berluch (dir.), *Journal des Luxus und der Moden*, vol. 22, Weimar, F. J. Berluch (éd.), juillet 1807, p. 442. « Durch eine vortreffliche Wahl der besten und gehaltvollsten neuen Compositionen sowohl als durch eine zweckmäßige Wiederholung der schon bekannten vortrefflichsten Meisterwerke [...] nicht nur dem Geschmacke des gebildeten Publikums Genüge zu thun, sondern auch dem selben immer mehr zu veredeln und zu erheben. »

¹⁷⁰ William Weber, *op. cit.*, p. 107. « That language empowered the new serious public that supported idealistic goals for the concerts »

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 23. « Not only did the city possess the most important intelligentsia in the German states but it was also a major legal center and possessed thriving businesses in textile manufacture and international trade. In 1781 a concert hall was built in the Gewandhaus, the center of the textile business, and the city's elites soon treated it as the focal point of their public social life, like the King's Theatre in London. The rule of the high bourgeoisie became institutionalized in the subscription concerts (Abonnenten-Concerte), where few outside that elite could go. »

de concerts, les interprètes, mais aussi afin de déterminer quel musicien est autorisé à présenter ses propres concerts dans la salle¹⁷².

Le Gewandhaus fait face aux critiques dans la presse, qui lui reprochent notamment son exclusivité sociale et son contrôle quasi monopolistique sur l'offre musicale de la ville¹⁷³. Parmi les voix qui s'élèvent contre l'emprise de l'institution, il y a celle du compositeur et corniste Christian Gottfried Thomas (1748-1806). Ce dernier prend le contrepied de l'orchestre et se présente comme un représentant du plus large public. Il organise des concerts dans une dizaine de lieux publics différents. En 1799, il programme notamment un concert en plein-air dans le Reichels Garten, un jardin bien fréquenté qui se situe en dehors des murs de la ville. Au programme de cet événement figurent un chant militaire, deux chants populaires et un poème musical en l'honneur de Charles-Louis, archiduc d'Autriche et duc de Teschen (1771-1857). Toutes ces pièces vocales, remaniées ou mises en musique par Thomas lui-même, sont précédées par une symphonie de Haydn, en ouverture de concert¹⁷⁴.

Les programmes de ces concerts populaires leipzigois demeurent comparables à ceux présentés par le Gewandhaus¹⁷⁵. À la fin du XVIII^e siècle, le principe du mélange des genres vocaux et instrumentaux continue de régir la programmation des concerts publics, avec comme objectif affiché de satisfaire tous les goûts possibles du public¹⁷⁶. D'après Weber, voici ce à quoi ressemble un programme-type de l'orchestre, à cette époque :

¹⁷² *Ibid.*, pp. 42-43. Au chapitre 3, nous reviendrons sur l'exemple du Gewandhaus, en évoquant une figure importante de l'institution : Felix Mendelssohn (1809-1847), compositeur et chef d'orchestre de 1835 à 1847, qui a été aussi en charge de la programmation.

¹⁷³ William Weber, *op. cit.*, p. 53.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 54. Le concert a lieu le 5 septembre 1799 et célèbre l'anniversaire de Charles-Louis d'Autriche-Teschen. La symphonie de Haydn n'est pas précisée, mais comporte cette mention : « avec une musique de janissaires ». Il pourrait s'agir de la *Symphonie n° 100*, créée à Londres en 1794, qui nécessite des percussions « turques » (triangle, cymbales et timbales).

¹⁷⁵ Les concerts de Thomas s'adressent à un public plus diversifié, dans un environnement également plus ouvert. En cela, ils préfigurent de nombreuses initiatives de démocratisation musicale qui verront le jour dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous y reviendrons au chapitre 3.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 182. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que le profil de concerts « pots-pourris » sera remplacé par un profil plus homogène, centré sur le répertoire symphonique et l'exécution de concertos impliquant un gros orchestre. Le Gewandhaus fera cette mue dans les années 1830 avec notamment l'arrivée du compositeur Felix Mendelssohn (1809-1847) comme directeur musical, en poste de 1835 à 1840, puis de 1843 à 1847.

Première partie

- Ouverture ou symphonie
- Numéro d'opéra – un air d'opéra le plus souvent –
- Concerto
- Numéro d'ensemble d'opéra, allant du duo au sextuor

Seconde partie

- Ouverture ou une symphonie
- Air ou numéro d'ensemble d'opéra
- Chœur d'opéra
- Symphonie ou autre pièce instrumentale¹⁷⁷

Entre ces premiers concerts « pots-pourris » du Gewandhaus et d'autres séries de concerts à Leipzig, les programmes peuvent certes se ressembler, mais l'attitude sérieuse du public demeure un trait caractéristique de l'institution. Elle relève même de la culture du Gewandhaus. Sur le plafond de la salle de concert, les auditeurs peuvent lire la citation suivante, attribuée à Sénèque : « Res severa verum gaudium » (Les choses sérieuses sont source de véritable joie)¹⁷⁸. Cette inscription, à l'intérieur même des lieux, est un signal fort que le Gewandhaus envoie à son public. Elle témoigne aussi d'une certaine idée de la musique et de la culture germanique.

Selon Brigitte François-Sappey, le trait de caractère sérieux, appliqué à la musique, aurait été d'abord porté par Gluck et perpétué par les illustres compositeurs que l'Allemagne a connus :

L'adjectif « ernst », sérieux, revient régulièrement sous les plumes allemandes. Il relève d'une caractéristique allemande de la formation intellectuelle et morale (*Bildung*) par l'art. Dans sa quête d'une « tragédie opéra », Gluck avait déjà prétendu : « un opéra semblable [*Alceste*] n'est pas un divertissement mais une occupation très sérieuse ». Ce ne sont pas le *Quartetto serioso* de Beethoven, les *Variations sérieuses* de Mendelssohn, l'*Ouverture de concert « im ernsten Styl »* de Spohr, les *Vier ernste Gesänge* de Brahms, ni le sérieux des compositeurs eux-mêmes, Wagner compris, qui démentiront la volonté de maintenir l'*alter deutscher Ernst*. L'écriture savante, le style profond et le genre sérieux sont de longue date associés à l'école allemande¹⁷⁹.

Nous avons déjà évoqué la réforme de l'opéra initiée par Gluck, alors que celui-ci tente de remettre la musique au service du drame, de rompre avec les longueurs et les effets superflus de l'opéra italien du début du XVIII^e siècle. Cette réforme est suivie attentivement par le baron van Swieten qui se porte lui-même à la défense d'une musique jugée sérieuse.

Lorsqu'il fonde, en 1786, la Société des associés (*Gesellschaft der Assoziierten*), le baron cherche à réunir plusieurs aristocrates mélomanes autour de valeurs musicales communes. La musique sérieuse – ou revendiquée comme telle – leur sert ici de marqueur social et culturel au

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁹ Brigitte François-Sappey, *La musique dans l'Allemagne romantique*, Paris, Fayard, 2009, p. 204.

sein d'une aristocratie qui perd de son influence. Dans une lettre datant de 1799, parue dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, van Swieten déclare :

En ce qui concerne la musique, je me suis retiré complètement dans la vieille époque, là où l'on considérait encore nécessaire d'étudier l'art en profondeur et de manière ordonnée, avant même d'avoir une pratique [artistique]. J'y trouve une nourriture pour l'esprit et pour le cœur et j'en retire de la force à chaque fois qu'une nouvelle preuve de la décadence de l'art s'abat sur moi. Mes consolations sont alors, d'abord et avant tout, Händel et les membres de la famille Bach; et avec eux les maîtres plus modestes de notre époque, ceux qui suivent, d'un pas assuré, la voie tracée par les modèles de vérité et de grandeur, qui promettent d'atteindre le but ou bien qui l'ont déjà atteint¹⁸⁰.

Dans ces quelques lignes, le baron renvoie implicitement à l'idée de formation intellectuelle et artistique qui fait de plus en plus défaut, selon lui, aux auditeurs de son époque. En avouant trouver refuge dans l'écoute et l'étude d'œuvres de grands maîtres, anciens ou contemporains, il témoigne également du caractère fermé que pouvaient revêtir ses réunions du dimanche matin. Tia DeNora précise à ce sujet : « pour l'aristocratie musicale viennoise, “décadence récente” signifiait non seulement avilissement de la musique, mais aussi, ce qui pour elle était aussi important, corruption de son auditoire, en fonction justement de l'élargissement social de ce groupe »¹⁸¹. On voit ici ressurgir les dynamiques contradictoires – telles qu'observées au moment de l'émergence des notes de programme – entre la préservation d'une culture d'élite, d'une part, et la démocratisation des concerts publics, d'autre part.

Plus qu'un symbole d'appartenance à une certaine classe sociale, le caractère sérieux semble aussi être un marqueur identitaire, propre aux pays germaniques. Il est souligné par les écrivains allemands eux-mêmes, notamment par August Wilhelm Schlegel qui s'interroge ainsi : « les sociétés allemandes sont sérieuses; leurs comédies et satires sont sérieuses; leur critique est

¹⁸⁰ Johann Friedrich Rochlitz (dir.), *Allgemeine Musikalische Zeitung*, vol. 1 (janvier 1799), pp. 252-253. « Ich bin überhaupt, was Musik betrifft, in jene Zeiten zurückgetreten, wo man es noch für nöthig hielt, die Kunst, ehe man sie ausübte, ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geist und Herz, und da hohle ich Stärkung, wenn irgend ein frischer Beweis von dem Verfall der Kunst mich niedergeschlagen hat. Meine Tröster sind dann vor allen Händel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Grossen mit festem Fusse wandeln, und das Ziel entweder zu erreichen—versprechen, oder es schon erreicht haben. »

¹⁸¹ Tia DeNora, *op. cit.*, p. 97. Les concerts de virtuosité, où l'interprète prime sur le compositeur et où l'œuvre ne sert que de prétexte à une mise en scène, sont particulièrement décriés par les aristocrates mélomanes comme van Swieten. « On reprochait aux compositeurs de second ordre de n'exiger de leurs auditeurs aucune connaissance spéciale. En termes purement musicaux, ces extravagances excluaient effectivement la connaissance, le savoir-faire et l'étude, [...] les aristocrates craignant qu'à l'avenir, les activités musicales ne se réduisent à des traits non musicaux, ou plus précisément extramusicaux » (*ibid.*, p. 96).

sérieuse; toute leur littérature est sérieuse. De cette nation, la gaîté ne serait-elle toujours qu'inconsciente et involontaire ? »¹⁸².

Au tournant du siècle, l'opéra national allemand, qui marque ses différences avec l'opéra italien dominant, tend à abandonner le caractère comique du *Singspiel* – que l'on voit notamment dans les théâtres de banlieue de Vienne, à l'époque de *La Flûte enchantée* – pour valoriser le caractère sérieux. D'après Thomas Bauman, cet art lyrique germanique « passe d'une conception plutôt homogène – celle d'une comédie rustique ou d'une farce agrémentée d'éléments musicaux relativement modestes – à une activité complexe, aux formes multiples »¹⁸³.

L'approche sérieuse se rapporte non seulement à l'art de la composition, mais aussi à l'art de l'écoute. Il en va de l'opéra comme du répertoire symphonique¹⁸⁴. En signe de révérence, le Gewandhaus décide d'accorder aux œuvres orchestrales de grande envergure, notamment celles de Beethoven, une place qu'aucune autre n'avait reçue auparavant dans un programme de concert. Lors de sa première leipzigoise, le 29 janvier 1807, la *Symphonie n° 3* avait été placée en ouverture, ce qui correspondait alors au modèle des concerts pots-pourris¹⁸⁵. Devant l'enthousiasme suscité par la nouvelle symphonie de Beethoven, l'orchestre la remet à l'affiche dès la semaine suivante, le 5 février, et lui réserve, cette fois, l'intégralité de la seconde partie de concert. Seule œuvre à être écoutée au retour de l'entracte, la *Symphonie n° 3* de Beethoven revêt toute son importance et retient l'attention maximale des auditeurs. Le Gewandhaus établit ainsi un nouveau modèle de programme qui donnera une primauté à la musique instrumentale et aux chefs-d'œuvre, inspirant d'autres orchestres européens¹⁸⁶.

¹⁸² Friedrich et August Wilhelm Schlegel, *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*, « fragment n° 257 », Berlin, Hoffenberg, 2016 (première édition en 1798), p. 67. « Die Gesellschaften der Deutschen sind ernsthaft; ihre Komödien und Satiren sind ernsthaft; ihre Kritik ist ernsthaft; ihre ganze schöne Literatur ist ernsthaft. Ist das Lustige bei dieser Nation immer nur unbewußt und unwillkürlich? »

¹⁸³ Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe, op. cit.*, p. 3. « Soon German opera grew from a fairly homogeneous conception – one of rustic comedy or farce peppered with relatively modest musical items – into a multivariate, complex activity. »

¹⁸⁴ Comme nous le verrons plus tard dans le chapitre suivant, les opéras de Wagner – et le compositeur lui-même – inciteront les auditeurs à adopter une écoute sérieuse, voire de recueillement, notamment lors des recreations du cycle de *L'Anneau du Nibelung*, au festival de Bayreuth.

¹⁸⁵ Cette œuvre a été suivie, en première partie de concert, d'une scène extraite d'un opéra récent (*Zaira* de Francesco Federici). En seconde partie, on trouve un concerto pour alto de Georg Schneider et le finale de l'opéra *Acis e Galatea* de Johann Naumann. À noter toutefois que la *Symphonie n° 3* de Beethoven, placée ainsi en ouverture de concert, était d'une durée inhabituellement longue (pour un modèle de programmation comme celui-ci, environ 50 minutes).

¹⁸⁶ William Weber, *op. cit.*, p. 181. Parmi ces orchestres, on peut citer la Philharmonic Society de Londres, la Société des concerts du Conservatoire de Paris et l'Orchestre philharmonique de Vienne. Au chapitre 3, nous reviendrons sur cette question de programmation musicale.

Dans les faits, le public sérieux ne représente toujours qu'une partie de la population qui écoute de la musique et fréquente les concerts publics, dans les différentes capitales européennes. Il existe donc plusieurs publics, dont deux principaux qui affirmeront leur opposition : un public qui se montre attaché au style et à la culture germaniques, en même temps qu'un public dilettante que l'on associe plutôt à l'opéra italien et aux concerts de virtuosité. Cet autre public adopte, au contraire, une attitude d'écoute plus distraite ou plus démonstrative, renforçant ainsi le public sérieux dans ses positions et sa quête d'idéal.

4) *Deux publics, deux types d'écoute*

Déjà au XVIII^e siècle, les concerts pots-pourris donnent lieu à des échanges parfois animés entre auditeurs qui ne partagent pas nécessairement les mêmes goûts pour la musique vocale ou instrumentale. Certains membres du public n'hésitent pas poursuivre leurs conversations pendant l'exécution de pièces jugées secondaires. L'écoute, souvent distraite, regagne toutefois en attention lorsque des airs d'opéras ou des morceaux de virtuosité résonnent dans la salle. Dans l'article « Aux sources du théâtral », Solveig Serre donne une précision intéressante sur l'éclairage de la salle de l'Opéra de Paris, qui aurait un effet sur le degré d'attention du public :

Les lustres de la salle restent allumés pendant toutes les représentations : ils éclairent les visages et ne créent qu'une demi-obscurité qui impose à chaque individu l'existence de ses voisins. L'éclairage du plateau n'est donc pas assez fort pour délimiter bien distinctement l'espace scénique ni pour attirer les regards des spectateurs. Pour une partie du public, la scène n'offre qu'un intérêt supplémentaire, un prétexte au bavardage¹⁸⁷.

Au XIX^e siècle, la musique continue d'être perçue, pour beaucoup d'auditeurs, comme un objet de divertissement, une source de distraction. C'est l'attitude d'un public dilettante que l'on retrouve généralement dans les théâtres lyriques. À Paris, l'Opéra national présente des productions très coûteuses qui cherchent à impressionner l'auditoire¹⁸⁸. Comme l'explique Jean-

¹⁸⁷ Solveig Serre, « Aux sources du théâtral : le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières », dans Sabine Chaouche (dir.), *Le "Théâtral" dans la France d'Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 244. L'obscurité et l'incitation au silence dans les salles de concerts feront partie des moyens utilisés au XIX^e siècle pour garantir une plus grande concentration de l'auditoire pendant l'exécution des œuvres, notamment pour les opéras de Wagner au festival de Bayreuth. Nous reviendrons, en partie, sur ces questions au chapitre 3.

¹⁸⁸ Jean-Claude Yon, *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012, p. 272. Le répertoire de l'Opéra est avant tout français, dominé par les opéras de Giacomo Meyerbeer

Claude Yon, « le grand opéra permet à la bourgeoisie de produire un spectacle fascinant, de valoriser en les transcendant (au sens plénier du terme de *changer de nature et d'accéder à un état supérieur*) ses valeurs mercantiles et ses valeurs d'exhibition (richesse et luxe). C'est encore le moyen d'exprimer sa croyance en son pouvoir sur les hommes, la nature et le temps »¹⁸⁹. Le Théâtre-Italien et ses représentations d'opéras en langue italienne – ceux de Rossini, Donizetti, Bellini et de Verdi – attirent également un public mondain, venu entre autres pour entretenir ses relations sociales¹⁹⁰. Il y a aussi l'Opéra-Comique, dont le répertoire est fortement décrié, notamment par Berlioz. Jean-Claude Yon précise à ce sujet : « pour certains, l'opéra-comique ne saurait avoir une quelconque valeur – ni littéraire, ni musicale. Il est juste un produit de consommation courante. À propos d'un ouvrage d'Auber, Berlioz parle de “musique de marchandises chantée par des grisettes et des commis-voyageurs”. À mille lieux de ces anathèmes, le public parisien fait fête à des pièces qui savent le divertir et répondre à ses attentes »¹⁹¹.

Ce public en quête de divertissement, qui existe partout en Europe à des degrés divers, assiste également aux concerts de musique instrumentale où il peut admirer les prouesses d'un virtuose. Le pianiste Franz Liszt (1811-1886) décrit ainsi le public viennois :

Je dois le dire : depuis que je joue du piano, dans mes fréquents contacts avec les *dilettanti* de tous les pays, je n'ai point rencontré de public aussi sympathique que celui de Vienne; il est enthousiaste sans aveuglement, sévère sans injustice; son éclectisme judicieux admet tous les genres et ne repousse rien par prévention. S'il y avait à Vienne un peu plus de mouvement et d'activité, un peu plus de *savoir-faire* dont il y a peut-être trop à Paris, Vienne deviendrait sans contredit le centre du monde musical¹⁹².

Les *dilettanti* font l'objet de reproches et de railleries venant d'autres compositeurs. Berlioz s'en prend notamment aux Italiens : « ils veulent des partitions dont ils puissent, du

(*Robert le Diable*, 1831; *Les Huguenots*, 1836; *Le Prophète*, 1849; *L'Africaine*, 1865) et Fromental Halévy (*La Juive*, 1835).

¹⁸⁹ Hervé Lacombe, « Le grand opéra : une esthétique du progrès matériel », dans Jean-Yves Mollier, Philippe Régnier et Alain Vaillant (dir.) *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, p. 440. Repris dans Jean-Claude Yon, *op. cit.*, p. 272.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 274. La salle Ventadour est, selon les termes de l'écrivain Théophile Gauthier en 1841, « autant un salon qu'un théâtre » (formule citée par Anne Martin-Fugier, *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard, 1993, p. 313). C'est dans cette salle du Théâtre-Italien que le public parisien se prend de passion pour l'auteur du *Barbier de Séville*, devenu l'idole du public dilettante en quête d'opéras légers et de grand spectacle.

¹⁹¹ Jean-Claude Yon, *op. cit.*, pp. 277-278. Après 1850, dans les théâtres et les cafés-concerts, le public parisien raffole d'un nouveau genre comique : l'opérette, dont Jacques Offenbach (1819-1880) et Florimond Ronger, dit Hervé (1825-1892) sont les principaux ambassadeurs.

¹⁹² Franz Liszt, *Artiste et société. Édition des textes en français*, édité par Rémy Stricker, lettre n° 8 [1838], Paris, Flammarion, 1995, p. 136. Repris dans David Ledent, « L'institutionnalisation des concerts public », *op. cit.*, p. 6.

premier coup, sans réflexion, sans attention même, assimiler la substance, comme ils le feraient d'un plat de macaroni », écrit-il dans un de ses récits de voyage¹⁹³. En réaction à la propagation de ce type d'auditeurs, Claude Debussy multipliera – à des décennies de distance – ses attaques dans la presse et dans les revues spécialisées. De plus, il invente le personnage de Monsieur Croche, son alter-ego, qui se définit lui-même comme « antidilettante »¹⁹⁴.

À une écoute distraite s'oppose l'écoute attentive. Cette situation illustre, selon les termes de Michael Werner, la tension grandissante entre « le dilettante qui s'adonne au plaisir de l'écoute par le « "cœur" et le spécialiste fêru de théories et de savoirs, capable d'analyser la musique par la "raison" »¹⁹⁵. L'attitude du spécialiste rejette le caractère léger, voire frivole, de l'opéra italien et s'épanouit dans le cadre de concerts au répertoire presque exclusivement symphonique. Prédominante dans les pays germaniques, cette attitude se manifeste également chez le public des concerts organisés au Conservatoire de Paris. Les auditeurs se plongent dans la contemplation des œuvres de compositeurs illustres. Ils adoptent une écoute que Martin Kaltenecker qualifie de « structurelle », une écoute qui vise à décoder la manière dont le compositeur joue avec les règles et les codes formels¹⁹⁶. L'auteur, qui emprunte la formule au musicologue Theodor Adorno¹⁹⁷, mentionne notamment Haydn comme l'un des premiers compositeurs à jouer avec les formes musicales et à exiger une écoute plus attentive de la part du public. Le connaisseur se définit alors par sa faculté à saisir les structures mises en place dans l'œuvre musicale. Kaltenecker poursuit : « l'écoute musicale s'inscrit sur l'horizon d'une éthique de travail, de la concentration consentie et d'une certaine docilité qui crédite le génie d'une cohérence que l'on pourra découvrir progressivement, par écoutes répétés [...] »¹⁹⁸. La lecture de

¹⁹³ Hector Berlioz, *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, Paris, Jules Labitte (éd.), 1844, p. 218.

¹⁹⁴ Claude Debussy, *Monsieur Croche antidilettante*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1926. L'ouvrage fait désormais partie du domaine public. Mentionnons, par exemple, l'édition parue chez Nabu Press, en 2014.

¹⁹⁵ Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner, « La construction socio-culturelle du concert. En guise d'introduction », *op. cit.*, p. 4.

¹⁹⁶ Martin Kaltenecker, « Les contrats d'écoute », *La Découverte. Dix-huitième siècle*, 2011/1, n° 43, p. 181. Url : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2011-1-page-165.htm> (consulté le 28 août 2018). Voir également le chapitre du même auteur : « Soustractions », dans *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Musica Falsa, 2010, pp. 179-217.

¹⁹⁷ Sur ce concept adornien d'« écoute structurelle », nous pouvons nous référer à l'article de Jean Lauxerois : « À bon entendre. Petite note sur "l'écoute structurelle" », dans *Circuit*, vol. 14, n° 1, 2003, pp. 87-102. Url : <https://doi.org/10.7202/902302ar> (consulté le 7 janvier 2019).

¹⁹⁸ Martin Kaltenecker, *op. cit.*, p. 183.

partition apparaît également comme un moyen de percer les secrets de composition et témoigne encore davantage d'une approche sérieuse de l'auditeur vis-à-vis de l'œuvre¹⁹⁹.

L'écoute attentive semble s'inscrire dans une tradition antérieure au XVIII^e siècle. Déjà en 1628, Vincenzo Giustiniani (1564-1637) rédige un texte sous forme de lettre, intitulé « Discorso sopra la musica », et semble dessiner les contours d'une attitude sérieuse à l'égard de la musique²⁰⁰. En 1679, Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) achève le troisième volume de *Phrynus Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*, ouvrage romancé dans lequel il cherche à instruire chefs de chœur (*kantors*), organistes et autres musiciens dans l'art de la composition. Au détour d'un dialogue entre personnages fictifs, l'auteur dresse quatre catégories d'auditeurs aux qualités d'écoute (*Gehör*) très diverses : (1) les Sibériens (*Syberianer*), qui ne peuvent apprécier aucun son de musique, (2) les Campagnards (*Rusticaner*), qui ne tolèrent pas de dissonances, mais apprécient la musique homophonique, (3) les Citadins (*Urbaner*), qui approuvent la musique « gracieuse » (*zierlich*) sans toutefois la comprendre par un jugement rationnel, et enfin (4) les nobles auditeurs (*Auditores Nobiles*, en latin), qui, en s'appuyant sur leur connaissance des musiques anciennes et nouvelles, ont la plus grande capacité de jugement²⁰¹.

Au moment où certains orchestres germaniques, comme le Gewandhaus de Leipzig, font évoluer leur programmation vers un répertoire axé sur la musique symphonique, des adeptes de certaine dernière culture d'écoute cherchent à s'affirmer; une tendance qui s'accroît au

¹⁹⁹ Berlioz, par exemple, assiste aux exécutions des symphonies de Beethoven qui ont lieu au Conservatoire de Paris, notamment dans les années 1830. Fort de cette expérience d'auditeur, il publie des études critiques dans lesquelles il présente quelques éléments d'analyse harmonique. Plusieurs indications de tempo et de caractère révèlent que l'auteur est en possession de la partition, une écoute attentive faisant aussi appel à une lecture attentive de l'œuvre écrite. Dans le chapitre 4, nous reviendrons en détails sur quelques exemples d'études critiques de Berlioz.

²⁰⁰ L'auteur pointe les exigences du métier de compositeur : étude approfondie du contrepoint et des genres musicaux (madrigaux, canons, airs d'opéra, etc.), sollicitation prolongée de l'intellect lors de la composition. En revanche, il n'appelle pas ouvertement à une approche rigoureuse de la part de l'auditeur. Comme l'explique Carol MacClintock en préambule au texte qu'elle a elle-même traduit, Giustiniani entretient plutôt une attitude de dilettante; observation qui semble être confirmée par certains de ses propos. D'après lui, la qualité d'une œuvre repose en grande partie sur l'effet « plaisant » que celle-ci produirait à l'oreille. Toujours selon l'auteur, l'écriture en imitation devrait demeurer fluide et non surchargée d'artifices; dans le cas contraire, elle pourrait, dit-il, « n'être comprise que par des experts du métier ou des personnes qui portent une attention particulière à ces choses ». Voir Carol MacClintock, « Giustiniani's "Discorso Sopra la Musica" », *Musica Disciplina*, vol. 15 (1961), pp. 216-217. Url : <https://www.jstor.org/stable/20531946> (consulté le 27 janvier 2019)

²⁰¹ Wolfgang Caspar Printz, *Phrynus Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*, vol. 3, Dresde et Leipzig, Mieth et Zimmermann (éd.), 1696, pp. 85-86. Voir également Judy Tarling, *The Weapons of Rhetoric : a Guide for Musicians and Audiences*, Saint Albans, Corda Music, 2005, p. 56; Stephen Rose, *The Musician in Literature in the Age of Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, pp. 99-106. Après avoir abordé la question de l'écoute distraite, nous pouvons mieux prendre la mesure des reproches qui sont faits à cette troisième culture d'écoute, notamment par ceux qui, à l'instar de van Swieten, se définiraient eux-mêmes comme « nobles auditeurs ».

XIX^e siècle autour de la figure de Beethoven, compositeur dont le langage musical est scruté par les auditeurs avertis. D'autres dispositifs viennent soutenir ce type d'écoute, comme l'instauration du silence pendant l'exécution de l'œuvre. David Ledent écrit :

Si l'auditeur est attentif aux œuvres, il doit désormais éviter toute manifestation spontanée de ses émotions. Le silence devient un aspect fondamental du concert comme *espace polémique intériorisé par chaque auditeur* [...] Le silence de chaque auditeur exprime le respect et la reconnaissance de l'individualité de l'autre considéré comme un semblable²⁰².

Ainsi se développe un public de spécialistes, à l'intérieur du plus large public de la musique symphonique, qui revendique un certain élitisme de goût, un savoir-faire qui se conjugue à un savoir-vivre en communauté, loin du tumulte des théâtres lyriques. L'intériorisation de la musique témoigne également d'une attitude d'écoute individualiste : on reconnaît en chaque individu une faculté (supérieure) de juger. S'y ajoute le sentiment d'appartenir à un groupe restreint d'individus éclairés.

Cette discipline d'écoute en situation de concert est à rebours du principe de démocratisation. Elle semble même indiquer un retour à une forme d'aristocratie basée sur le goût musical et le jugement esthétique. Dans le prochain chapitre, nous examinerons les mouvements contradictoires de démocratisation et d'élitisme qui sont à l'œuvre tout au long du XIX^e siècle et qui mèneront à la parution des premières notes de programme.

²⁰² David Ledent, « L'institutionnalisation des concerts publics », *op. cit.*, p. 7. Cette attitude silencieuse que l'auditeur s'impose, comme s'il était en recueillement, trouve son expression la plus aboutie dans les concerts du Festspielhaus de Bayreuth, édifice consacré à la diffusion des opéras de Wagner. Le répertoire symphonique n'est donc pas le seul terrain propice à l'affirmation d'une culture d'écoute comme celle-ci. Qu'il s'agisse d'un opéra, d'une symphonie ou d'un concerto, ce sont, en effet, le caractère sérieux d'une œuvre et le projet ambitieux du compositeur qui animent les adeptes de ce courant. Nous y reviendrons au chapitre 4, en abordant le sujet des guides d'écoute.

III. LE XIX^e SIÈCLE : SOCIÉTÉS DE CONCERTS À PARIS ET À LONDRES

La fin du XVIII^e siècle et tout le XIX^e siècle sont animés par un mouvement qui traverse l'Europe, ses sociétés de concerts et ses nouveaux orchestres symphoniques. Ce mouvement, inexorable, est celui de la canonisation des œuvres et des compositeurs²⁰³. Notre intention n'est pas de prendre position en faveur d'un répertoire canonique ou d'adhérer volontairement à une idéologie dominante, mais de décrire un phénomène qui a réellement existé et qui a eu comme conséquence, à long terme, de faire entrer au panthéon de la musique un groupe restreint de compositeurs dont les noms résonnent encore aujourd'hui. Il est tout aussi légitime de continuer à célébrer les œuvres musicales qui ont été reconnues, au fil des siècles, comme les meilleures dans leur genre respectif – encore faudrait-il définir ce qui fait la qualité d'une œuvre – que d'alerter sur les effets indésirables d'un tel processus de sélection comme la standardisation des programmes de concerts, la mise sous couvert de compositeurs ou compositrices méconnus ou l'utilisation de certaines œuvres à des fins nationalistes²⁰⁴. Nous tâcherons ici de nous livrer à une présentation impartiale du mouvement de canonisation qui, comme nous le verrons plus tard, s'est renforcé au XIX^e siècle grâce notamment à la publication d'une grande quantité d'écrits sur la musique. Les notes de programme, en particulier, s'avèrent un outil important pour promouvoir le répertoire patrimonial. C'est pourquoi nous souhaitons brièvement replacer ce mouvement dans son contexte historique.

Avant d'aborder les trois figures historiques du classicisme viennois que sont Haydn, Mozart et Beethoven, il nous semble important de souligner la place qu'occupait Jean-Sébastien Bach du point de vue des musiciens et des compositeurs du XIX^e siècle. Cette place était loin d'être acquise. À sa mort en 1750, le compositeur est le représentant d'un style baroque tombé en

²⁰³ Comme nous le verrons plus en détail au chapitre 4, le mouvement de canonisation créera un contexte favorable à la publication d'écrits sur la musique, y compris des guides d'écoute et des notes de programme. C'est dans cette perspective que nous nous y intéressons.

²⁰⁴ Sur cette remise en perspective du canon musical, voir, par exemple, Katherine Bergeron et Philip V. Bohlman (dir.), *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

désuétude. À la fin du XVIII^e siècle, le nom de Bach est beaucoup plus associé aux fils de Jean-Sébastien et notamment à Jean-Chrétien, reconnu à travers l'Europe pour ses opéras et ses symphonies²⁰⁵.

En France, c'est d'abord comme figure incontournable de pédagogue que le père Bach s'impose au XIX^e siècle. Parmi les nombreuses œuvres du maître, *Le Clavier bien tempéré* devient l'une des principales références didactiques pour le piano-forte. Chez les musiciens amateurs ou professionnels, cette reconnaissance s'accompagne du sentiment que « toute musique "sérieuse" passe obligatoirement par la revalorisation d'une technique musicale dont Jean-Sébastien Bach apparaît rapidement comme le représentant suprême »²⁰⁶.

La Passion selon Saint-Matthieu s'avère également déterminante dans le processus de canonisation de Bach. Outre la durée de cet oratorio et la beauté de la musique, c'est surtout son instrumentation hors-norme qui frappe les esprits. Comme le précisent Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, « la valeur spectaculaire de ce dispositif fera beaucoup dans la popularité de l'œuvre »²⁰⁷. Celle-ci fait appel à un orchestre, un quatuor de solistes et deux chœurs. Elle a tout d'un *magnum opus*, à l'image de la *Symphonie n° 9* de Beethoven, composée près de cent ans plus tard, qui comportera une partie de chœur²⁰⁸. Le Kantor de Leipzig fait alors figure de précurseur. À l'occasion du centenaire de *La Passion selon Saint-Matthieu*, Félix Mendelssohn (1809-1847) propose une recreation de l'œuvre lors d'un concert qu'il dirige à Berlin, le 11 mars 1829²⁰⁹. Cet événement exceptionnel, censé célébrer le génie intemporel de Bach, sera rapporté en France, quelques jours plus tard, par l'intermédiaire de Fétis dans un article de *La Revue musicale*²¹⁰.

²⁰⁵ Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000, p. 22. Mentionnons, par exemple, les opéras *Zanaïda* (1763) et *Thémistocle* (1772) qui ont chacun été créé à Londres. À noter également que les symphonies de Jean-Chrétien Bach seront familières au jeune Mozart lorsque celui-ci fera, avec sa famille, une tournée en Angleterre.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 171.

²⁰⁸ *La Passion selon Saint-Matthieu* aurait été créée en avril 1729, à l'occasion de la fête religieuse du Vendredi Saint, et la *Symphonie n° 9* de Beethoven, en 1824.

²⁰⁹ Mendelssohn contribue fortement au revivalisme de la musique de Bach, notamment à titre d'organiste. Le jeune compositeur en assure la diffusion par le biais de concerts qui s'adressent à un public en dehors des cercles d'initiés. À cette fin, il œuvre également à l'édition de partitions. Voir Sophie-Anne Leterrier, *Le mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 154.

²¹⁰ Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion, *op. cit.*, pp. 171-173. Dans le chapitre 5, nous reviendrons sur l'organisation des « concerts historiques » par Fétis, événements qui mêlent exécutions musicales et conférences explicatives dans le but de défendre un certain patrimoine musical.

Les œuvres de musique baroque, notamment celles de Bach et de Händel, font désormais partie d'un répertoire de musique dite « historique », selon l'expression de Weber. Elles sont soutenues par la diffusion de textes de vulgarisation qui cherchent à leur garantir, parfois plus d'un siècle plus tard, les faveurs d'un nouveau public :

Éduquer le public devient un principe-clé dans auprès de la communauté de musique historique, à un point qui n'existait pas au XVIII^e siècle. Les programmes commencent à incorporer des notes pour aider les auditeurs à en savoir plus sur les pièces à être exécutées [...] La musique historique, désormais associée à une série de normes intemporelles, a migré de l'étude de l'érudit vers l'espace public²¹¹.

Les propos de Weber sont à mettre en relation directe avec ceux que Sophie-Anne Leterrier développe dans *Le mélomane et l'historien* : « la musique historique n'apparaît plus à personne comme un objet d'érudition ou comme une fantaisie désuète. Au Conservatoire, elle définit un canon, un passage obligé dans la formation des musiciens; dans les églises, elle est un critère de foi; dans les salles de concert, elle pénètre les répertoires; sur la scène politique, elle joue le rôle d'emblème de la nationalité »²¹². Les œuvres des grands maîtres du passé sont maintenant à la portée du public. Elles sont, pour ainsi dire, en voie de démocratisation, notamment grâce leur diffusion dans le cadre des concerts publics. Au moment où Mendelssohn fait redécouvrir la musique de Bach, le canon musical s'est déjà étendu à des compositeurs plus récents. Trois grands noms viennent en tête : Haydn, Mozart et Beethoven, figures indissociables du classicisme viennois.

Selon une formule attribuée au comte Waldstein, mécène et protecteur du jeune Beethoven, celui-ci se rend à Vienne, en 1792, « pour y recevoir l'esprit de Mozart des mains de Haydn »²¹³. Haydn apparaît comme l'intermédiaire et le garant de cette union entre les trois compositeurs : collègue et ami de Mozart, professeur de Beethoven. Dans *Beethoven et la construction du génie*, Tia De Nora évoque une trinité, terme qui correspond bien à l'esprit de religiosité entourant le concept même de canonisation :

²¹¹ William Weber, *op. cit.*, p. 240. « "Educating the public" became a key principle in the classical music community such as had not existed in the eighteenth century. Programs began to include notes to help listeners to learn more about the pieces to be performed [...] Classical music, now associated with a set of timeless norms, migrated from the scholars' study to public places ». Dans ce contexte, l'expression « musique historique » semble plus appropriée pour traduire *classical music*.

²¹² Sophie-Anne Leterrier, *op. cit.*, p. 184.

²¹³ Tia De Nora, *Beethoven et la construction du génie*, *op. cit.*, p. 9.

C'est durant les années où Beethoven vécut et travailla à Vienne, de 1792 à 1827, qu'on commença à s'intéresser aux critères « éternels d'excellence en musique et à les diffuser un peu partout, et que dans le répertoire des concerts, les œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven s'imposèrent de plus en plus comme celles d'une trinité musicale de « grands maîtres ». Pour de nombreux historiens de la musique, cette période est celle de la « préhistoire » du canon en matière de musique – celle au cours de laquelle apparurent en matière de goût de nouveaux modèles et de nouvelles idées²¹⁴.

Dès la fin du XVIII^e siècle, les nouvelles salles de concerts à Vienne, qui s'affranchissent du pouvoir impérial, concentrent leur répertoire sur Haydn, Mozart et le jeune Beethoven. D'après une étude de Mary Sue Morrow²¹⁵, les exécutions d'œuvres de ces trois compositeurs se maintiennent durant presque toute la période comprise entre 1791 et 1810, à un niveau dépassant nettement celui atteint par leurs contemporains²¹⁶.

De son vivant, Mozart éprouve plusieurs difficultés dans sa carrière de compositeur. Longtemps à la recherche d'un poste prestigieux, notamment à la cour de Joseph II, il est finalement récompensé de ses efforts en 1787²¹⁷. Néanmoins, c'est seulement après sa mort que le compositeur atteint véritablement la reconnaissance à laquelle il aspirait tant. H. C. Robbins Landon nous informe sur le contexte de réception à cette époque : « À la mort de Mozart en 1791, sa musique avait tout juste commencé à circuler, et la plupart de ses partitions instrumentales ne furent publiées qu'après sa mort, de sorte que lorsque ses œuvres brillamment originales atteignirent l'Angleterre, la Russie, l'Italie et la Suède, la scène musicale européenne était déjà dominée par Beethoven »²¹⁸.

Au début du XIX^e siècle, l'auteur de l'« Héroïque » prend déjà le dessus sur ses deux figures d'autorité²¹⁹. La musique de Beethoven retient particulièrement l'attention des membres de l'aristocratie viennoise. Ses œuvres instrumentales, et notamment ses symphonies,

²¹⁴ *Ibid.*, p. 25. Voir également William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste*, *op. cit.*, p. 176.

²¹⁵ Mary Sue Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*, *op. cit.*

²¹⁶ Repris dans Tia De Nora, *op. cit.*, p. 61.

²¹⁷ Mozart est nommé compositeur de la chambre impériale, mais cette réussite sera vite éclipsée. Suite à l'accession au trône du nouvel empereur Léopold II en 1790, il n'obtient plus les faveurs de la cour et est souvent mis à l'écart. Sur les obstacles de Mozart à la fin de sa vie, voir Dorothea Link, « Mozart in Vienna », dans *The Cambridge Companion to Mozart*, édité par Simon P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 22-25.

²¹⁸ H. C. Robbins Landon, « Préface », dans Tia De Nora, *Beethoven et la construction du génie*, *op. cit.*, p. ix. Notons que la reconnaissance de Mozart viendra, entre autres, d'écrivains romantiques allemands. Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) et E.T.A. Hoffman (1776-1822), par exemple, voient en *La Flûte enchantée*, son dernier opéra viennois, le modèle à suivre pour les opéras romantiques. Voir Susanna Lulé, « L'opéra comme modèle esthétique chez Goethe et E.T.A. Hoffman », dans *Revue germanique internationale* [en ligne], n° 16, 2001, pp. 123-127. Url : <http://rgi.revues.org/866> (consulté le 15 avril 2016).

²¹⁹ En ce début de XIX^e siècle, Mozart est surtout célébré pour ses opéras, dont le caractère léger plaît à une large partie de la population. On reconnaîtra, cependant, chez Haydn et Mozart des œuvres à la fois savantes et grandioses qui trouveront leur place aux côtés de celles de Beethoven (Tia De Nora, *op. cit.*, pp. 69-70).

représentent, pour eux, l'archétype de la musique sérieuse et raffinée; une musique qu'ils recherchent et qu'ils admirent.

Après la mort du compositeur en 1827, les hommages se multiplient à travers l'Europe. Reconnu pour son génie créateur, Beethoven figure plus que jamais en tête des programmes de concert²²⁰. Le mouvement de canonisation poursuit sa marche en avant. À Paris, la Société des concerts du Conservatoire consacre l'œuvre symphonique de Beethoven, insufflant une attitude d'écoute qui s'enracine dans la culture germanique.

1) *Les concerts du Conservatoire de Paris : canonisation et élitisme*

Dans un article de 1833, le critique Joseph d'Ortigue proclame : « Les concerts du Conservatoire, tel est aujourd'hui le foyer de l'art. Ce ne sont point des soirées, ce sont des matinées. Ce n'est point un lieu de réunion et de causerie, c'est un sanctuaire où accourent l'écrivain, le peintre, tous les artistes sérieux »²²¹.

Fondé en 1828, soit un an après la mort de Beethoven, la Société des concerts du Conservatoire est d'abord dirigée par François-Antoine Habeneck (1781-1849), violoniste et chef d'orchestre. Celui-ci reste à la tête de l'organisation jusqu'en 1848 et y occupe à la fois les fonctions de directeur musical, d'administrateur et de professeur de violon. Parmi les musiciens, que l'on appelle « sociétaires », figurent professeurs et élèves du Conservatoire²²². L'excellence artistique de l'orchestre – à l'époque, l'un des plus prestigieux d'Europe – est attestée par le public lors des répétitions publiques et, bien sûr, lors des concerts officiels qui ont lieu le dimanche matin, une fois par deux semaines (excepté les jours fériés). Au programme figurent des œuvres symphoniques réputés pour être les plus difficiles à exécuter, dont celles de Beethoven²²³.

²²⁰ William Weber, *op. cit.*, p. 7.

²²¹ Joseph d'Ortigue, « Société des Concerts », dans *Le Balcon de l'Opéra*, Paris, Eugène Renduel (éd.), 1833, pp. 343-344. La critique porte la date du 26 février 1833.

²²² Pour combler les postes vacants, l'orchestre fait appel aux candidats qui ont soit gagné un prix de l'institution, soit mérité la confiance du comité exécutif (par vote des administrateurs).

²²³ D. Kern Holoman, *The Société des Concerts du Conservatoire. 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004, pp. 24-25. À noter que l'Orchestre des élèves du Conservatoire, prédécesseur de la Société des concerts, a déjà introduit la musique symphonique de Beethoven en France à partir de 1807, dans le cadre de ses concerts publics. Sur l'organisation des concerts et le répertoire, voir *ibid.*, pp. 91-131.

Le compositeur allemand est placé en tête d'affiche dès la création de la Société. L'Orchestre du Conservatoire ouvre son premier concert, le 9 mars 1828, par la *Symphonie n° 3*. Deux semaines plus tard, il consacre à Beethoven un programme complet – *Symphonie n° 3* (encore), premier mouvement du *Concerto pour piano n° 3*, quatuor vocal de *Fidelio* et *Concerto pour violon*²²⁴. Habeneck assure également la diffusion des chefs-d'œuvre symphoniques de Haydn et de Mozart. L'ouverture de *La Flûte enchantée* est au programme du quatrième concert (27 avril 1828), tandis que plusieurs œuvres de Haydn font leur entrée au cours de la deuxième saison. S'y ajoutent des ouvertures d'opéras de Carl Maria von Weber (1786-1826), notamment celles du *Freischütz* (1821) et d'*Oberon* (1826). Corinne Schneider donne quelques chiffres sur la fréquence des représentations :

Il ne se produira aucun concert de la Société sans qu'un ou plusieurs de ces quatre compositeurs ne figurent à l'affiche. De 1828 à 1870, sur 1276 exécutions d'œuvres instrumentales données au cours de 440 programmes, Beethoven a été joué 547 fois (soit 43% de la production générale), Haydn 138 fois (soit 11%), Weber 112 fois (soit 9%) et Mozart 76 fois (soit 6 %) ²²⁵.

Sur trois œuvres instrumentales programmées par la Société des concerts entre 1828 et 1870, deux en moyenne ont été composées soit par Beethoven, Haydn, Weber ou Mozart²²⁶. Habeneck met aussi à l'honneur certains compositeurs français du XVII^e et du XVIII^e siècles tels que Lully, Grétry, Rameau et Méhul, signe que le répertoire musical tourne essentiellement autour d'œuvres du passé²²⁷.

Dans les années 1830, l'Orchestre du Conservatoire fait encore preuve de modernité lorsqu'il exécute des œuvres de Weber, certaines ayant été créées seulement une décennie plus tôt – *Le Freischütz* en 1821 et *Oberon* en 1826, rappelons-le²²⁸. Toutefois, la Société des concerts continue de jouer ce répertoire jusque dans les années 1850, passant alors pour une institution

²²⁴ Antoine Elwart, *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire impérial de musique*, Paris, Castel (éd.), 1860, pp. 131-132. À noter qu'à ses débuts, la Société inclut également des œuvres vocales au répertoire, dont des airs d'opéras de Rossini, extraits de *Sémiramis* (1823) et du *Siège de Corinthe* (1826). Toutefois, la concentration d'œuvres instrumentales se renforce sous l'impulsion d'Habeneck. Voir le site Internet de Holoman sur la Société des concerts du Conservatoire [<http://hector.ucdavis.edu/SdC>], qui contient notamment la liste complète des œuvres exécutées par la Société au cours de sa longue existence (de 1828 à 1967). Il s'agit là d'une très grande source d'informations.

²²⁵ Corinne Schneider, « Le concert, lieu d'expression de la temporalité », dans Françoise Escal et François Nicolas (dir.), *Le Concert*, op. cit., p. 56.

²²⁶ À titre d'exemple, la saison de 1850 (du 13 janvier au 14 avril) comporte un total de 55 œuvres, dont 35 ont été composées soit par Beethoven (19), par Mozart (6), par Weber (6) ou par Haydn (4), ce qui représente un taux de 63,6%. À lui seul, Beethoven représente un tiers de la programmation, durant cette saison. Données recueillies sur le site Internet de Holoman. Url : <http://hector.ucdavis.edu/SdC> (consulté le 28 août 2018).

²²⁷ William Weber, op. cit., p. 195.

²²⁸ Weber meurt en 1826 et Beethoven, en 1827. Ces deux compositeurs sont donc encore d'actualité.

conservatrice. Antoine Elwart, premier historien de la Société, répond aux critiques : « la grande salle du Conservatoire est un véritable musée musical où les chefs-d'œuvre de ce genre [symphonique] sont exposés annuellement, [...] jusqu'à présent, personne ne s'est plaint, par exemple, qu'au musée du Louvre, on ne renouvelât pas plus souvent les toiles admirables qui le décorent »²²⁹. Schneider abonde dans le même sens : « après les premières années de découverte et d'initiation il s'agissait de maintenir le répertoire établi, de l'entretenir, le cultiver dans l'esprit d'une Académie ou d'un "Conservatoire" »²³⁰.

Il y a certes des créations, mais celles-ci proviennent de compositeurs ayant déjà des liens avec l'institution : des œuvres vocales de Luigi Cherubini, alors directeur du Conservatoire, et des pièces pour instrument solo écrites par des professeurs ou d'anciens professeurs tels que Pierre-Joseph Meifred, pour le cor à pistons, et Pierre Rode, pour le violon. En 1841, la Société modifie ses règlements généraux et met en place des dispositions relatives aux créations musicales (article 33). Ces mesures sont rigoureuses, signes d'une certaine méfiance, et ne témoignent pas d'un grand soutien envers les compositeurs contemporains. Elles n'ont que peu d'effets sur l'émergence d'œuvres nouvelles²³¹. Il faudra attendre François Hainl, chef d'orchestre de la Société de 1864 à 1870, pour entendre des œuvres d'auteurs français déjà réputés – Hector Berlioz, Adolphe Adam, Daniel Auber ou encore Giacomo Meyerbeer – et voir le répertoire germanique s'étendre à Mendelssohn, à Robert Schumann (1809-1856) et à Richard Wagner (1813-1883)²³².

Ainsi, pendant les premières décennies de son existence, la Société des concerts du Conservatoire poursuit son objectif de canonisation des œuvres. Elle s'inscrit dans un mouvement qui, comme nous le rappelle Tia De Nora, débute à Vienne à la fin du XVIII^e siècle et consacre la musique de Haydn, de Mozart et de Beethoven²³³. Les critiques musicaux participent également à cet élan de canonisation. Dans certains de ses articles, Joseph d'Ortigue

²²⁹ Antoine Elwart, *op. cit.*, p. 390-391.

²³⁰ Corinne Schneider, *op. cit.*, p. 57.

²³¹ D. Kern Holoman, *op. cit.*, pp. 167-169. Le processus d'évaluation des « ouvrages nouveaux » s'avère contraignant pour les compositeurs. Selon l'article 33 du règlement de 1841, le jury peut exiger des corrections de la part de l'auteur ou ne retenir que quelques fragments de l'œuvre. De plus, la copie complète de l'ouvrage, si celui-ci est admis, n'est restituée au compositeur qu'après l'exécution de l'œuvre dans le cadre d'un des concerts de la saison.

²³² Corinne Schneider, *op. cit.*, p. 59. Lors de la saison 1864-1865, 73 œuvres (symphonies, ouvertures, extraits d'opéras) sont exécutées; parmi elles figurent celles de Mendelssohn (9), de Meyerbeer (6), de Fromental Halévy (2) ou encore d'Ambroise Thomas. Voir le site Internet d'Holoman, déjà cité.

²³³ Tia De Nora, *op. cit.*, p. 70. « C'est à Vienne que les nouvelles règles du sérieux en musique, fondées sur les personnalités de Haydn, Mozart et Beethoven, furent édictées pour la première fois. »

emploie un langage métaphorique qui fait croire en une communion des compositeurs avec le divin. Pour lui, les symphonies de Beethoven sont les « profondes et sublimes méditations d'un homme pour qui la musique était pensée et l'orchestre, la parole ». En parlant de l'auteur de l'« 'Héroïque », il écrit sur un ton poétique : « le géant s'élance au grand étonnement de la foule qui se meut en bas, et qui, ne voyant pas où il pose le pied, s'imagine qu'il va se perdre dans les nuages. Je conçois très bien qu'on ait pu dire que Beethoven sortait des limites de l'art, parce qu'on ne s'était pas aperçu qu'il les avait prodigieusement reculées »²³⁴.

Le compositeur et critique musical Hector Berlioz (1803-1869) assiste, comme d'Ortigue, aux séances du Conservatoire qui mettent à l'honneur les symphonies du maître. Chaque œuvre fait l'objet d'une étude critique de sa part; neuf articles au total seront publiés dans diverses revues, notamment dans le *Journal des Débats*²³⁵. Tout en présentant des analyses musicales qui se veulent objectives, ces études n'en sont pas moins teintées d'une profonde admiration pour le génie créateur de Beethoven. Au sujet de la *Symphonie n° 6*, Berlioz déclare : « on voudrait dormir, dormir des mois entiers pour habiter en rêve la sphère inconnue que le génie nous a fait un instant entrevoir »²³⁶.

En élevant certaines œuvres au rang de canons musicaux, la Société des concerts ne fait pas nécessairement preuve d'élitisme. Certes, elle opère une sélection musicale drastique qui propulse un groupe restreint d'œuvres au sommet du répertoire, mais son élitisme tient surtout au fait d'évoluer en vase clos. Weber fait le constat suivant :

Compte tenu de leur degré de raffinement, les concerts du Conservatoire étaient peu connus en dehors du monde spécialisé de la musique classique [...] Il est difficile de trouver un guide de voyage ou des mémoires publiées dans les années 1840 qui mentionnent la série de concerts, alors qu'ils consacrent plusieurs pages aux soirées à l'Opéra et aux principaux virtuoses du moment²³⁷.

Il semble que les concerts du Conservatoire ne soient pas bien connus du grand public. La salle où ont lieu les séances contient certes 800 sièges, mais les places disponibles se font rares. Au fil des années et de la réputation croissante de l'orchestre, la Société a pu se constituer un

²³⁴ Joseph d'Ortigue, *op. cit.*, p. 336.

²³⁵ Emmanuel Reibel, « Préface », dans Hector Berlioz, *À travers chant. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Lyon Symétrie, 2013 (première édition en 1862), p. 11 et pp. 16-17. Berlioz achève sa série d'articles en 1838. Quelques décennies plus tard, il regroupera ces études critiques dans son ouvrage *À travers chants* (1862), dans plusieurs chapitres consacrés à Beethoven.

²³⁶ *Ibid.*, p. 64.

²³⁷ William Weber, *op. cit.*, p. 196. « For all their distinction, the Conservatoire concerts were not widely known outside the specialized world of classical music. [...] It is hard to find a travel guide or a memoir published in the 1840s that mentioned the series, as such publications always did for the Opéra and leading virtuosos. »

public fidèle, composé d'abonnés qui conservent leur siège. De plus, les concerts par abonnement du Conservatoire demeurent presque inaccessibles financièrement aux mélomanes n'appartenant pas aux classes aisées. Pour pouvoir y assister, lorsque des places se libèrent, les auditeurs, hormis ceux qui obtiennent des billets de faveur grâce à leur fonction, doivent déboursier un montant substantiel. Dans les années 1850, les recettes de la Société peuvent atteindre 8000 francs par concert, la salle du Conservatoire ayant 800 places assises et le prix moyen des billets étant évalué à 10 francs²³⁸.

Tandis que la Société des concerts du Conservatoire attire un public aisé et spécialisé, plusieurs initiatives sont menées pour diffuser la musique classique auprès d'auditeurs à faible revenu, qui sont le plus souvent de simples amateurs.

2) *Les Concerts populaires de Padeloup : démocratisation et canonisation*

En 1851, Jules Padeloup (1819-1887) fonde la Société des jeunes artistes, parmi lesquelles figurent des élèves du Conservatoire. Dix ans plus tard, il inaugure les Concerts populaires de musique classique, institution qui marquera profondément la vie musicale et culturelle parisienne jusqu'à la mort de son fondateur en 1887. L'ambition de Padeloup, ancien professeur au Conservatoire et chef d'orchestre, est de rendre accessible au plus grand nombre la musique instrumentale, et notamment symphonique. S'il s'inspire du modèle de la Société des concerts du Conservatoire en termes de programmation, Padeloup cherche par contre à rejoindre un public de non-initiés.

Les concerts ont lieu au cirque Napoléon – l'actuel Cirque d'hiver –, dans un quartier populaire de la capitale. C'est ainsi qu'une foule imposante d'auditeurs peut assister, pour un prix d'entrée très bas, aux prestations de l'orchestre de Padeloup, composé d'une centaine de musiciens²³⁹. Ces concerts populaires prennent alors des allures de grands rassemblements. « De 1861 à 1870, ce sont plus de 4000 personnes qui assistent à chaque représentation. Il s'agit bien

²³⁸ D. Kern Holoman, *op. cit.*, p. 124. Voir aussi les quelques documents de la Société disponibles sur le site Internet d'Holoman, et notamment certains de ses résultats financiers. Un prix de 10 frs par billet est encore très élevé pour l'époque. En comparaison, dans les années 1830, le prix des meilleures places à l'Opéra – pour admirer ses productions coûteuses – ne dépasse pas 9 frs. Voir Patrick Berthier, *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 13.

²³⁹ Yannick Simon, *Jules Padeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2011, pp. 1-2.

d'un public populaire, d'origines sociales très variées, de l'ouvrier au petit-bourgeois en passant par l'artisan, le commerçant et le fonctionnaire »²⁴⁰.

Dans les années 1850, la musique instrumentale n'a pas particulièrement la faveur des Parisiens. Le pari est donc risqué. Comme l'atteste le compositeur Camille Saint-Saëns (1835-1921) dans ses *Portraits et Souvenirs* : « pour le bon bourgeois, le véritable public, il n'existait rien en dehors de l'Opéra et de l'Opéra-Comique [...] Hors de la Société des Concerts, de quelques sociétés de musique de chambre hantées seulement par quelques initiés, il était inutile de chercher à faire entendre une symphonie, un trio, un quatuor »²⁴¹. L'accessibilité et, en l'occurrence, l'attractivité des concerts instrumentaux sont rendus possibles grâce notamment au prix des billets. En comparaison avec le coût d'une place aux concerts du Conservatoire (de 2 à 12 frs), les tarifs de Padeloup défient toute concurrence : de 75 centimes à 5 frs²⁴².

Le succès des Concerts populaires repose donc en partie sur des facteurs socio-économiques. Même s'ils s'inscrivent dans un contexte de réduction progressive du montant des droits d'entrée aux concerts, les prix demandés sont les plus bas sur le marché. Ils demeurent même inchangés jusqu'en 1884, année où Padeloup quitte l'organisation des Concerts populaires²⁴³. Comme le constate Yannick Simon, « cette stagnation est d'autant plus significative qu'elle se déroule dans un contexte d'augmentation des revenus moyens des Français »²⁴⁴. Padeloup souhaite maintenir le bas coût des billets. De ce point de vue, il accomplit de manière tangible une mission de démocratisation des concerts de musique instrumentale, contrairement à ce que pouvait prétendre le Concert spirituel un siècle plus tôt.

²⁴⁰ David Ledent, *op. cit.*, p. 8. Yannick Simon ne mentionne pas la présence d'ouvriers parmi le public, mais il évoque celle de domestiques. Il fait notamment référence au personnage littéraire de Prunette, une bonne au service d'un bourgeois misanthrope – dans *Le Misanthrope et l'Auvergnat* d'Eugène Labiche – et qui aurait donc un profil semblable à cette catégorie d'auditeurs. L'auteur insiste davantage sur la présence non négligeable de la communauté musicale (musiciens professionnels, professeurs et élèves). Voir Yannick Simon, *op. cit.*, pp. 88-89 (sur les domestiques, voir la note 113 de l'ouvrage).

²⁴¹ Camille Saint-Saëns, *Portraits et Souvenirs*, Paris, Société d'édition artistique, 1900, pp. 37-40.

²⁴² Élisabeth Bernard, « Jules Padeloup et les Concerts populaires », dans *Revue de musicologie*, vol. 57, n° 2, 1971, p. 158. Le tarif en location s'élève à 6 frs pour une place au « parquet », contre 75 centimes en troisième catégorie. Malgré ces tarifs abordables, Yannick Simon précise qu'un billet au prix le plus bas représente presque une journée de salaire pour certains auditeurs (300 frs par an pour un(e) domestique, par exemple). Une présence assidue aux Concerts populaires est donc exclue pour cette partie du public. Voir Yannick Simon, *op. cit.*, p. 75.

²⁴³ L'année 1884 marque également la dernière saison régulière des Concerts populaires. Quelques séances seront organisées en 1886 et 1887, à nouveau sous la direction de Padeloup, avant que celui-ci ne meure en 1887. Il y aura une reprise des activités, sous le même nom de « Concerts populaires », en 1918 grâce à l'initiative de Serge Sandberg, qui fait appel au chef d'orchestre Rhené-Baton (1879-1940).

²⁴⁴ Yannick Simon, *op. cit.*, p. 74. Entre 1861 et 1884, le salaire réel passe de 61 à 83 (base 100 en 1900), soit une augmentation de 22%. Voir Jean Lhomme, « Le pouvoir d'achat de l'ouvrier français au cours d'un siècle : 1840-1940 », dans *Le Mouvement social*, n° 63, 1968, p. 46. Url : <https://www.jstor.org/stable/3777353> (consulté le 29 août 2018).

Cette démocratisation réelle s'accompagne d'une volonté d'élever l'âme des auditeurs, de les former intellectuellement à la musique classique. Comme l'écrit Elisabeth Bernard :

Sans doute, Jules Padeloup a été un « entrepreneur de concerts », un industriel, comme il le disait lui-même. Mais il a été également le prêtre de cette sorte de religion nouvelle, issue des écoles de pensée qui ont marqué le XIX^e siècle, et qui voulait que l'Art soit avant tout un facteur moral de civilisation, plutôt qu'un décor pour la Fête. Padeloup a été un des premiers à penser que le banquet artistique devait être élargi et accessible à tous²⁴⁵.

Berlioz, l'un des commentateurs les plus prolifiques de son temps, aura cette formule : « Monsieur Padeloup vient d'avoir une idée hardie dont le succès peu vraisemblable a dépassé toutes ses espérances. Il a voulu savoir quel serait l'effet produit par les œuvres des maîtres sur un auditoire à peu près inculte comme celui qui fréquente les théâtres des boulevards »²⁴⁶.

La vocation et les accomplissements de l'entreprise de Padeloup dépassent le cadre strict de la diffusion musicale. Ils trouvent une résonance politique dans des domaines comme l'éducation, la culture et la défense du patrimoine. En 1878, l'État accorde une subvention aux Concerts populaires. Devant l'Assemblée, Agénor Bardoux, ministre de l'Instruction publique, déclare :

C'est certainement une des meilleures institutions qui ait pu se produire depuis quelques années, qui permet à des familles peu riches de passer deux ou trois heures le dimanche à entendre les nobles œuvres de Beethoven, de Mozart, de Haydn. Rien n'élève plus le cœur. C'est un moyen d'éducation que j'ai toujours encouragé. Je saisis l'occasion de dire tout haut qu'il n'y a pas de meilleur emploi du dimanche pour ces heures arrachées au café et au cabaret. Encourageons les concerts populaires dans la proportion de leurs sacrifices et de leurs efforts²⁴⁷.

Madier de Montjau, député du parti radical, poursuit :

Ils [les concerts Padeloup] sont nés d'une pensée excellente, honnête et artistique à la fois, s'il en fut; celle de purifier et de former le goût des classes ouvrières, de les initier et de les attacher à la grande, forte et sérieuse musique, à une époque où l'art est tombé bien bas et où trop de gens allaient le chercher dans certains bouges où jamais, assurément, il ne pouvait avoir son temple !²⁴⁸

²⁴⁵ Elisabeth Bernard, *op. cit.*, p. 178.

²⁴⁶ Berlioz, « Concerts populaires de musique classique », dans le *Journal des Débats*, 12 novembre 1861. Malgré les apparences et une certaine condescendance, l'auteur se montre favorable à cette initiative. Il dira plus loin dans le même article : « M. Padeloup a la joie et le mérite d'avoir fondé la belle institution qui nous manquait; la partie est gagnée ». Disponible en ligne sur le site Internet de la Bibliothèque nationale de France (ci-après, BNF). Url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k452878g/f2.image.texteImage> (consulté le 29 août 2018).

²⁴⁷ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004, p. 497. Le discours est prononcé lors d'une séance parlementaire datant du 14 février 1878.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 497. Même séance que la précédente.

La Société des concerts du Conservatoire avait déjà entamé, à Paris, un long processus de canonisation des œuvres de grands compositeurs, surtout ceux des pays germaniques (Beethoven, Weber, auxquels viendront s'ajouter Mendelssohn, Schumann et Wagner) et de l'Autriche (Mozart et Haydn); Padeloup s'inscrit dans ce même mouvement²⁴⁹. Au programme des Concerts populaires de 1861 à 1870, on retrouve de manière récurrente les œuvres de cinq compositeurs parmi les sept – Schumann et Wagner y figurent occasionnellement –, avec une prédominance de symphonies et d'ouvertures²⁵⁰. Joué au moins une fois chaque dimanche jusqu'en 1877, Beethoven reste le grand favori, occupant près de 19% de la programmation avec 610 occurrences. Selon les recensions de Yannick Simon, Mendelssohn occupe, loin derrière, le deuxième rang (314 occurrences, soit 9,7 %), Haydn, le troisième (246 occurrences, soit 7,6%), Mozart, le quatrième (244 occurrences, soit 7,6%) et Weber, le cinquième (172 occurrences, soit 5,3%). À eux cinq, ces compositeurs représentent près de 50% du programme²⁵¹. Notons, toutefois, qu'au fil des ans Haydn trouve de moins en moins le chemin des concerts de Padeloup. Weber ne se maintient qu'avec certaines de ses œuvres phares, notamment l'ouverture d'*Oberon*, tandis que Mendelssohn se fait connaître du public, entre autres, par *Le Songe d'une nuit d'été*, mais aussi par ses symphonies exécutées à 118 reprises²⁵². Mozart, quant à lui, demeure à l'affiche grâce à certaines de ses symphonies, concertos pour piano et ouvertures d'opéras.

À la différence des concerts du Conservatoire, les Concerts populaires font conjuguer la défense d'un patrimoine musical à un effort de démocratisation manifeste et à un soutien constant pour la création musicale. À partir des années 1870, l'institution présente, en effet, de plus en plus d'œuvres de compositeurs français récents, tels que Berlioz, Saint-Saëns, Gounod et Bizet²⁵³. Parmi eux, l'auteur de *La Damnation de Faust* est plébiscité avec 106 exécutions de ses

²⁴⁹ Fait plutôt anecdotique qui tend aussi à rapprocher les deux organismes : les concerts du Conservatoire et ceux de Padeloup ont lieu les dimanches, les uns étant programmés une fois aux deux semaines, les autres à un rythme hebdomadaire. Ajoutons à cela l'horaire des concerts : en matinée au Conservatoire et en après-midi, au Cirque-Napoléon.

²⁵⁰ Avec une certaine avance par rapport à Schumann (124 occurrences contre 102), Wagner figure en sixième position parmi les compositeurs les plus joués. Ainsi, Padeloup a grandement contribué à la diffusion de sa musique en France, malgré les controverses que ses œuvres suscitaient. Voir Yannick Simon, *op. cit.*, pp. 90-97.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 131.

²⁵² *Ibid.*, pp. 135-137. Un autre tableau très intéressant montre l'évolution des choix de programmation pour tel ou tel compositeur, parmi les cinq mentionnés plus haut. On remarque une préférence nettement plus marquée pour Mendelssohn, en comparaison avec Weber, à partir de la saison 1865-1866.

²⁵³ Comme nous l'avons évoqué, le répertoire musical de la Société des concerts du Conservatoire s'élargit sous l'impulsion du directeur artistique François Hainl, de 1864 à 1870, et inclut désormais plusieurs compositeurs français de l'époque.

œuvres, notamment après sa mort en 1869²⁵⁴. Padeloup profite également des dimanches au Cirque Napoléon pour faire connaître des œuvres nouvelles : créations ou « premières auditions »²⁵⁵. Au cours des 23 années d'activités de l'organisme, qui cumulent 593 concerts, 883 œuvres de cette même période sont exécutées, dont plus de la moitié écrite par des compositeurs français²⁵⁶.

Si les Parisiens ont pu éduquer leur oreille à la musique symphonique, c'est en partie grâce à lui. « Plus que des pratiquants amateurs, Padeloup forme des auditeurs qui acquièrent une culture musicale jusqu'alors réservée à l'élite »²⁵⁷, nous rappelle Yannick Simon. Ce dernier conclut :

Cette tentative réussie d'organiser des saisons successives de concerts, accessibles à un large public, dans une ville qui ne connaît que la courte et onéreuse série de prestations de la Société des concerts du Conservatoire, est fondamentalement nouvelle. Elle émancipe définitivement le concert instrumental de la sphère aristocratique dans laquelle elle a vu le jour²⁵⁸.

Cette démocratisation n'est pas seulement le fruit des Concerts populaires de Padeloup. Édouard Colonne et Charles Lamoureux fondent chacun leur société de concert, respectivement en 1873 et 1881. Leur objectif : démocratiser l'accès à la musique symphonique tout en garantissant l'excellence musicale de leur orchestre, dans le cadre de spectacles à grand déploiement²⁵⁹.

Entre la démocratisation de ces séries de concerts ouverts au grand public et les réflexes élitistes d'autres sociétés de concerts, le contexte parisien apparaît dans toutes ses contradictions. Sophie-Anne Leterrier fait ce double constat :

²⁵⁴ Berlioz dépasse même Schumann d'une courte tête en termes de présences dans la programmation (106 occurrences contre 102). Voir *ibid.*, pp. 144-147.

²⁵⁵ Le terme « première audition », tel qu'employé par Padeloup, renvoie aussi bien à une création devant public qu'à une première présentation de l'œuvre par ses Concerts populaires, qu'à une création parisienne.

²⁵⁶ Padeloup prend pour habitude de consacrer une répétition à essayer les premières œuvres de jeunes compositeurs, en se gardant le choix de les jouer ou non en concert. Cet usage donne une impulsion au mouvement créateur, d'autant plus qu'à ces répétitions assistent des compositeurs plus âgés, curieux d'entendre les nouveautés et de connaître leurs auteurs (Élisabeth Bernard, *op. cit.*, p. 172).

²⁵⁷ Yannick Simon, *op. cit.*, p. 2.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 157.

²⁵⁹ Alors qu'ils n'avaient à affronter aucune concurrence jusqu'en 1873, les Concerts populaires commencent à rencontrer des difficultés financières lorsque ces nouveaux acteurs reprennent la même formule d'événements. Dans les années 1870, les critiques à l'égard de la direction musicale de Padeloup sont parfois virulentes. Les éloges seront dès lors adressés aux concerts dirigés par Colonne et par Lamoureux (*ibid.*, pp. 102-104).

Le Second Empire voit se développer simultanément deux mouvements contradictoires. D'un côté, la musique classique s'adresse à des publics de plus en plus larges, de l'autre elle reste l'apanage de cercles distingués. Bien entendu, toutes sortes de distinctions séparent les répertoires et les pratiques. C'est pourquoi les cercles historisants continuent de prospérer en marge de la société des dilettantes, mais en se spécialisant de plus en plus, en opérant des distinctions subtiles, dans lesquelles l'éloge d'un compositeur ou d'un style n'est jamais indépendant d'options idéologiques²⁶⁰.

Comme Paris, Londres est tout aussi porteuse de forces contradictoires. Malgré l'élan de démocratisation qui s'empare de sociétés de concerts londoniennes, il subsiste encore et toujours des cercles plus ou moins fermés où s'exerce, consciemment ou non, un élitisme intellectuel et moral à l'égard des œuvres du grand répertoire. C'est pourtant dans un tel cadre sérieux que vont apparaître les premières tentatives de vulgarisation de ce même répertoire, à travers notamment les notes de programme. Ainsi, vers la fin du XIX^e siècle, les mouvements de démocratisation et d'élitisme tendent plutôt à se compléter qu'à se contredire²⁶¹.

3) À Londres, élitisme et tentatives de vulgarisation : l'exemple du Musical Union

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les musiciens et promoteurs londoniens se mettent au diapason des publics qui ont leurs propres préférences en matière de concerts. À l'instar des Concerts populaires de Padeloup, des initiatives de démocratisation se multiplient à l'intention d'un public issu de classes défavorisées.

À la fin des années 1850, l'entreprise Chappell & Co., spécialisée dans l'édition de partitions et la facture de pianos, étend ses activités à l'organisation de concerts, et notamment de *Promenade Concerts*²⁶². Ces concerts en plein-air et à bon marché donnent au plus large public un accès qui lui était autrefois interdit pour des raisons financières²⁶³. Du point de vue des organisateurs et des promoteurs, il s'agit de trouver une formule qui puisse générer suffisamment de revenus pour accroître leur activité, et ce auprès de consommateurs peu fortunés. Comme l'explique William Weber :

²⁶⁰ Sophie-Anne Leterrier, *Le Mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 172.

²⁶¹ Rappelons aussi que, malgré leurs nombreuses oppositions de style, les Concerts populaires de Padeloup et la Société des concerts du Conservatoire partagent la défense et la diffusion d'un même patrimoine musical, fruit de quelques compositeurs renommés.

²⁶² Cette entreprise est fondée par Samuel Chappell en 1810. Son fils aîné William, puis son plus jeune fils Thomas en prendront la charge après sa mort en 1834.

²⁶³ William Weber, *op. cit.*, p. 86.

Un moyen encore plus significatif par lequel les musiciens ont cherché à augmenter leurs parts de marché a été de chercher à rejoindre le “public à un shilling”. Le fait d’avoir importé la formule des concerts de promenade que l’on trouvait à Paris [...] a initié une révolution évidente dans la nature du public, à la fois en termes de public [ses origines sociales] et de programmes de concert²⁶⁴.

L’auteur fait ici référence à la présence de kiosques à musique, qui se construisent dans toute la France et notamment à Paris. Ces espaces scéniques en plein-air, surmontés d’un toit, font leur apparition à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Dans son article « Kiosques à musique et urbanisme », Marie-Claire Mussat s’intéresse à leur histoire et, entre autres, à leur action en matière de démocratisation des concerts publics. Elle déclare :

Le public du kiosque diffère de celui d’une salle de concert ou d’opéra. Il est par excellence le lieu où se rassemble la petite bourgeoisie, celle des fonctionnaires subalternes, des petits commerçants, des artisans, mais aussi des militaires, des employés, des nourrices ou, suivant les régions, des ouvriers. Les différentes générations s’y côtoient. Le kiosque permet un élargissement indéniable du public et donne accès à la musique aux couches de population qui, jusque-là, en étaient majoritairement exclues²⁶⁵.

Dans les années 1860, à Londres, le prix d’un billet fixé à un shilling représente, en effet, un coût raisonnable pour les travailleurs pauvres, dont le salaire moyen est de 3 shillings et 9 pence par jour²⁶⁶. Au regard des précédentes décennies, ce nouvel accès aux concerts publics et au grand répertoire était loin d’être acquis.

Dans les années 1830, les concerts de qualité où sont présentées de grandes œuvres du répertoire ont plutôt leur place dans les salons privés. À cette époque, les musiciens organisent eux-mêmes des événements à leur propre domicile. L’objectif est double : (a) réduire le plus possible les dépenses liées à la production de ces courtes séries et (b) faire de ces concerts des réceptions pouvant accueillir des personnes fortunés et influentes, aux côtés des plus beaux esprits du monde littéraire et artistique²⁶⁷. McVeigh détaille l’ambiance de ces soirées : « le public est assis autour des interprètes, d’une manière agréable et informelle qui néanmoins incite à l’écoute attentive. La musique est maintenant élevée à un rang supérieur, l’œuvre elle-même (et non plus seulement l’exécution) pouvant être débattue avec le même sérieux et la même ferveur

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 88. « An even more significant way in which musicians sought to increase their market was in seeking out the “one-shilling public”. The import of promenade concerts from Paris [...] began an obvious audience revolution in terms of both the audience and the nature of concert programmes ».

²⁶⁵ Marie-Claire Mussat, « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d’une autre scène », dans Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le Concert et son public*, op. cit., p. 329.

²⁶⁶ Dale H. Porter, *The Thames Embankment: Environment, Technology, and Society in Victorian London*, Akron (Ohio), University of Akron Press, 1998, p. 176.

²⁶⁷ Parmi les auteurs et artistes présents à ces soirées figurent notamment le poète Sir Walter Scott (1771-1832) et le peintre et sculpteur Edwin Landseer (1802-1873).

que d'autres peuvent accorder à la lecture d'un livre »²⁶⁸. Le caractère exclusif est également relaté dans un journal de l'époque, le *Britannia* : « Conduits par des placiers vers des salons bien éclairés, les auditeurs prennent leur place, non pas de manière formelle, mais comme s'ils étaient conviés à une fête privée. Entre les différentes parties du programme, ils descendent à l'étage prendre du thé et d'autres rafraîchissements, ce qui leur laisse assez de temps pour discuter de la qualité des pièces qu'ils viennent d'entendre à l'instant »²⁶⁹.



Figure 4. Illustration de cette ambiance de concert dans *Hush! (The Concert)* (1875), tableau de James Tissot

Cette forme de concerts continue à prospérer dans les années 1840, mais avec une différence notable : alors que son écoute était teintée, dans un premier temps, de dilettantisme, dans le cadre d'événements comme ceux-là, le public aisé cherche désormais à approfondir sa connaissance des œuvres. Les auditeurs adoptent une posture d'écoute élitiste à l'allemande, déjà ancrée sur le continent. Comme l'explique Simon McVeigh : « il y a une nouvelle teneur à ces concerts : leur attitude révérencieuse envers les “classiques” (et l'approche évangéliste au Beethoven tardif en particulier) [...] mène tout droit vers les deux sociétés bien connues, qui se constituent officiellement en 1845 : le Beethoven Quartet Society et le Musical Union de John Ella »²⁷⁰.

²⁶⁸ Simon McVeigh, *op. cit.*, pp. 83-84. « With the audience seated around the performers, in an agreeably informal way that yet enforced attention, music was now elevated to a position where the work itself (and not just the performance) could be discussed with the same earnestness and intensity that might be lavished on a literary reading. »

²⁶⁹ *The Britannia*, vol. 4, 1843, p. 775. Repris dans Simon McVeigh, *ibid.*, p. 84. « Ushered into well-lit drawing rooms, the company take their seats, not in formal state, but as at a private party, and between the parts of the programme descend to take tea and other refreshments, leaving sufficient time to discuss the quality of the pieces just heard. »

²⁷⁰ Simon McVeigh, « The musician as concert-promoter in London », *op. cit.*, p. 83. « There was a new tone about these concerts : their reverential attitude towards the classics (and evangelical approach to late Beethoven in

John Ella (1802-1888), violoniste puis directeur de cette dernière société de concerts, exacerbe le caractère élitiste de l'écoute musicale. Il entretient d'étroites relations avec les amateurs – et connaisseurs – issus de l'aristocratie²⁷¹ et impose une attitude sérieuse, silencieuse, à son public. McVeigh précise :

Le dicton même de Ella, “Honor alit artes” [l'honneur soutient les arts], reflète son engagement personnel à exercer une écoute sérieuse et à satisfaire un plaisir intellectuel; il ne joue pas lui-même, mais préside l'assemblée en tant que grand prêtre, exigeant le silence avec une main de fer (les programmes comportaient cette phrase en exergue : “il più grande omaggio alla musica, è nel silenzio” [le plus grand hommage à la musique réside dans le silence]) »²⁷².

Cette approche élitiste du rapport à la musique, dont l'appréciation véritable ne serait réservée qu'à une poignée d'individus éclairés, incite les auditeurs non seulement à discuter entre eux, à partager leur expérience, mais aussi à s'instruire eux-mêmes par la lecture de partitions. Car ce processus d'intellection personnelle, qui rejoint l'idéal germanique de *Bildung*, peut également s'appuyer sur une série de textes, publiés dans le cadre de ces concerts. Dans son rapport très sérieux à la musique, John Ella décide, en effet, de rédiger des « synopses analytiques » pour son public. Ces brefs commentaires sur les œuvres, que nous présenterons au chapitre suivant, sont à la fois le produit d'une approche élitiste à l'égard du grand répertoire et une tentative de vulgarisation, afin de répondre à cette demande croissante de formation intellectuelle.

Londres peut être considéré comme le berceau des notes de programme, là où sont apparus les premiers exemples de textes accompagnant ou guidant l'auditeur dans son écoute des œuvres²⁷³. Mais leur origine précise reste toujours sujet à débat. Dans le prochain chapitre, nous étudierons la nature des notes de programme et les raisons profondes qui peuvent expliquer leur émergence à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle.

particular) [...] led directly into the two well-known societies formally constituted in 1845 : the Beethoven Quartet Society and John Ella's Musical Union. »

²⁷¹ Simon McVeigh mentionne notamment Alexander George Fraser (1785-1853), dix-septième dans la lignée des Lord Saltoun, parmi les hôtes des concerts du Musical Union.

²⁷² *Ibid.*. « Ella's very motto, “Honor alit artes”, reflected his commitment to serious listening and intellectual enjoyment; he himself did not perform, but presided as high priest, enforcing silence with an iron rod (programmes carried the injunction “il più grande omaggio alla musica, è nel silenzio”). »

²⁷³ Déjà à la fin du XVIII^e siècle, certains librettos, comme celui de Lorenzo da Ponte pour *Les Noces de Figaro*, contiennent des remarques préliminaires sur l'œuvre musicale, mais celles-ci ne sont qu'exceptionnelles pour l'époque. Le compositeur peut également rédiger une note en début de partition à l'intention de l'interprète. Dans d'autres cas, une note de l'éditeur peut contenir des informations complémentaires sur l'œuvre publiée. Voir Nigel Simeone, « Programme Note », *op. cit.*

IV. NOTES DE PROGRAMME : ORIGINES ET RAISONS D'ÊTRE

Plus que d'informer, l'objectif des notes de programme et des guides d'écoute, au sens large, semble avoir été de tout temps d'instruire le public à la musique classique – celle des grands maîtres – et de nourrir leur culture musicale. Si l'éducation, notamment auprès des jeunes, est aujourd'hui un enjeu pour de nombreux orchestres cherchant à renouveler leur public, elle est aussi au cœur des préoccupations des sociétés de concert au XIX^e siècle. L'objectif est en grande partie de vulgariser le répertoire symphonique, de le rendre accessible par les voies de la connaissance, c'est-à-dire compréhensible au plus grand nombre d'auditeurs. C'est ce que nous apprend l'article du musicologue Leon Botstein, « Listening through Music : Musical Literacy and the Concert Audience »²⁷⁴, rare publication à avoir traité de cette question dans une perspective historique. L'auteur se concentre principalement sur le contexte socio-culturel à Vienne et dans les pays germaniques, un contexte qui révèle néanmoins plusieurs similitudes avec celui des pays voisins²⁷⁵. Parmi les autres textes portant sur l'histoire des notes de programme, mentionnons l'article de Christina Bashford, « Not just "G." : Towards a History of the Programme Note », et le chapitre de Catherine Dale « The Analytical Concert Programme Note : Its Growth and Influence in Nineteenth-Century Britain »²⁷⁶. Ces deux auteures ciblent leurs recherches sur le contexte londonien et, plus largement, sur la société victorienne au tournant du XX^e siècle.

Avant de pouvoir parler de berceau londonien pour les notes de programme, il nous semble important de mettre en lumière l'activité de Berlioz, critique et commentateur très prolifique de son temps, mais aussi rédacteur de nombreux textes sur la musique qui ont pu servir de référence pour un auditeur du XIX^e siècle.

²⁷⁴ Leon Botstein, « Listening through Reading : Musical Literacy and the Concert Audience », *19th-Century Music*, vol. 16, n° 2, automne 1992, pp. 129-145. Url : <http://www.jstor.org/stable/746262> (consulté le 21 mars 2016).

²⁷⁵ Dans leur article sur les guides d'écoute, Rémy Campos et Nicolas Donin reprennent en grande partie les perspectives historiques développées par Leon Botstein. Voir « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIX^e siècle », *op. cit.*, pp. 152-154.

²⁷⁶ Christina Bashford, « Not Just "G." : Towards a History of the Programme Note », dans Michael Musgrave (dir.), *George Grove, Music and Victorian Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 115-142; Catherine Dale, « The Analytical Concert Programme Note : Its Growth and Influence in Nineteenth-Century Britain », dans *Music Analysis in Britain in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Farnham, Ashgate, 2003, pp. 35-70.

1) *Des notes avant l'heure ? Le cas de Berlioz*

À cette époque, plusieurs compositeurs entretiennent une activité de critique musical. Leurs comptes rendus de concerts dressent, en creux, un portrait de leurs idées sur la musique, sur l'esthétique d'autres compositeurs, mais aussi sur leur propre esthétique. Le cas de Berlioz nous intéresse tout particulièrement. Outre ses récits de voyages et ses nombreux écrits sur l'actualité musicale, l'œuvre littéraire du compositeur est marqué par une série de longues études critiques, notamment sur les neuf symphonies de Beethoven²⁷⁷.

Dans l'exercice même de ses fonctions, Berlioz sort du cadre strict de la critique musicale pour se concentrer davantage sur l'œuvre en tant que telle. Il juge le travail de composition et aborde des sujets non directement reliés au concert. C'est alors que la critique musicale cesse d'être une critique au sens propre, empruntant des voies de recherche qui la rapprochent des objectifs d'une note de programme, mais où les prises de position ne sont jamais absentes. De plus, en choisissant de consacrer ses études critiques à l'œuvre symphonique de Beethoven, Berlioz s'inscrit dans un mouvement de canonisation que nous avons déjà constaté au chapitre précédant et qui, comme nous le verrons plus tard, est amplement relayé par les notes de programme.

Berlioz inaugure sa série d'études critiques en 1832, à l'occasion des concerts réguliers au Conservatoire de Paris, dont les saisons mettent souvent en valeur les symphonies de Beethoven. Ces articles de fond paraissent dans diverses revues, notamment dans le *Journal des Débats*. Ils formeront la trame des chapitres sur Beethoven que Berlioz publiera plus tard dans *À travers chants* (1862)²⁷⁸. À cela s'ajoutent des chapitres sur d'autres compositeurs canoniques : Gluck et Weber²⁷⁹.

²⁷⁷ Voir sa collection d'articles regroupés sous le titre *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques* (Paris, Michel Lévy Frères (éd.), 1862). Parmi les compositeurs à s'être illustrés comme critiques musicaux figure notamment Claude Debussy (1862-1918), dont les comptes rendus ressemblent fort à une tribune pour défendre la musique d'avant-garde, sa propre esthétique, ou condamner la musique wagnérienne, lui permettant ainsi de se positionner sur le plan des idées. Voir Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.

²⁷⁸ Beethoven vient en tête dans le recueil, au-devant de Gluck, suivi de Weber, et est évoqué de nouveau dans les chapitres 23 et 28. Sur le contexte de production des études critiques, informations recueillies dans la préface d'Emmanuel Reibel, dans Hector Berlioz, *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Lyon, Symétrie, 2013 (première édition en 1862), pp. 6-17.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 6.

Emmanuel Reibel fait cette observation : « les textes fragmentaires laissent place aux grandes études sur des répertoires de prédilection; l'esthétique du coq-à-l'âne s'efface devant la construction plus architecturale [...] Plus encore que celle du passionné, *À travers chants* construit l'image du penseur, voire celle du théoricien »²⁸⁰. Il conclut ainsi : « en révélant aux profanes les profondeurs de leur musique, il [Berlioz] contribue à initier ses lecteurs à une certaine façon d'entendre et de dire leur musique. Si *À travers chants* possède une dimension théorique, c'est que cet ouvrage se présente, en actes, comme un *traité d'écoute* »²⁸¹. Des symphonies de Beethoven aux opéras de Gluck et de Weber, Berlioz est animé d'une même volonté de rassembler ses textes en un ouvrage pour la postérité. Il donne à ses futurs lecteurs de nombreuses pistes d'écoute, comme en témoigne son étude de la *Symphonie n° 6*.

Dans cette étude, Berlioz campe le décor champêtre de la nature évoquée par les divers mouvements de l'œuvre, initiant alors l'auditeur à l'univers sonore de Beethoven. Une manière aussi de susciter l'imagination du public pendant les premiers instants de cette symphonie. L'auteur emploie un discours résolument littéraire, fait d'analogies et de métaphores avec la nature. Il poursuit sa prose imagée, tout en restant fidèle à l'ordre des *tempi* et des indications laissées par le compositeur²⁸².

Compte tenu du degré de détail présenté dans cet article, Berlioz semble suivre rigoureusement la partition. Il précise méticuleusement, d'une section à l'autre, le contenu musical de chaque mouvement de la symphonie. Nous distinguons, entre autres, un passage plutôt technique, où sont indiquées les notes jouées par le basson et le hautbois ainsi que leur fonction harmonique. Les changements rythmiques sont également précisés :

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 7.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 13.

²⁸² À noter que la partition de la *Symphonie n° 6* de Beethoven comporte toute une série d'indications placées avant chaque mouvement. Celles-ci nous renseignent sur les différentes scènes auxquelles a voulu se référer le compositeur. Elles remontent à la première édition de la partition chez Breitkopf et Härtel (Leipzig), en 1809. Il s'agit, déjà à cette époque, de quelques pistes d'écoute à l'intention de l'auditeur, révélant le « programme » de l'œuvre. Ainsi, on trouve pour le premier mouvement : « *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* [éveil de sensations réjouissantes en arrivant à la campagne] »; pour le deuxième mouvement : « *Szene am Bach* [scène au bord du ruisseau] »; pour le troisième mouvement : « *lustiges Zusammensein der Landleute* [assemblée joviale des paysans] »; pour le quatrième mouvement : « *Gewitter – Sturm* [orage – tempête] »; pour le cinquième et dernier mouvement : « *Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm* [chant des bergers. Émotions de joie et de gratitude après la tempête] ». La partition de la *Symphonie n° 6* de Beethoven est disponible sur le site Internet « Petrucci Music Library » [[https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6,_Op.68_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6,_Op.68_(Beethoven,_Ludwig_van))]. Sur le contexte et l'essor de la musique à programme, voir la note 254 du présent chapitre.

Chaque fois que le hautbois entonne son chant de musette naïf et gai comme une jeune fille endimanchée, le vieux basson vient souffler ses deux notes; la phrase mélodique module-t-elle, le basson se tait, compte ses pauses tranquillement, jusqu'à ce que la rentrée dans le ton primitif lui permette de replacer son imperturbable *fa, ut, fa*²⁸³.

Il y a là un savant mélange entre un vocabulaire technique et un discours global plutôt tourné vers des formules littéraires (succession de métaphores). Berlioz fait de même pour le quatrième mouvement. Il précède son analyse d'un commentaire sur le caractère ineffable de cette musique et s'aventure ensuite dans une description où l'usage de la métaphore est omniprésent :

Écoutez, écoutez ces rafales de vent chargées de pluie, ces sourds grondements des basses, le sifflement aigu des petites flûtes qui nous annoncent une horrible tempête sur le point d'éclater; l'ouragan s'approche, grossit; un immense trait chromatique, parti des hauteurs de l'instrumentation, vient fouiller jusqu'aux dernières profondeurs de l'orchestre, y accroche les basses, les entraîne avec lui et remonte en frémissant comme un tourbillon qui renverse tout sur son passage²⁸⁴.

Berlioz est à l'évidence admiratif du génie musical de Beethoven, mais il ressent aussi de fortes émotions à l'écoute de cette musique; émotions qu'il communique au lecteur. Il continue d'osciller entre un discours parfois très technique et un style narratif à prétention littéraire²⁸⁵. Bien que la seconde forme d'expression prenne souvent le pas sur la première, certains propos du compositeur montrent une réelle volonté d'analyse de l'objet musical. Sur le cinquième et dernier mouvement de la symphonie, il s'interroge : « faudra-t-il absolument parler [...] de ces groupes de cinq notes de violoncelles, opposés à des traits de quatre notes dans les contrebasses, qui se froissent sans pouvoir se fondre dans un unisson réel ? Faudra-t-il signaler cet appel des cors, arpégeant l'accord d'*ut* pendant que les instruments à cordes tiennent celui de *fa* ? »²⁸⁶.

S'appuyant sur la partition, Berlioz propose au lecteur une analyse linéaire de la *Symphonie n° 6*. Il s'attarde sur chaque section du mouvement et en ressort les événements saillants. De ce point de vue, cette analyse correspond assez bien à ce que l'on attend d'un guide d'écoute qui, cependant, assume un parti-pris plus que favorable pour l'auteur de la « Pastorale ». Berlioz encourage implicitement les auditeurs à poursuivre une écoute active et éclairée.

²⁸³ Hector Berlioz, *op. cit.*, p. 57.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 58.

²⁸⁵ En ce sens, le discours de Berlioz est imprégné de l'idéal romantique qui œuvre pour l'union parfaite entre la musique et la littérature. Voir Joseph-Marc Bailbé, « L'époque de Berlioz : un moment du romantisme », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, 2004/3, pp. 515-526. Url : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-3-page-515.htm> (consulté le 12 août 2018).

²⁸⁶ Hector Berlioz, *À travers chants, op. cit.*, p. 59.

Malgré les intentions que l'on peut lui prêter, force est de constater que le compositeur-critique ne semble pas toujours avoir une grande estime du public et de ses capacités de jugement. Certains de ses propos dénotent une certaine amertume. Le début de l'étude consacrée à la *Symphonie n° 7* de Beethoven nous alerte particulièrement sur ce point. Faisant allusion au célèbre deuxième mouvement de la symphonie, Berlioz déclare sur un ton sarcastique : « le public ne jugeant d'ordinaire que par l'effet produit, et ne mesurant cet effet que sur le bruit des applaudissements, il s'ensuit que le morceau le plus applaudi passe toujours pour le plus beau »²⁸⁷.

Pourtant, c'est à ce même public qu'il souhaite s'adresser lorsqu'il rédige un texte complémentaire à l'occasion de la création de sa *Symphonie fantastique*. Il ne s'agit pas d'une étude critique, mais d'une véritable note de programme censée préparer l'auditeur à l'écoute de l'œuvre – elle-même considérée comme une musique à *programme*, c'est-à-dire comportant un sujet extramusical qui a valeur de récit ou d'intrigue et qui lui confère donc un sens dramatique²⁸⁸.

De 1830 à 1855, Berlioz travaille sur plusieurs versions du « programme » de la *Symphonie fantastique*. Celui-ci paraît pour la première fois dans l'édition de la partition datant de 1845 – l'œuvre est créée en 1830 –, mais déjà lors des premières représentations au Conservatoire de Paris, le public se voit remettre un programme de concert, selon les intentions du compositeur. Une première version est publiée dans l'édition de 1845 et une seconde, contenant de nombreuses modifications, dans celle de 1855.

En 1845, Berlioz précède son programme d'un « avertissement » à l'intention de son lecteur et auditeur. Il déclare :

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 60.

²⁸⁸ Il existe une quantité d'autres musiques à programme au XIX^e siècle, notamment de nombreux poèmes symphoniques que l'on doit à Berlioz, en France, et à Franz Liszt, en Allemagne, mais le cas de *Symphonie fantastique* est ici emblématique. Nous ne voulons pas ici ouvrir le vaste sujet qu'est l'émergence de la musique à programme en Europe et, plus globalement, du recours au texte dans l'expression musicale du compositeur. On pourra consulter, par exemple, Fred Everett Maus, « Music as Narrative », dans *Indiana Theory Review*, Indiana University Press, vol. 12 (printemps 1991), pp. 1-34. Url : <https://www.jstor.org/stable/24045349> (consulté le 4 février 2019)

Le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme* suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression²⁸⁹.

Au sujet du programme, Berlioz précise, au moyen d'un astérisque, la chose suivante : « la distribution de ce programme à l'auditoire, dans les concerts où figure cette symphonie, est indispensable à l'intelligence complète du plan dramatique de l'ouvrage ». Cette indication démontre l'importance qu'accorde le compositeur à la réception de son œuvre, en situation de concert. Dans la version de 1855, l'avertissement est davantage mesuré et les exigences du compositeur sont moins péremptoires :

Le programme suivant doit être distribué à l'auditoire toutes les fois que la symphonie fantastique est exécutée dramatiquement et suivie en conséquence du monodrame de Léo qui termine et complète l'épisode de la vie d'un artiste. En pareil cas, l'orchestre invisible est disposé sur la scène d'un théâtre derrière la toile baissée. Si on exécute la symphonie isolément dans un concert, cette disposition n'est plus nécessaire : on peut même à la rigueur se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux; la symphonie (l'auteur l'espère) pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique²⁹⁰.

Certains paragraphes du programme méritent d'être mis en valeur. Relevons tout d'abord la note consacrée à la première partie : « rêveries, passions ». Berlioz propose à l'auditeur une mise en contexte du drame afin de lui permettre notamment d'identifier, à l'écoute, le thème récurrent de la symphonie qu'est l'*idée fixe* (thème de l'être aimé). Le compositeur écrit le texte suivant :

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre appelle le *vague des passions*, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé. Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuit sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier allegro. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

²⁸⁹ Les deux versions du programme de *La Symphonie fantastique* sont disponibles, dans leur intégralité, sur le site Internet consacré au compositeur [<http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm>].

²⁹⁰ *Ibid.* La raison de ce revirement nous est inconnue, mais nous pouvons légitimement penser que Berlioz ne voulait pas s'aliéner une partie du public moins intéressé au drame qu'à la musique elle-même, indépendante de toute intrigue sous-jacente.

Dans ces quelques lignes, on note la présence de termes renvoyant à l'œuvre elle-même, à ses mouvements, ses *tempi*, et non plus seulement à l'histoire racontée. Parmi les autres passages notables, on trouve celui qui concerne le troisième mouvement (« Scène aux champs ») : « ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'*adagio* »²⁹¹. Ce sont ces références à l'œuvre exécutée, ces repères, qui font de ce texte un exemple typique de fragment qui pourrait appartenir à une note de programme.

Dans le paragraphe consacré au cinquième et dernier mouvement, intitulé « Songe d'une nuit du sabbat », Berlioz adopte un style littéraire dynamique grâce notamment à un certain nombre de phrases nominales (absence de verbes) et à une série de ruptures syntaxiques :

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparait encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité : ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque; c'est elle qui vient au sabbat... Rugissement de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies irae*** , *ronde du sabbat*. La ronde du sabbat et le *Dies irae* ensemble²⁹².

Ce choix rédactionnel a comme avantage de suivre l'exact déroulement du mouvement. Il offre, en coup d'œil ou presque, une série de repères ou de marqueurs sonores. L'auditeur est ainsi guidé par l'auteur à travers les divers événements musicaux constitutifs de ce dernier mouvement²⁹³.

Nous sommes en 1845 lorsque Berlioz publie officiellement le programme détaillé de sa *Symphonie fantastique*, la rédaction des premiers programmes remontant à la création de l'œuvre. C'est aussi à la même époque qu'émergent, à Londres, les premières notes de programme, publiées de manière systématique dans le cadre de certaines séries de concerts.

²⁹¹ *Ibid.* Ce dernier extrait est issu de la version de 1845, ayant été par la suite supprimé dans celle de 1855.

²⁹² *Ibid.* Berlioz précise, par un second astérisque, ce qu'est un *Dies irae* : « hymne chanté dans les cérémonies funèbres de l'Église Catholique ». Ce souci du détail témoigne d'une volonté pédagogique du compositeur à l'égard de son lecteur.

²⁹³ Dans le chapitre 6, nous chercherons à établir des modèles-types de notes de programme, tant sur le plan stylistique que musicologique, et nous verrons que ce choix rédactionnel, pour lequel Berlioz opte déjà en 1830, sera mis en œuvre un siècle plus tard, avec les mêmes effets recherchés, par certains auteurs de notes.

2) *Le berceau londonien*

Dans la généalogie lointaine des notes de programme, on trouve un témoignage intéressant du compositeur et éditeur Charles Henry Purday (1799-1885). Ce dernier souhaite voir une écoute attentive s'implanter chez le public des concerts, rejoignant ainsi les défenseurs de la musique sérieuse. Dans une lettre datant du mois de novembre 1836, Purday suggère l'idée d'un « prologue » aux concerts :

Je proposerais qu'un prologue – si je peux utiliser le terme – soit placé avant chaque exécution d'œuvres de grands maîtres. Il donnerait une analyse brève et pleine de substance de la composition à être exécutée. Il montrerait son caractère propre à l'esprit du musicien [le compositeur], les sentiments qui ont animé celui-ci au cours de la production de son œuvre et les circonstances (si elles sont connues) dans lesquelles ladite œuvre a été conçue²⁹⁴.

L'idée demeure à l'état de projet et, à notre connaissance, aucune initiative n'est menée à l'époque pour la mettre en application. En Angleterre, les futurs rédacteurs de notes de programme – George Grove, notamment – ne font aucune mention de ce projet qui, pourtant, sera bientôt le leur. Dans les propos de Purday, on trouve sans doute pour la première fois l'expression des trois champs d'investigation fondamentaux qui régissent l'écriture des notes programme : l'œuvre du point de vue de ses traits purement musicaux (stylistiques ou structurels), l'œuvre du point de vue de sa genèse et, enfin, l'œuvre du point de vue de sa réception.

La prolifération des sociétés de concerts en Europe, dont nous avons vu quelques exemples au chapitre précédent, s'accompagne d'un discours qui prône une plus grande rigueur d'écoute de l'auditeur. La musique instrumentale étant synonyme de sérieux, par opposition à l'opéra italien, il n'est pas étonnant de voir émerger des notes de programme pour ce répertoire en particulier. À Londres, elles apparaissent au milieu du XIX^e siècle lors des séances de plusieurs sociétés de concerts, à commencer par la Musical Union du violoniste John Ella, en

²⁹⁴ Charles H. Purday, « To the Editor of the *Musical World* », *Musical World*, vol. 3, n° 38, 2 décembre 1836, p. 191. « I would propose that a prologue, if I may use the term, should preface every performance of the works of the great masters, giving a brief and pithy analysis of the composition to be performed, showing its relative character to the spirit of the musician, the feelings by which he was actuated in the production of his work, and the circumstances (where known) under which it was brought out ». La lettre est datée du 11 novembre 1836, soit trois semaines avant sa publication officielle dans la revue *The Musical World*. Elle lance un appel solennel aux futurs rédacteurs de notes de programme et s'apparente, de ce point de vue, à un manifeste. Voir, en annexes, une reproduction de la lettre de Purday.

1845. D'autres institutions suivront leurs pas : parmi les plus notables, la Philharmonic Society et les Saturday Concerts au Crystal Palace.

Pendant la majeure partie du siècle et sur l'ensemble du territoire, les organisateurs de concerts impriment seulement l'ordre des œuvres au programme et, le cas échéant, les paroles de l'air interprété. C'est seulement à partir des années 1880 que se généralisent les notes de programme sous forme de commentaires plus ou moins longs²⁹⁵. En ayant l'idée de proposer des outils de compréhension sur les traits caractéristiques d'une œuvre (indications sur des instants-clés d'un mouvement, reproductions de thèmes musicaux), Ella suscite la curiosité et l'enthousiasme des critiques, des musiciens et des compositeurs²⁹⁶. Il n'y a pas d'équivalent en Europe à cette époque. Chez les compositeurs étrangers, Mendelssohn, Meyerbeer et Berlioz sont de ceux qui rapportent la nouvelle de ces textes inédits sur le continent. L'infatigable Berlioz présentera ainsi le directeur de la Musical Union :

M. Ella ne se borne point à donner ses soins à l'exécution des chefs-d'œuvre qui figurent dans ces concerts; il veut encore que le public les goûte et les comprenne. En conséquence, le programme de chaque matinée, envoyé d'avance aux abonnés, contient une analyse synoptique des trios, quatuors et quintettes qu'on doit y entendre; analyse très bien faite en général, et qui parle à la fois aux yeux et à l'esprit, en joignant au texte critique des exemples notés sur une ou plusieurs portées, présentant, soit le thème de chaque morceau, soit la figure qui y joue un rôle important, soit les harmonies ou les modulations les plus remarquables qui s'y trouvent. On ne saurait pousser plus loin l'attention et le zèle. M. Ella a adopté pour l'épigraphe de ses programmes ces mots français, dont, par malheur, on n'apprécie guère chez nous le bon sens et la vérité, et qu'il a recueillis de la bouche du savant professeur Baillot : "il ne suffit pas que l'artiste soit bien préparé pour le public, il faut aussi que le public le soit à ce qu'on va lui faire entendre"²⁹⁷.

Ella envoie aux auditeurs abonnés un livret contenant l'ordre des pièces, comme il est déjà d'usage de le faire, mais il y joint une analyse succincte sur chacune d'elles, appelée « synopse analytique »²⁹⁸. Il s'agit de mettre l'auditeur dans de bonnes dispositions d'écoute, ce

²⁹⁵ Christina Bashford, *op. cit.*, p. 117.

²⁹⁶ Un propos introductif sur les qualités esthétiques de l'œuvre précède généralement l'analyse. Bashford remarque que les notes font entre 200 et 1000 mots, dépendant de la longueur de l'œuvre et de sa place dans le grand répertoire.

²⁹⁷ Hector Berlioz, « Feuilleton du *Journal des Débats* », dans le *Journal des Débats*, 31 mai 1851. Disponible en ligne sur le site Internet de la BNF. Url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4491131.texteImage> (consulté le 29 août 2018).

²⁹⁸ Cette procédure n'est pas si éloignée d'aujourd'hui, avec des moyens certes différents : les orchestres envoient aux abonnés un courriel pour leur rappeler la tenue d'un concert et les invitent à lire des notes qui sont souvent jointes au message.

qui justifie l'usage de la citation attribuée au violoniste français Baillot : « il faut que le public soit [préparé] à ce qu'on va lui faire entendre » (citation mise en exergue)²⁹⁹.

Les notes de programmes jouent alors pleinement un rôle de vulgarisation pour des auditeurs sérieux qui souhaitent parfaire leurs connaissances des œuvres. Ces derniers, qui sont souvent musiciens amateurs, lisent suffisamment bien la musique pour pouvoir reconnaître à l'oreille les extraits musicaux reproduits sur des portées musicales. À partir de 1852, des notes imprimées selon le même format, avec textes en prose et passages de l'œuvre, voient le jour à la Philharmonic Society. Il faut attendre les années 1860 pour qu'elles s'implantent progressivement aux Saturday Concerts du Crystal Palace, sous la plume de George Grove (1820-1900).

Pour ces séances du samedi, les premières notes sont rédigées par le chef d'orchestre d'origine allemande August Manns (1825-1907) mélangeant biographie du compositeur, genèse de l'œuvre et une courte description de ses traits caractéristiques, sans pour autant fournir d'exemples musicaux. Cette approche plus directe rend la lecture plus rapide et la compréhension plus immédiate³⁰⁰. D'autres auteurs, souvent anonymes, participent à l'élaboration de commentaires écrits pour les concerts du Crystal Palace, mais George Grove demeure le plus prolifique, le plus connu et le plus influent d'entre eux³⁰¹. Ce dernier transforme les notes de programme en de véritables guides d'écoute qui suivent l'ordre des mouvements, révèlent la manière dont l'œuvre est construite et donnent des détails sur l'orchestration. Plusieurs thèmes musicaux sont reproduits pour illustrer le propos – il s'agit le plus souvent d'une réduction à une voix et à une seule portée de huit mesures maximum³⁰². Quelques passages sur les contextes de

²⁹⁹ À la fin de chaque saison, Ella relie tous les programmes et les met en vente pour que l'auditeur puisse se remémorer les concerts et les œuvres interprétés. Une manière aussi de financer le projet pour les années suivantes.

³⁰⁰ Il est intéressant d'observer que cette approche sans exemples musicaux, accompagnée de propos sur la vie du compositeur, tend à s'imposer aujourd'hui dans les notes de programme.

³⁰¹ Grove est passé à l'histoire de la musicologie pour son dictionnaire encyclopédique de la musique et des musiciens (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*), qui constitue encore aujourd'hui l'un des principaux ouvrages de référence. Les premiers volumes ont été publiés à Londres dans les années 1880, chez l'éditeur MacMillan and Co. (première édition en 1879).

³⁰² Les notes de Grove sur les symphonies de Beethoven, notamment celle en *do mineur*, est une parfaite illustration de ce que nous avançons. Voir la reproduction complète de la note en annexe 3, telle que trouvée dans Michael Musgrave (dir.), *George Grove, Music and Victorian Culture, op. cit.*, pp. 320-327. À noter que le fait d'alterner entre texte et exemples musicaux représente, à cette époque, une difficulté d'édition (en l'occurrence, pour les Saturday Concerts au Crystal Palace). Par souci de rapidité et de simplicité dans la production de notes de programme, les extraits musicaux tendent à disparaître, laissant au texte le soin de décrire l'œuvre musicale. Voir Christina Bashford, *op. cit.*, p. 120.

production et de réception viennent compléter le discours de Grove pour former un ensemble complet et cohérent d'informations à l'intention du lecteur.

Les commentaires sont d'une tout autre longueur que ce à quoi le public du Crystal Palace est habitué. De par leur densité et leur rigueur scientifique basée sur des sources externes (témoignages, lettres et ouvrages), ils doivent être considérés comme des contributions à la musicologie. Malgré ses propos très spécialisés sur la musique, Grove ne perd pas de vue le lecteur. Il s'adresse à lui directement, dans un élan de vulgarisation, et établit avec lui une certaine complicité. Le langage écrit est suffisamment facile à comprendre pour les lecteurs, quel que soit leur degré d'expertise. En parlant du célèbre motif introduisant le premier mouvement la *Symphonie n° 5* de Beethoven, Grove distingue le groupe d'érudits de la « masse d'auditeurs » qui possède néanmoins une intelligence intuitive pour saisir d'emblée l'importance de ce motif. À propos de la transition entre le troisième et dernier mouvement de la même symphonie, Grove confie qu'elle est « assez évidente à l'oreille, mais difficile à expliquer au lecteur »³⁰³. C'est donc avec une certaine attention qu'il distille le contenu de ses notes. Par l'écriture, il souhaite communiquer un savoir, mais aussi sa passion pour la musique : « j'ai écrit au sujet de symphonies et de concertos parce que je voulais essayer de les comprendre moi-même, de découvrir le secret des choses qui me charmaient tant; et de là est né un vœu de faire partager aux amateurs cette même vision »³⁰⁴.

Il ne s'agit plus de notes de programme succinctes comme il en existe en Angleterre au milieu du XIX^e siècle, se limitant à un exposé de la structure générale de l'œuvre ainsi qu'à quelques faits historiques. Sous l'impulsion de George Grove, ces notes deviennent plus analytiques. Elles augmentent en substance et s'imposent de plus en plus comme un objet de référence pour l'auditeur. De ce point de vue, elles s'apparentent aux guides d'écoute qui émergent parallèlement à la fin du XIX^e siècle. Ces derniers s'avèrent particulièrement utiles à l'auditeur dans sa découverte de nouvelles musiques, comme celle des opéras tardifs de Wagner. L'auteur de *Tristan et Isolde* inaugure un nouveau style de composition, marqué par l'emploi de *leitmotivs*; des motifs récurrents, associés à des personnages, des situations ou des émotions. Les

³⁰³ « Grove's Programme Note on Beethoven's Symphony No. 5 in C minor for the Nineteenth Saturday Concert of the Crystal Palace Season 1879-1880 », *ibid.*, pp. 320, 326.

³⁰⁴ Charles L. Graves, *The Life & Letters of Sir George Grove*, Londres, Longwood Press, 1977, p. 52. Repris dans Christina Bashford, *op. cit.*, p. 121. « I wrote about the symphonies and concertos because I wished to try to make them clear to myself, and to discover the secret of the things that charmed me so; and then from that sprang a wish to make other amateurs see it in the same way. »

spécialistes, capables de déceler ces récurrences par eux-mêmes, et ceux qui sont familiers avec la langue allemande – le texte chanté les révèle – ne forment qu’une partie du public. D’autres auditeurs ont besoin que la musique et ses mystères leur soient expliqués. Le guide d’écoute, semblable à une carte qui indiquerait l’emplacement de trésors cachés, représente alors un excellent outil de vulgarisation. Rémy Campos et Nicolas Donin expliquent à ce sujet :

Le musicologue prépare les auditeurs, et le compositeur donne des prises aussi bien à l’écoute des amateurs qu’aux commentaires des critiques. Dans les dernières années du XIX^e siècle, ces interactions complexes se cristallisent autour d’une technicité commune dont le *leitmotiv* est l’emblème. Procédé d’écriture encore tout nouveau, il réclame des spectateurs d’opéra une attention exacerbée à des événements microscopiques et nombreux que seules des oreilles exercées peuvent réussir à isoler. Face à ce défi perceptif et compositionnel, les guides se présentent comme une aide mais aussi comme un nouvel outil dont il faut assimiler le fonctionnement³⁰⁵.

Les guides d’écoute sont destinés à la fois aux connaisseurs, qui souhaitent voir confirmer leurs premières impressions, et aux amateurs qui, de cette manière, acquièrent une meilleure compréhension de l’œuvre. Ils « facilitent [...] aux novices l’accès à des partitions ardues et contribuent, parmi les initiés, à renforcer la passion wagnérienne en l’appuyant sur des techniques descriptives sophistiquées »³⁰⁶. Ces outils d’analyse, préalables au concert ou à la représentation d’opéra, jouent donc un rôle – essentiel pour le public sérieux – de formation intellectuelle : « À l’intérieur du drame : l’ouverture est une préparation à la mystique; avant la représentation : les guides permettent une préparation psychophysiologique faisant acquérir les automatismes de décryptage des mythes et des motifs »³⁰⁷.

Les principaux leitmotifs de l’opéra sont mis en exergue, reproduits sur des portées musicales à l’intérieur du texte, parfois même colligés en une « table motivique », sorte de tableau récapitulatif sans commentaire écrit. Ces nouvelles méthodes d’analyse sont le fruit de musicographes wagnéristes, notamment Hans von Wolzogen (1848-1938) qui inspirera d’autres analystes; chez les Français, Camille Benoît (1851-1923), Alexis Rostand, dit Jean Hubert (1844-1919), les frères Bonnier, Pierre (1861-1918) et Charles (1863-1926) ainsi qu’Albert Lavignac (1846-1916)³⁰⁸.

³⁰⁵ Rémy Campos et Nicolas Donin, « La musicographie à l’œuvre », *op. cit.*, p. 155.

³⁰⁶ Rémy Campos et Nicolas Donin, « Wagnérisme et analyse musicale », dans *L’analyse musicale, une pratique et son histoire*, *op. cit.*, p. 54.

³⁰⁷ *Ibid.*, pp. 58-59.

³⁰⁸ Wolzogen a publié plusieurs guides destinés aux auditeurs présents au *Festspielhaus* de Bayreuth, notamment sur le *Ring du Nibelung* de Wagner à l’occasion de sa première exécution en 1876. Voir *ibid.*, pp. 36-37.

En cette fin de siècle, les guides d'écoute augmentés ouvrent de nouvelles possibilités d'intervention pour les musicographes, détenteurs d'un savoir qui semble faire de plus en plus défaut au public sérieux, qui se considère pourtant comme passionné. Pour l'analyse de l'œuvre, les auditeurs – qu'ils soient modestes ou aisés – s'en remettent désormais à ces experts de la musique, un phénomène qui s'explique en grande partie par l'évolution des pratiques culturelles au cours du XIX^e siècle. Déjà en 1836, Purday se montre alarmiste face au déclin supposé des connaissances musicales. Il cible notamment les auditeurs qui préfèrent l'opéra au répertoire symphonique : « on ne peut pas reprocher au public d'avoir un faible intérêt pour une chose qu'il ne comprend pas ». Selon lui, les membres de ce public sont « aussi ignorants (de manière générale) quant au caractère véritable, à la structure et à la finalité de ces efforts de génie stupéfiants que le sont les Hottentots au sujet de leur propre existence. Par conséquent, l'exécution des chefs-d'œuvre – si elle parvient à leurs oreilles – n'est écoutée qu'avec indifférence »³⁰⁹. Les propos de Purday ressemblent à un cri du cœur et, parfois, tournent au mépris. Ils témoignent néanmoins d'une inquiétude qui peut être partagée par les ardents défenseurs de la musique sérieuse. C'est en ayant cette inquiétude à l'esprit qu'il appelle de ses vœux un « prologue » capable d'éclairer l'auditeur dans sa compréhension des œuvres de grands maîtres³¹⁰.

Comme dit le proverbe, « la nécessité est la mère de l'invention »; les notes de programme et guides d'écoute semblent, en effet, avoir été inventés pour répondre à un besoin de vulgarisation du savoir musical, à l'intention des novices. Ces textes semblent avoir également profité aux mélomanes, dont les connaissances sont mises à l'épreuve des nouveaux développements en matière de création musicale, comme en témoigne la musique wagnérienne. Nous tenterons maintenant d'étudier plus en détails les raisons et les motivations qui se cachent derrière l'apparition de ces compagnons de route de l'auditeur.

³⁰⁹ Charles H. Purday, *op. cit.*, p. 191. « The public are not to be blamed for taking little interest in that which they do not understand. They are as ignorant (generally speaking) of the true character, design, and end of those stupendous efforts of genius, as are the Hottentots of their existence. Consequently, the performance of them, if listened to at all, is heard with indifference ». Les Hottentots étaient un peuple de l'actuelle Afrique-du-Sud. Connue sous le nom de « Vénus hottentote », une femme issue de ce peuple avait été faite esclave et emmenée jusqu'à Londres, au début du XVIII^e siècle, pour y être exposée publiquement. Il est probable que les propos méprisants de l'auteur soient une réminiscence de cet événement, pour nous aussi triste que révoltant. Voir la page du site Internet « Universalis », consacrée aux Hottentots : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hottentots> (consulté le 30 août 2018).

³¹⁰ *Ibid.* « The design of his [the author's] work would be made clear to the understanding of the amateur, and would infuse in him the desire to become more intimately acquainted with the classical compositions of the great masters. »

3) *La vulgarisation, ou comment descendre de la montagne du savoir*

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les classes moyennes et populaires s'impliquent de plus en plus dans la vie culturelle. Grâce aux concerts de Padeloup et à diverses initiatives de démocratisation en Europe qui s'en sont inspirées, les auditeurs, toutes classes confondues, possèdent suffisamment de revenus pour faire l'achat de billets et/ou d'abonnements. En revanche, ils ne possèdent pas nécessairement toutes les compétences musicales pour comprendre l'œuvre musicale à prime abord. Ces lacunes éparses témoignent d'un changement progressif du rapport à la musique chez le public de concert. Elles tranchent avec le niveau d'éducation musicale tel qu'il avait cours au début du siècle dans les familles bourgeoises.

À Vienne, l'apprentissage du piano comme celui du chant choral apparaît indispensable à la formation des enfants et des jeunes adultes³¹¹. Savoir reproduire une mélodie après une première audition, savoir lire la musique et l'interpréter au piano, maîtriser les techniques élémentaires d'écriture et d'improvisation; il s'agit là de compétences avancées qui restent l'apanage d'un groupe restreint d'individus issus de la bourgeoisie ou de l'aristocratie, les classes sociales supérieures accordant une grande importance à l'éducation musicale. Grâce à la production croissante de pianos adaptés à l'espace des salons, il est désormais possible d'avoir une pratique instrumentale au quotidien, ce qui contribue fortement à l'entretien de ces compétences³¹².

Celles et ceux qui ont reçu un haut niveau de formation partagent souvent des aptitudes communes avec les musiciens professionnels, exécutant eux-mêmes des œuvres dans le cadre de concerts publics. Fondée à Vienne en 1812, la Société des amis de la musique (*Gesellschaft der Musikfreunde*) se donne pour objectif d'organiser de tels événements. Elle constitue une association d'amateurs bien implantée dans la société viennoise, à une époque où plusieurs chorales et ensembles de musique de chambre amateurs sont en activité³¹³.

³¹¹ Leon Botstein, *op. cit.*, p. 134. Au Conservatoire de Vienne, l'éducation musicale passe avant tout par une maîtrise du chant, considérée essentielle pour se perfectionner dans la pratique de tout autre instrument.

³¹² À noter que la production de pianos, qui se font désormais moins encombrants et plus abordables que dans les décennies précédentes, s'accompagne d'un essor de l'édition de partitions, et notamment des réductions pour piano qui donnent un nouvel accès à la musique. Voir Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner, « Introduction », dans *Le Concert et son public*, *op. cit.*, p. 15.

³¹³ Leon Botstein, *op. cit.*, pp. 135-136. Les concerts de la Société accordent une large place à la musique chorale, comme en témoigne le concert inaugural, le 29 novembre 1812, qui présente un oratorio de Händel (*Timotheus oder die Gewalt der Musik*) comme seule œuvre au programme. La Société a également fondé le Conservatoire de Vienne

Les exemples les plus marquants de relations étroites entre amateurs et professionnels nous viennent toutefois de la sphère privée. À l'occasion de réunions musicales, ces deux catégories de musiciens se retrouvent pour jouer de la musique ensemble; ils interprètent des mélodies et improvisent parfois un morceau sur tel ou tel air célèbre³¹⁴. Lors des schubertiades, par exemple, – rencontres informelles qui rendent hommage au jeune compositeur de lieder – ils font preuve de compétences homogènes, au piano ou à la voix. Ces soirées musicales, qui se multiplient dans les années 1820, ont lieu le plus souvent dans les salons du mécène Joseph von Spaun (1788-1865) et du poète Franz von Schober (1796-1882), amis de Schubert, sans que celui-ci ne soit nécessairement présent³¹⁵.

Dans *Mécènes et musiciens*, Myriam Chimènes consacre plusieurs pages à l'éducation musicale, notamment des jeunes filles, en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle. À travers une série d'exemples, l'auteure explique : « si différentes qu'elles soient les unes des autres, Marguerite de Saint-Marceaux, la comtesse Greffulhe, Misia ou la princesse de Polignac ont toutes reçu une formation musicale dès leur plus tendre enfance, non pas uniquement parce qu'elles faisaient preuve de dispositions particulières, mais parce que c'était l'usage dans leur milieu »³¹⁶. Ces femmes sont des mécènes, mais elles ne se contentent pas de soutenir financièrement les compositeurs de leur choix. Elles entretiennent une pratique musicale en amatrices, le plus souvent entre amis; elles organisent des réunions musicales informelles auxquelles les compositeurs sont parfois conviés³¹⁷, reprenant ainsi le modèle des schubertiades. Au-delà de la question du mécénat privé ou de celle du rang social, Chimènes constate :

en 1817, sur le modèle parisien, et a constitué, au fil des décennies, une collection de documents et d'archives à valeur musicologique. Voir Sophie-Anne Leterrier, *Le Mélomane et l'historien*, *op. cit.*, pp. 55-56, et Franz Grillparzer, « Über das Wirken der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und deren gegenwärtigen Zustand », dans Friedrich Witthauer (dir.), *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, vol. 1, n° 5, Vienne, 10 janvier 1839, pp. 39-40.

³¹⁴ Leon Botstein, *op. cit.*, p. 137.

³¹⁵ Pour plus de détails sur le déroulement des schubertiades, voir Brigitte Massin, *Franz Schubert*, Paris, Fayard, 1993, pp. 36-46. L'auteure mentionne un jeune ami de Schubert, dont le profil correspond bien à celui des amateurs-musiciens que nous venons de décrire : Moritz von Schwind (1804-1871), artiste-peintre célèbre au milieu du XIX^e siècle, qui avait également une solide formation musicale en chant, piano et luth.

³¹⁶ Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens*, *op. cit.*, pp. 42-43. Le piano et la voix chantée ressortent comme les deux instruments principaux qu'il faut savoir pratiquer.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 49. Chimènes donne l'exemple de la princesse Bibesco (1855-1902) qui joue de la musique avec Camille Saint-Saëns en privé, mais qui n'ose toutefois franchir le pas du concert public à ses côtés.

La frontière entre interprètes amateurs et professionnels est souvent ténue. Dans quelle catégorie situer, par exemple, le ténor Maurice Bagès ou la chanteuse Thérèse Roger, qui “font carrière” dans les salons tout en étant les créateurs d’œuvres, notamment de Fauré ou de Debussy, sur des scènes publiques à la Société nationale de musique en particulier? D’ailleurs, confirmant ces usages, les statuts de cette société stipulent que les membres adjoints sont les “amateurs appelés à compléter le personnel d’exécution”³¹⁸.

Dans une lettre adressée à la comtesse Greffulhe (1860-1952), Gabriel Fauré (1845-1924) déclare au sujet de ses *Trois Mélodies*, op. 85 : « Je rêve de vous les faire entendre avec des interprètes parfaits, et je n’en connais pas parmi les professionnels. Ce sont les amateurs qui me traduisent et qui me comprennent le mieux »³¹⁹. Cette complicité entre musiciens amateurs et professionnels s’étend tout au long du XIX^e et même jusque dans la première moitié du XX^e siècle. Cependant, l’apparente égalité de leurs compétences musicales se manifeste surtout dans le cadre des concerts de salons ou d’évènements à caractère privé. Les concerts publics, au contraire, installent une certaine distance entre les musiciens sur scène et le public dans la salle. Plus que la distance physique, c’est un fossé des compétences musicales qui commence à se creuser, notamment avec l’émergence – ou plutôt la résurgence au regard du XVIII^e siècle – de la figure du virtuose.

Botstein évoque une professionnalisation des concerts publics, une augmentation des standards de qualité et une recherche d’excellence qui relèguent la pratique amateur au second plan³²⁰. Les solistes s’imposent, en effet, comme des interprètes au talent exceptionnel. Ils perfectionnent leur art et forcent l’admiration des auditeurs, à la manière de Liszt, au piano, ou de Niccolò Paganini (1782-1840), au violon³²¹. Déjà au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, les duels pianistiques connaissent un regain d’intérêt dans les salons aristocratiques viennois; des duels auxquels prend part le jeune Beethoven, alors pianiste réputé, et qui mettent en avant la grande supériorité technique des concurrents par rapport à des musiciens amateurs³²².

³¹⁸ *Ibid.*, p. 50. Maurice Bagès, de son vrai nom Bagès Jacobé de Trigny (1862-1908).

³¹⁹ Lettre datant du mois de novembre 1902. Repris dans Myriam Chimènes, *op. cit.*, p. 51. Le compositeur avait sans doute Émilie Girette (1876-1917) à l’esprit, cantatrice amateur à qui il a dédié plusieurs de ses mélodies et avec qui il a entretenu une longue relation artistique.

³²⁰ Leon Botstein, *op. cit.*, p. 134.

³²¹ Le talent du virtuose est parfois teinté de mystère, notamment en ce qui concerne Paganini. Rappelons que le violoniste italien est à l’apogée de sa carrière en 1830, année de son premier concert à Paris. Pour plus de détails sur la fascination qu’il exerce sur le public, voir Eugène Imbert de Laphalecque : *Notice sur le célèbre violoniste Niccolò Paganini*, Paris, E. Guyot, 1830.

³²² Tia De Nora, *op. cit.*, pp. 213-219. Mentionnons le duel pianistique entre Beethoven et Joseph Wölfl (1873-1812) en 1799, l’un soutenu par le prince Lichnowsky et l’autre, par le baron Raimund Wetzlar von Plankenstern (1752-1799). Avant eux, Mozart et Muzio Clementi (1752-1832) s’étaient aussi affrontés lors d’un duel en 1781.

Le niveau de difficulté des symphonies de Beethoven, en termes d'exécution, impose aussi des compétences techniques supérieures de la part des musiciens d'orchestre. Comme l'explique Joël-Marie Fauquet, les musiciens amateurs, dont certains ont eux-mêmes pratiqué la musique de chambre, ne peuvent plus faire face à la complexité croissante des partitions. Ils cèdent leur place à des musiciens professionnels, dont ils se font désormais les auditeurs³²³.

Nous sommes donc en présence de deux modèles de pratique musicale qui cohabitent au XIX^e siècle : l'un affiche une grande collégialité entre amateurs et professionnels, comme en témoignent l'entourage de Schubert et de Fauré, l'autre démontre plutôt un rapport d'admiration et un certain effacement de l'amateur vis-à-vis du musicien professionnel³²⁴. Le modèle « collégial » se manifeste le plus souvent dans les concerts privés, pour un répertoire domestique (musique de chambre ou piano/voix), tandis que le modèle « au mérite » se répand dans les concerts publics, pour un répertoire avec solistes ou orchestre³²⁵.

Dans ce contexte, l'auditeur passe progressivement d'un statut d'égal-à-égal avec le professionnel à celui de simple amateur, mélomane. Certes, il existe toujours des cercles de passionnés et une catégorie d'initiés qui adoptent une écoute attentive à *l'allemande*, mais c'est un public aux compétences musicales affaiblies qui semble s'imposer, ayant perdu en grande partie la faculté de jouer d'un instrument en compagnie de musiciens aguerris ou d'analyser succinctement une musique à l'oreille.

Selon Richard Sennett, les auditeurs au XIX^e siècle tendent à s'appuyer sur le jugement d'une autorité autre qu'eux-mêmes, qu'ils jugent supérieure : « les personnes qui seraient témoins d'une performance complète, libre et active de l'interprète public se sont préparées en choisissant de s'effacer [*self-suppression*] ». L'auteur y voit des raisons psychologiques : « l'origine de cette situation étrange remonte au doute qui a hanté le spectateur, un doute envers ses propres capacités [*self-doubt*] ». L'émergence des notes de programme s'explique en partie, selon lui, par

³²³ Joël-Marie Fauquet, *Les Sociétés de musiques de chambre à Paris, de la Restauration à 1870*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1986, p. 34.

³²⁴ Dans ce dernier cas, les mécènes, bien qu'ils aient reçu une formation musicale semblable, offrent surtout aux interprètes leur soutien financier.

³²⁵ C'est nous qui qualifions ces modèles de « collégial » et « au mérite ».

le fait que « les gens voulaient se faire dire ce qu'ils allaient ressentir ou ce qu'ils devaient ressentir »³²⁶.

Le trait est bien sûr exagéré, mais ce qu'écrit Sennett traduit néanmoins une certaine réalité. Botstein montre un recul de *musical literacy*, que l'on peut traduire par « maîtrise du langage musical », ou « alphabétisation musicale » au sens propre : le fait de savoir lire et écrire la musique, aptitude qui se manifeste dans ses applications multiples (suivre une partition, savoir la jouer, improviser par la suite...etc.).

Pour pallier un certain degré d'illettrisme musical, la transmission du savoir s'appuie désormais sur le niveau d'alphabétisation « normal » des auditeurs : le langage courant (*ordinary literacy*). Les connaissances et compétences s'acquièrent de plus en plus par le mode de l'écrit seulement. Comme l'explique Botstein, « l'amateurisme actif est remplacé par une culture de connaisseurs en musique fondée sur le fait de cultiver un degré élevé d'alphabétisation courante (*ordinary literacy*). L'éducation musicale dépend alors grandement du fait de lire sur la musique »³²⁷.

Grâce aux ouvrages encyclopédiques d'Eduard Bernsdorf (1825-1901)³²⁸ et la prolifération d'autres discours sur la musique, le savoir musical se démocratise³²⁹. En Grande Bretagne, cet engouement pour la lecture d'ouvrages consacrés à l'histoire de la musique ou aux œuvres musicales est tout aussi présent. Selon les termes de Bashford, « la signification culturelle de la note de programme au XIX^e siècle est le plus souvent associée à son indéniable fonction éducative, apparaissant comme un soutien à l'appréciation musicale, à une époque où l'autodidaxie est, pour beaucoup, presque un mode de vie »³³⁰.

Dans son ensemble, la seconde moitié du XIX^e siècle connaît une publicisation massive d'écrits sur la musique. À partir du cas britannique, Bashford fait ressortir cette tendance européenne :

³²⁶ Richard Sennett, *Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, New York, Vintage Books, 1978, p. 209. « Those who were to witness the full, free, and active experience of a public performer prepared themselves by an act of self-suppression [...] The origin of this peculiar situation was a self-doubt which haunted the spectator [...] People wanted to be told about what they were going to feel or what they ought to feel. »

³²⁷ Leon Botstein, *op. cit.*, p. 138. « Active amateurism was supplanted by a culture of musical connoisseurship grounded in the cultivation of high orders of ordinary literacy. Musical education became highly dependent on reading about music. »

³²⁸ Eduard Bernsdorf, *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, vol. 1, Dresde, Robert Schaefer (éd.), 1856.

³²⁹ Leonard Botstein, *op. cit.*, p. 138.

³³⁰ Christina Bashford, *op. cit.*, p. 127. « The cultural significance of the nineteenth-century programme note is most commonly linked to its undisputed educational function as an aid to music appreciation, in an age when self-improvement was, for many, virtually a way of life. »

La longueur assumée de certaines notes, comme celles de Grove sur Beethoven, peut sembler étonnante pour les lecteurs d'aujourd'hui, mais rappelons non seulement que la musique occupait une place importante dans la vie des gens, mais aussi que nous étions à l'âge d'or de la communication papier et que, pour les classes lettrées, le fait de lire une grande quantité d'articles n'avait rien d'extraordinaire³³¹.

Cette tendance s'inscrit dans un contexte de libre circulation des idées, contexte marqué aussi par l'essor de la presse écrite et des maisons d'éditions. Comme le souligne Sophie-Anne Leterrier, c'est aux pays germaniques et à l'Autriche que l'on doit les premières revues musicales et les premières anthologies constituées de façon scientifique, grâce notamment aux grands noms de la musicologie que sont Raphael Georg Kiesewetter, Carl von Winterfeld, Friedrich Chrysander ou encore Robert Eitner³³².

En ayant recours au langage écrit, partagé par le plus grand nombre d'auditeurs, et en augmentant la quantité de commentaires écrits sur les œuvres, les notes de programme et guides d'écoute s'inscrivent pleinement dans l'air du temps³³³. Ils constituent une ressource importante pour le public amateur :

Il y avait là l'occasion de préparer l'auditeur à une expérience musicale en lui procurant une description écrite. Ce texte, par son mélange entre termes musicaux et métaphores, possédait les traits d'un récit en prose ou d'un récit journalistique. Le lecteur n'imaginait plus le son de la même manière que lorsqu'il jouait et écoutait de la musique, y compris dans le fait de lire une partition³³⁴.

Le rapport à la musique est intellectualisé. Il n'est plus nécessairement fondé avant tout sur l'expérience auditive et participative de chacun. L'auditeur peut ainsi s'informer sur telle ou telle œuvre musicale, comme un citoyen qui s'informe de l'actualité par les articles de journaux.

³³¹ *Ibid.*, p. 131. « The sheer length of some notes, for instance Grove's on Beethoven, can seem quite astonishing to modern readers, but one has to remember not only that music, quite simply, mattered in people's lives, but also that this was the great age of print communication, and that, for the literate classes, reading large quantities of material was nothing out of the ordinary. »

³³² Sophie-Anne Leterrier, *op. cit.*, pp. 153-154. Les travaux de Kiesewetter (1773-1850) portent notamment sur la musique dans l'Antiquité et sur la musique orientale, dans une perspective ethnomusicologique (*Über die Musik der neueren Griechen*, 1838; *Die Musik der Araber*, 1842). Ceux de Winterfeld (1784-1852) se sont concentrés sur la musique sacrée à l'époque de la Renaissance et au XVII^e siècle (début de la musique baroque). Chrysander (1826-1901) est un spécialiste de la musique de Haendel, célèbre pour avoir édité nombre de ses œuvres. Enfin, Eitner (1832-1905) est l'auteur de plusieurs dictionnaires d'œuvres musicales, de musiciens et d'experts de la musique, comme son ouvrage en 10 volumes : *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* (1900).

³³³ Dans le chapitre 5, nous explorerons les enjeux de l'écriture musicologique à travers une série d'exemples de guides d'écoute ou d'autres modes de vulgarisation scientifique. Dans la troisième et dernière partie de la thèse, nous traiterons de cette question à l'ère du numérique et de l'audiovisuel.

³³⁴ Leon Botstein, *op. cit.*, p. 140. « Here was an opportunity to prepare the listener for a musical experience by describing it in a text whose mixture of musical and metaphoric terms assumed the character of a prose or journalistic narrative. No longer did the reader imagine the sound in a manner that approximated the temporal experience of playing and listening, as was possible in the process of score reading. »

Dès lors, l'expérience de concert ne semble plus être un prérequis à leur apprentissage personnel, une idée qui contrevient pourtant au principe même d'art sonore³³⁵.

Publié en 1896 et intitulé *How to Listen to Music : Hints and Solutions to Untaught Lovers of Music*³³⁶, le manuel d'Henry Krehbiel (1854-1923) pourrait être, aux yeux de certains « passionnés » sectaires, une initiative controversée. L'auteur y adopte un ton sans détour, volontairement transgressif et susceptible d'enlever tout complexe au lecteur novice. Dans leur étude sur la musicographie à la fin du XIX^e siècle, Rémy Campos et Nicolas Donin soulignent l'originalité d'un tel projet de vulgarisation :

Ce qui distingue cet ouvrage des précédents guides d'écoute, c'est que son auteur ne fait plus référence à des savoirs musicaux acquis. Pour lui, jouer d'un instrument ou connaître la technique musicale n'est plus pertinent : l'amateur moderne doit seulement savoir écouter et pour ce faire la technique musicale n'est posée ni comme un prérequis ni comme un but à atteindre – mise à l'écart qui n'est possible que parce que la musique est désormais intégralement traduisible en mots³³⁷.

L'initiative de Krehbiel démontre, de manière éclatante, l'une des forces inhérentes à la vulgarisation musicale; une force tournée vers le bas, cherchant à rejoindre le plus large public autour d'un socle de connaissances communes. Toutefois, les notes de programme et les guides d'écoute ne se réduisent pas à cette seule force. Ils sont également animés par un mouvement ascendant, qui cherche à extirper le lecteur de son statut de novice. Les outils de vulgarisation revêtent alors une fonction éminemment symbolique.

4) *La vulgarisation, une promesse d'ascension intellectuelle*

Malgré le fléchissement de leurs compétences en matière de lecture et de pratique musicales, l'intérêt des auditeurs sérieux pour le développement de leur formation intellectuelle ne faiblit pas. Issus des rangs de la bourgeoisie, ils participent activement à l'activité des concerts et cherchent surtout à s'approprier cette culture musicale longtemps réservée à l'élite sociale, poursuivant ainsi l'idéal de *Bildung*. Comme l'explique Botstein :

³³⁵ Botstein fait ici le parallèle avec les guides touristiques, publiés par Karl Baedeker (1801-1859) à partir des années 1830. Ces ouvrages sont destinés à la fois aux voyageurs en devenir, dans leur préparation avant le départ, et aux lecteurs qui, sans avoir la possibilité de voyager, assouvissent leur curiosité pour l'inconnu (Leon Botstein, *op. cit.*, p. 140).

³³⁶ Henry E. Krehbiel, *How to Listen to Music : Hints and Solutions to Untaught Lovers of Music*, New York, Charles Scribner's Sons (éd.), 1896.

³³⁷ Rémy Campos et Nicolas Donin, « La musicographie à l'œuvre », *op. cit.*, p. 154.

La culture musicale, comme la culture littéraire, devient un instrument de *Bildung*, d'élévation sociale consciente, et de raffinement [...] Être capable d'écouter de la musique et d'en parler ensuite intelligemment devient suffisant pour l'utiliser comme un bien culturel, soit comme un instrument d'autodidaxie et d'éducation, soit comme un moyen d'afficher publiquement son statut social³³⁸.

Il n'en demeure pas moins que le langage des notes de programme, comme celui d'autres écrits sur la musique, doit s'adapter à ce nouvel état des compétences musicales. Dans les années 1890, Robert Hirschfeld (1858-1914) accommode le public de l'Orchestre philharmonique de Vienne en déployant trois stratégies. Il a d'abord recours à un langage métaphorique qui fait le lien entre la musique et l'émotion qu'elle suscite³³⁹. Il fait ensuite un découpage de courtes mélodies ou fragments motiviques insérés dans une narration qui leur fait jouer des rôles comparables à ceux des personnages d'une pièce de théâtre ou d'un roman. Ainsi, il favorise la compréhension des auditeurs au moyen de références extra-musicales. Enfin, Hirschfeld s'appuie sur le répertoire symphonique de l'orchestre, bien connu du public, pour permettre à celui-ci de faire des liens auditifs entre différentes œuvres, lui permettre d'entrevoir des structures musicales communes et ainsi lui donner une meilleure ouïe d'ensemble³⁴⁰.

La lecture de notes de programme – et, *a fortiori*, de guides d'écoute – témoigne de la volonté farouche du public sérieux de se spécialiser. Des cercles de passionnés se constituent, notamment autour de la musique de Wagner. Campos et Donin insistent sur leur niveau d'engagement, au sein même du public de concert et en dehors de la salle de concert : « le savoir wagnérien [...] est en expansion continue. Émerge avec lui une corporation de spécialistes de la production du commentaire et un groupe de lecteurs avertis (à l'intérieur du public élargi que les auteurs avaient en général l'ambition d'atteindre) qui consacrent beaucoup de leur temps à se tenir au courant des dernières avancées de la science wagnérienne »³⁴¹.

Les cercles de wagnéristes s'étendent aux cercles d'auditeurs qui se passionnent pour les grands compositeurs du passé, à l'instar de ceux qui, dans les années 1830, glorifient la mémoire de Beethoven. Les guides d'écoute et les notes de programme s'avèrent être des sources

³³⁸ Leon Botstein, *op. cit.*, p. 139. « Musical culture, like literary culture, had become an instrument of *Bildung*, self-conscious social elevation, and refinement [...] To be able to listen and then talk intelligently about music became sufficient for the use of music as a cultural good, either as an instrument of self-cultivation and education or as a vehicle for the display of social status ». Sur la notion de *Bildung*, émanant de la culture germanique, voir le chapitre 2.

³³⁹ La culture du public est, faut-il le rappeler, beaucoup plus littéraire que musicale. Cette stratégie fait donc appel à un champ de compétences des auditeurs qui est susceptible de les conforter dans leur apprentissage.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 142. Dans le chapitre 5, nous reviendrons sur ces méthodes d'analyse musicale.

³⁴¹ Rémy Campos et Nicolas Donin, « Wagnérisme et analyse musicale », *op. cit.*, p. 67.

inépuisables en la matière. Ils jouent même un rôle d'expression du canon musical, omniprésent dans la programmation des orchestres symphoniques. Comme le rappelle Botstein :

En musique (contrairement à l'art visuel), il n'y a pas de discours préexistant sur les mérites relatifs des œuvres anciennes et modernes. Cependant, au cours du XIX^e siècle, le classicisme viennois [représenté par Haydn, Mozart et Beethoven] vient occuper, dans l'histoire de la musique, la place que l'art visuel accorde à l'Antiquité. [...] Les notions telles que la beauté objective, la construction consciente de l'idée de tradition et celle de canon deviennent ainsi des traits caractéristiques du discours sur la musique au milieu du XIX^e siècle³⁴².

Les notes de programme et les guides d'écoute s'emparent de cette question du grand répertoire. Pour l'auditeur sérieux, ces discours sur le canon musical servent notamment à rehausser symboliquement son statut intellectuel. « Bien connaître le canon et en reconnaître les icônes peuvent être la définition d'un goût cultivé », écrit Botstein³⁴³.

À défaut de pouvoir entretenir une pratique active de la musique, comme nous l'avons mentionné, c'est par la lecture que le public se passionne pour l'histoire des œuvres, leur chronologie ainsi que pour l'esthétique des compositeurs. En témoigne le grand succès que remporte le guide musical de Hermann Kretzschmar (1848-1924), publié à Leipzig en 1887³⁴⁴. L'auteur y traite abondamment du répertoire symphonique et des compositeurs de génie. Il fait l'éloge de leurs œuvres, tout en les inscrivant dans une perspective historique, et se livre ainsi à une défense du canon, tels les ouvrages d'histoire de l'art³⁴⁵.

En tant qu'outil de vulgarisation, ce guide sert symboliquement de leviers à l'ascension intellectuelle du public. Dans le prochain chapitre, nous nous attarderons davantage sur l'approche vulgarisatrice de Kretzschmar et examinerons d'autres modes de transmission du savoir musical qui, durant la première moitié du XIX^e siècle, cherchent à aller au-delà de la forme écrite.

³⁴² Leon Botstein, *op. cit.*, p. 137-138. « In music (unlike art) there was no inherited discourse on the relative merits of the ancient and the modern. During the nineteenth century, however, Viennese classicism came to occupy in music history the place accorded antiquity in the visual arts [...] The wide application of ordinary literacy to matters of music brought with it the transference into music of aesthetic ideals associated with literary culture. Notions about objective beauty and the self-conscious construction of the idea of tradition and of canon became hallmarks of the mid-nineteenth century discourse about music. »

³⁴³ *Ibid.*, p. 137. « Familiarity with the canon and the recognition of icons could define cultivated taste. »

³⁴⁴ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, vol. 1 : « Sinfonie und Suite », Leipzig, A. G. Liebeskind (éd.), 1887.

³⁴⁵ Leon Botstein, *op. cit.*, p. 141.

V. DÉVELOPPEMENTS ET NOUVEAUX FORMATS JUSQU'EN 1950

Dans ce chapitre, nous chercherons à établir une typologie des outils de vulgarisation musicale depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'au milieu du XX^e siècle. Nous avons déjà mentionné, au chapitre précédent, un certain type d'outils : les guides généralistes sur les œuvres, notamment celles appartenant au répertoire canonique, publiés et donc consultables par l'auditeur dans l'intimité de son foyer. Nous nous attarderons ici sur le guide de Hermann Kretzschmar – le *Führer durch den Konzertsaal* – et en expliciterons la démarche.

Parmi les autres outils de vulgarisation pour le public – celui de concerts ou celui de salons –, on retrouve la conférence, c'est-à-dire l'intervention orale dans le cadre ou non d'un évènement musical. Nous nous limiterons à deux exemples de musicologues de renom : François-Joseph Fétis (1784-1871), pionnier du genre, et Romain Rolland (1866-1944). Nous nous intéresserons ensuite, toujours sur le mode oral, au format de l'émission radiophonique qui, dans les premiers temps de la radio, est loin de faire l'unanimité auprès de la communauté musicale; dans le rôle de défenseur, on peut citer Charles Koechlin (1867-1950) et dans celui de détracteur, Virgil Thomson (1896-1989). Enfin, nous nous pencherons sur les notes discographiques, à l'aune d'un nouveau mode de consommation de la musique dans les années 1920, et tenterons de les comparer aux notes de programme habituelles.

Notre choix s'est porté sur des figures marquantes de la musicologie et de la critique musicale qui se sont illustrées par des initiatives nouvelles en matière d'éducation et de transmission des connaissances, ou bien par des propos explicites sur la question de la vulgarisation musicale. Par ailleurs, ce chapitre cherche à jeter les bases d'une réflexion sur les modalités de l'intervention orale, un sujet qui sera au cœur des chapitres 8 et 9 (contexte actuel et outils de vulgarisation à l'ère numérique).

1) Guides généralistes : l'exemple du guide de Kretschmar

Parmi les guides généralistes³⁴⁶, il existe plusieurs exemples notables datant de la seconde moitié du XIX^e siècle. Citons les *Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique* de Jean-Baptiste Labat (1802-1875), ouvrage qui témoigne, selon Sophie-Anne Leterrier, d'un effort de vulgarisation : « les biographies constituent déjà le genre majeur de l'écriture de l'histoire de la musique, mais quelques ouvrages vulgarisent les acquis de la musicographie sous une forme plus légère, comme l'ouvrage de J.-B. Labat »³⁴⁷. Dans son avant-propos au premier tome, le musicologue précise sa mission et semble bien emprunter cette voie :

Platon et Sénèque nous disent “que le but de l'instruction doit être toujours de rendre l'homme meilleur.” On s'apercevra à chaque page de notre œuvre que c'est surtout ce sentiment qui a guidé notre plume. Dédaignant les moyens vulgaires de popularité, indigné de l'asservissement de notre bel art [c'est-à-dire, la musique] au caprice aveugle et inconstant de la mode, redoutant pour lui ces entraînements funestes dont l'histoire nous montre tant d'exemples, nous avons tenu à lui prêter notre faible voix pour le réhabiliter dans l'esprit de ses détracteurs, pour montrer la grandeur de sa mission à ceux qui le considèrent comme un objet futile, et enfin pour coopérer, dans la mesure de nos forces, au progrès que les idées et les tendances de notre époque semblent lui tracer³⁴⁸.

Ajoutons à cela le fait que l'auteur s'adresse volontiers à son lecteur, signe de l'attention qui lui est portée lors de l'écriture de l'ouvrage, comme le fait également Grove dans son dictionnaire et dans ses notes de programme³⁴⁹. De plus, en parlant de sa première étude, Labat indique : « cet exposé nous eût semblé suffisant pour l'intelligence de notre pensée, si nous n'avions tenu à initier le lecteur d'une manière plus intime au cœur de notre ouvrage, en lui disant quelques mots des données principales qui nous ont servi à en établir la base comme à en régler les détails »³⁵⁰.

³⁴⁶ Par « généralistes », nous signifions des guides qui couvrent, sur plusieurs pages de texte et avec extraits musicaux, un grand nombre d'œuvres appartenant à des genres différents (musique symphonique, musique sacrée, musique de chambre...). Les œuvres lyriques, quant à elles, constituent un vaste répertoire qui est le plus souvent présenté et étudié dans des guides spécifiques au genre de l'opéra. Parmi les exemples plus récents, citons l'ouvrage de Gustave Kobbé : *Tout l'opéra. De Monteverdi à nos jours*, traduction de l'anglais par Marie-Caroline Aubert et Denis Collins, Paris, Robert Laffont, 1976.

³⁴⁷ Sophie-Anne Leterrier, *Le Mélomane et l'historien*, *op. cit.*, p. 179. Titre complet de cette monographie : *Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique ou recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques, sur la signification de ses transformations, avec la biographie et l'appréciation des auteurs qui ont concouru à son progrès* (Paris, J. Techener (éd.), 1852).

³⁴⁸ Jean-Baptiste Labat, *Études sur l'histoire de la musique*, *op. cit.*, vol. 1, p. 8. À la lecture de ce passage, nous avons en mémoire ce que Diderot disait de l'Encyclopédie : « s'il importe de rendre les hommes moins ignorants, c'est pour les rendre meilleurs » (déjà cité en introduction).

³⁴⁹ Voir le chapitre 4.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 4.

D'autres musicologues succéderont à Jean-Baptiste Labat et porteront eux aussi, certes de manière moins explicite, de vastes projets de vulgarisation scientifique. Parmi eux, on trouve le musicologue allemand Hermann Kretzschmar, décrit en ces termes dans le dictionnaire *Oxford Music Online* : « il a cherché à sortir l'éducation musicale du cadre isolé de la salle de conférences et la rendre accessible à un public plus large; il était donc préoccupé par l'enseignement de la musique dans les écoles et les maisons privés, tout comme l'approfondissement de l'apprentissage des musiciens professionnels et amateurs »³⁵¹.

En 1887, Kretzschmar publie un guide détaillé pour préparer l'auditeur à l'écoute des œuvres dans la salle de concert³⁵². Il rédige des analyses qui s'opposent à la vision d'Eduard Hanslick selon laquelle la musique ne serait pas l'expression d'émotions, de sentiments, mais seulement l'expression de formes préétablies ou de structures analysables. Au contraire, Kretzschmar croit que la musique communique un contenu *idéal* (*Ideengehalt*), c'est-à-dire porteur d'idées, et que celui-ci peut être décodé par une approche herméneutique. Le but de cette herméneutique est, selon la formule poétique de l'auteur, le suivant :

Percer le sens et le contenu *idéal* que les formes renferment, chercher de part et d'autre l'âme qui réside dans le corps, déceler les pensées profondes dans chaque phrase d'un texte littéraire, dans chaque couche de l'œuvre d'art, clarifier et interpréter le tout par la connaissance des moindres détails, en mobilisant toutes les ressources que la formation pratique, la culture générale [*Bildung*] et le talent personnel mettent à disposition³⁵³.

La méthode interprétative de Kretzschmar s'appuie à la fois sur une analyse formelle consciencieuse, en retraçant par exemple les éléments musicaux notables de chaque mouvement, et un langage imagé qui touche à l'émotion ou à l'humeur émanant de l'œuvre. Il emploie le terme d'*Erläuterung*, qui va bien au-delà de la simple « explication ». Il s'agit plutôt d'une

³⁵¹ Gaynor G. Jones et Bernd Wiechert, « Kretzschmar (August Ferdinand) Hermann », dans *Oxford Music Online*, 2001. Url : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15523> (consulté le 3 décembre 2016).

³⁵² Nous reprenons ici les termes employés dans le titre original de l'ouvrage : *Führer durch den Konzertsaal*, op. cit. Le guide fera l'objet de nombreuses autres éditions jusqu'à la mort de son auteur, en 1924. En 1919, il contient plus de 2000 pages et couvre une période de plus de 300 ans, de Monteverdi jusqu'à Mahler. Dans les années 1930, il se trouve encore augmenté par d'autres éditions. Voir Ian D. Bent et Anthony Poyle, « Analysis, §II : History », dans *Oxford Music Online*, 2001. Url : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862> (consulté le 4 décembre 2016)

³⁵³ Herman Kretzschmar, « Anregungen zur Forderung musikalischer Hermeneutik », *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902*, vol. 9, 1903, pp. 47-48. « [...] den Sinn und Ideengehalt zu ergründen, den die Formen umschließen, überall unter dem Leib die Seele zu suchen, in jedem Satz eines Schriftwerks, in jedem Glied eines Kunstwerkes den reinen Gedanken nachzuweisen, das Ganze aus der klarsten Erkenntnis der kleinsten Einzelheiten, unter Benutzung aller Hilfsmittel, die Fachbildung, allgemeine Bildung und persönliche Begabung zur Verfügung stellen, zu erklären und auszulegen. »

élucidation scientifique des œuvres, à la manière d'un verrier qui polirait le verre pour lui redonner son éclat (*er-läutern*).

Certes, Kretzschmar consacre une grande partie de ses analyses à l'exposé des motifs et des thèmes qui participent de la structure musicale de l'œuvre³⁵⁴, mais c'est surtout dans le registre poétique et celui de l'émotion, alliés à l'analyse, que Kretzschmar trouve ses traits distinctifs de musicologue. Au sujet de la *Symphonie n° 4* de Bruckner, par exemple, l'auteur voit dans la musique tantôt une imitation de la nature (des chants d'oiseaux), tantôt des archétypes (chants de triomphe, hymnes funéraires), tantôt une personnification (congrégation de prêtres). Il attribue également à la musique une humeur (solemnité) et une émotion (la joie, la terreur). À partir de cette double approche analytico-interprétative, Kretzschmar nous livre des hypothèses et, plus largement, des pistes de réflexion sur les pensées intimes (*reinen Gedanken*) du compositeur³⁵⁵. En cela, Kretzschmar fait preuve de nouveauté, au point que ses méthodes se perpétueront chez bon nombre de rédacteurs de notes de programme, comme nous le verrons dans le chapitre 6.

Dans son historiographie de l'analyse musicale, Ian Bent rappelle que, à l'instar de Grove, Kretzschmar a d'abord été l'auteur de notes de programme qui ont ensuite été regroupées et augmentées au sein d'un ouvrage d'envergure, en l'occurrence le *Führer durch den Konzertsaal*. En faisant le parallèle avec Donald Tovey (1875-1940), autre musicologue britannique attaché à la vulgarisation musicale³⁵⁶, Bent insiste sur la volonté de Kretzschmar de rendre le grand répertoire, notamment symphonique, plus accessible au public de concert : « Comme Tovey, il était soucieux d'éclairer les auditeurs et prenait grand soin des notes de programme qu'il rédigeait pour ses concerts. Par la suite, il a collecté, édité et publié ces notes dans un ouvrage à plusieurs volumes, la musique étant alors catégorisée par genre, qui constituait le *Führer* dans sa première édition »³⁵⁷. Bent renvoie implicitement à l'avant-propos de Kretzschmar qui nous donne de précieux renseignements sur les motivations de ce dernier. En voici le premier

³⁵⁴ En guise de preuves, il accompagne ses textes d'extraits musicaux, pratique assez courante au XIX^e siècle. Déjà au chapitre 4, nous avons constaté la présence d'extraits musicaux dans les guides d'écoute, notamment dans ceux rédigés par les wagnéristes – Hans von Wolzogen en tête – au sujet des opéras de Wagner.

³⁵⁵ Ian Bent, « H. Kretzschmar: "Anton Bruckner: Symphony No. 4" (1898) », dans Ian Bent (dir.), *Music Analysis in the Nineteenth Century. vol. 2 : Hermeneutic Approaches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 107. Nos observations relatives à l'approche herméneutique de Kretzschmar s'appuient sur celles d'Ian Bent dans l'article cité.

³⁵⁶ Voir les propos de Tovey dans *Essays in Musical Analysis, op.cit.*, reproduits dans l'introduction.

³⁵⁷ Ian Bent, *op. cit.*, p. 108. « Like Tovey, he [...] was concerned with enlightening the public, took special care with the programme notes that he wrote for his concerts, and subsequently collected, edited and published these notes in a multi-volume work, the music categorized by genre, which was the *Guide to the Concert Hall* in its first edition. »

paragraphe, qui ouvre également la deuxième édition de son guide : « Le présent *Guide à travers la salle de concert* provient de diverses notes individuelles que j'ai écrites au fil des ans pour les concerts dirigés de ma main. Un guide pour que les auditeurs se préparent aux exécutions de compositions inconnues ou difficiles à comprendre »³⁵⁸.

Kretzschmar s'impose comme une figure incontournable de la musicologie et de la vulgarisation musicale à la fin du XIX^e siècle. Son influence se propage jusque dans la première moitié du XX^e siècle, grâce notamment à la permanence de son *Guide* qui connaît de nombreuses versions successives. Il fait même une apparition dans *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann (1875-1955) – roman publié en 1947 –, à travers le personnage fictif Wendel Kretzschmar. Ce dernier est certainement une allusion au véritable Kretzschmar, mais il mène une carrière légèrement différente : organiste à la cathédrale de Kaisersaschern et conférencier renommé³⁵⁹.

Le cas de ce Kretzschmar imaginaire nous permet d'orienter notre réflexion vers un deuxième type de vulgarisation musicale : la conférence et, plus largement, l'intervention orale. Dans *Le Docteur Faustus*, Thomas Mann défend, en creux, leurs vertus en termes d'éducation musicale. Les conférences de Wendel Kretzschmar ressemblent, à bien des égards, à des concerts initiatiques, guidés par la volonté de vulgariser une œuvre du grand répertoire. Dans le rôle du narrateur, un personnage nommé Zeitblom raconte :

Il [Kretzschmar] s'assit alors au piano et nous joua par cœur la composition entière [la *Sonate op. 111* de Beethoven], le premier et l'immense second mouvement. Ses commentaires se mêlaient constamment à son jeu et, pour attirer notre attention particulière sur la facture, par intervalles il chantait avec enthousiasme. Tout cela réuni produisait un spectacle mi-entraînant, mi-comique et déchaînait fréquemment l'hilarité du petit auditoire³⁶⁰.

³⁵⁸ Hermann Kretzschmar, « Préface » [« Vorwort »] au *Führer durch den Konzertsaal* (2^e édition), vol. 1, Leipzig, A. G. Liebeskind, 1891, p. vii. « Der vorliegende *Führer durch den Konzertsaal* ging aus einzelnen Aufsätzen hervor, welche ich im Laufe der Jahre für die von mir geleiteten Konzerte geschrieben habe, um die Zuhörer auf die Aufführungen unbekannter oder schwierig zu verstehender Kompositionen vorzubereiten ». Nous faisons ici le choix de traduire, mot pour mot, le titre de l'ouvrage : *Guide à travers la salle de concert*. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://archive.org/stream/fhrerdurchdenc01kret#page/n5/mode/2up> (consulté le 9 décembre 2016).

³⁵⁹ Les conférences de Kretzschmar, telles que présentées dans *Le Docteur Faustus*, s'inspirent aussi très probablement des nombreux échanges, notamment épistolaires, qu'a entretenus Thomas Mann (1875-1949), lors de la rédaction de son roman, avec une autre figure de la musicologie allemande : Theodor Adorno (1903-1969). Ce dernier avait trouvé l'exil, comme lui, en Californie durant la Seconde Guerre mondiale. Pour plus de détails, voir Christoph Gödde et Thomas Sprecher (dir.), *Theodor Adorno – Thomas Mann; Correspondance 1943-1955*, traduction de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Klincksieck, 2009.

³⁶⁰ Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, traduction de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Le Livre de Poche, 1990 (première édition en 1947), p. 83.

Dans son article consacré au musicologue et conférencier fictif, Frédéric Sounac poursuit la réflexion : « l'effet sur le public, lors de ces soirées [...], a de quoi faire méditer plus d'un organisateur ou interprète, et devrait sans doute constituer une sorte d'*objectif idéal* de toute proposition ambitieuse relevant généralement du concert »³⁶¹.

La forme habituelle du concert public peut, en effet, être conjuguée à un effort d'initiation et de vulgarisation musicales. Comme nous le verrons au chapitre 8, le chef d'orchestre new-yorkais Leonard Bernstein présente, à partir des années 1950, des concerts semblables pour jeune public, intitulés *Young People's Concerts*. Toutefois, il n'est pas le premier à avoir pensé à cette forme vulgarisée du concert. Un siècle auparavant, François-Joseph Fétis (1784-1871) organise déjà les « Concerts historiques », faisant ainsi figure de pionnier en la matière.

2) *Les conférences, l'intervention orale du musicologue : de Fétis à Rolland*

Fétis est un historien de la musique qui a marqué la première moitié du XIX^e siècle de ses écrits. Il fait partie, comme le note Sophie-Anne Leterrier, de ces pionniers qui ont contribué au développement de la musicologie en tant que discipline universitaire. Il a œuvré à une réorientation de la sensibilité de ses contemporains en accordant une valeur d'art à la musique ancienne, quoique ses méthodes aient été jugées fantaisistes à l'époque³⁶².

Fétis multiplie les fonctions et les missions dans le domaine musical. Il enseigne la composition au Conservatoire de Paris à partir de 1821, fonde *La Revue musicale* en 1827 et est notamment l'auteur de la monumentale *Bibliographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* en huit volumes (premier volume publié en 1837)³⁶³. Il se pose aussi en vulgarisateur. Comme le décrit Sophie Leterrier, il est « à la fois un compositeur, un professeur et un auteur d'ouvrages didactiques, un publiciste, un grand vulgarisateur, enfin et surtout un

³⁶¹ Frédéric Sounac, « “Un échec complet” : les conférences de Kretzschmar dans *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann », dans Françoise Escal et François Nicolas (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions et modalités*, op. cit., p. 203.

³⁶² Sophie-Anne Leterrier, op. cit., p. 93. L'auteure précise à ce sujet : « avec les années, Fétis se discrédite de plus en plus aux yeux de la critique par le manque de rigueur de sa méthode ». Plus loin dans son ouvrage *Le Mélomane et l'historien*, elle indique que Fétis « lit trop vite et se trompe souvent, sa volonté d'encyclopédisme nuit à la rigueur de sa méthode et à la perfection de son œuvre » (*ibid.*, p. 183). Nous reviendrons plus tard sur les critiques qui sont adressées à Fétis, notamment par Aristide Farrenc, contemporain de Fétis, et Walter Corton.

³⁶³ Sur les réalisations de Fétis dans le domaine musical, et notamment sur son statut d'expert en musique ancienne, voir l'ouvrage majeur de Rémy Campos : *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Haute École de Musique de Genève, 2013.

historien. Polygraphe, il est doté d'un goût passionné pour les études historiques, et veut tout expliquer, tout vulgariser, tout remuer »³⁶⁴. La musicologue poursuit à son sujet : « s'il pose des questions théoriques, et peut passer pour un "spécialiste", il vise un plus large public »³⁶⁵.

Dans *La Revue d'histoire et de critiques musicales*, Jules Combarieu (1859-1916) reconnaît certes en ses contemporains Guy Ropartz et Édouard Colonne de grands contributeurs au développement des concerts pour le grand public, mais c'est à Fétis que revient, selon lui, la paternité de cette forme vulgarisée de concert : « c'est Fétis, ancien directeur du Conservatoire de Bruxelles, ancien professeur au Conservatoire de Paris, etc., etc., qui a créé le concert musical historique, et, par-dessus le marché, la conférence explicative précédant le concert (peut-être même devrais-je aller jusqu'à dire qu'il est le créateur de la conférence, tout simplement) »³⁶⁶. C'est pour son rôle de conférencier que nous intéressons au père des Concerts historiques, alliant exécutions de musiques anciennes et discours musicologique sur les grandes œuvres du passé³⁶⁷.

Le premier concert a lieu le 8 avril 1832 à la salle du Conservatoire de Paris et est divisé en trois parties. Chacune d'entre elles est introduite par des propos de l'organisateur. Dans sa première intervention, intitulée « Discours sur l'origine et les progrès de l'opéra depuis 1581 et jusqu'en 1650 », Fétis évoque les grandes lignes historiques de ce genre musical. La deuxième partie du concert – « de Lulli à Rameau » – est précédée d'un discours sur les « progrès de l'opéra en Italie, en France et en Allemagne » de 1650 à 1760 qui comporte des considérations sur la vie des compositeurs et présente succinctement les œuvres au programme. La troisième partie traite de l'opéra dans la période contemporaine à Fétis avec un avant-propos sur les « révolutions de la musique dramatique, de 1760 à 1830 ». Une fois encore, Fétis donne au public des éléments de compréhension, des précisions sur chacune des pièces interprétées et des détails biographiques sur les compositeurs.

Le deuxième concert a lieu six mois plus tard le 18 novembre à une salle de concert plus grande, situé au 13 rue Neuve-des-Capucines, l'initiative de Fétis ayant suscité la curiosité du

³⁶⁴ Sophie-Anne Leterrier, *op. cit.*, p. 94.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 100.

³⁶⁶ Jules Combarieu, « Les concerts historiques », dans *La Revue d'histoire et de critiques musicales*, vol. 1, n° 1, janvier 1902, p. 53.

³⁶⁷ Pour plus de détails sur les Concerts historiques de Fétis, voir notamment Robert Wangermée : « Les premiers concerts historiques à Paris », *Mélanges Ernest Closson. Recueil d'articles musicologiques offert à Ernest Closson à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire*, Bruxelles, Société belge de Musicologie, 1948, pp. 185-196. Voir également Aristide Farrenc, *Les Concerts historiques de M. Fétis à Paris*, Paris, Vve Dondey-Dupré (éd.), 1855.

public parisien. Le thème proposé est la musique au XVI^e siècle, et notamment la musique sacrée. Une nouvelle fois, le concert est divisé en trois parties, chacune explicitée par une conférence : un premier discours sur la situation de la musique religieuse, un deuxième sur la musique de concert vocale et instrumentale et un troisième sur la musique de danse. Les trois concerts suivants sont présentés à intervalle plus rapproché, respectivement les 24 mars, 2 avril et le 18 avril 1833. Dans l'article déjà cité, vantant les mérites de Fétis, Jules Combarieu précise le programme du cinquième et dernier concert mentionné, consacré une nouvelle fois à l'opéra. Il nous renseigne sur le répertoire souvent méconnu, voire inconnu – certaines œuvres ne pouvant être authentifiées avec certitude – que le musicologue cherche à faire connaître à son public :

Première partie

1. Discours sur « l'origine et les progrès de l'Opéra depuis 1590 jusqu'en 1835 »
2. Extraits d'*Euridice*, opéra de Péri et Caccini (1590)
et d'*Orfeo* de Monteverdi (1606)
3. Air de *Mitrane*, composé par l'abbé Rossi (XVII^e siècle)
4. Air et quatuor d'*Armide* de Lulli (1686)
5. Air de *Laodicea e Berenice*, avec accompagnement de violon obligé,
de Scarlatti (1703)
6. Duo bouffe de la *Serva Padrona* de Pergolèse (1734)

Seconde partie

1. Air d'*Orfeo* de Gluck (1770)
2. Duo de la *Fausse Magie* de Grétry (1777)
3. Quatuor de l'*Irato* de Méhul (1802)
4. Air d'*Anna Bolena* de Donizetti
5. Duo de *Guillaume Tell* de Rossini (1829)³⁶⁸

Les concerts historiques de Fétis ont leurs défenseurs, mais aussi leurs détracteurs. Son projet de vulgarisation musicale est parfois critiqué pour le manque de rigueur scientifique et les prises de libertés dont il fait preuve³⁶⁹. C'est en substance ce que lui reproche le musicologue Walter Corton, en reprenant les thèses de contemporains de Fétis, comme Aristide Farrenc³⁷⁰, qui

³⁶⁸ Jules Combarieu, *op.cit.*, pp. 53-54. À noter que le titre des œuvres et leurs dates de création sont notés telles qu'ils apparaissent dans l'article. En ce qui concerne la programmation des concerts historiques de Fétis dans leur ensemble, nous nous appuyons sur les recherches de Sophie-Anne Leterrier dans *Le Mélomane et l'historien, op. cit.*, pp. 101-104. Voir aussi Jean-Baptiste Weckerlin, *Musiciana. Extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc. concernant la musique et les musiciens, avec figures et airs notés*, Paris, Frères Garnier (éd.), 1877, pp. 56-66.

³⁶⁹ Ces arguments rappellent ceux de Virgil Thomson au sujet du mouvement *music appreciation*, aux États-Unis. Plus tard dans ce chapitre, nous reviendrons sur les positions du critique musical.

³⁷⁰ Aristide Farrenc (1794-1865) est un flûtiste et musicographe français, éditeur de partitions musicales et chroniqueur de la vie musicale française. Outre des articles publiés dans *La France musicale* (Paris), il est l'auteur de l'ouvrage *Les Concerts historiques de M. Fétis* (déjà cité). Il est aussi le mari de Louise Farrenc, compositrice et pianiste virtuose.

posaient un regard très critique sur son action. Corton nous fait entrevoir deux facettes antinomiques du fondateur des Concerts historiques :

Ce Fétis qui, dans de nombreux écrits, insiste sur le rôle pionnier par lui tenu dans la connaissance des notations anciennes, et dont les ambitions d'érudit ne font guère de doute, était-il un charlatan lorsqu'il vulgarisait le répertoire ancien dans le cadre de ses fameux Concerts historiques, sans scrupule quant à y produire des arrangements d'une authenticité des plus douteuses?³⁷¹.

Parmi les approximations scientifiques de Fétis, il y aurait les arrangements supposément anciens, alors même qu'ils étaient faits de sa propre main. Walter Corton relève notamment le « faux » madrigal à cinq voix de Roland de Lassus (1532-1594), *T'amo mia vita*, qui possède de fortes ressemblances avec une œuvre – celle-ci véritable – de Monteverdi (1567-1643), ou l'arrangement du « Kyrie » de la *Messe de l'homme armé* de Josquin des Prés, présentée en concert dans une version écourtée³⁷². Le processus de vulgarisation se trouve ainsi entaché. De plus, il offre aux détracteurs de Fétis des munitions supplémentaires pour l'attaquer sur son honnêteté intellectuelle. Walter Corton poursuit :

Le répertoire de ces concerts, leur qualité relative, leur réception, sont assez bien connus à travers les comptes rendus de presse d'époque. De nombreuses partitions "préparées" par Fétis ont été conservées. À partir de ce matériel [...], Paul Hooreman (qui fut collaborateur scientifique de la Section de musique à la Bibliothèque Royale) avait "monté" en 1972 une reconstitution muséologique de concert fétisien. Cette expérience renforçait une impression déjà ressentie au XIX^e siècle par certains critiques : en vulgarisant la couleur historique, Fétis avait truqué le jeu³⁷³.

L'exemple des Concerts historiques de Fétis nous montre qu'un tel projet de vulgarisation, aussi noble et bien intentionné soit-il, n'est pas sans faille ni obstacle. D'autres musicologues, comme Romain Rolland (1866-1944), ont pratiqué la communication orale dans un cadre plus institutionnel, évitant ainsi les critiques quant au manque de rigueur scientifique.

Rolland demeure une figure importante et même un pionnier de la musicologie en France. Écrivain, homme de théâtre, militant pour la paix dans un contexte de guerre mondiale, partisan d'une Europe unie, musicologue... son profil et son parcours sont pour le moins singuliers. Dans le domaine musical, il est notamment l'auteur d'une vaste biographie sur Beethoven en plusieurs

³⁷¹ Walter Corton, « Fétis, transcripteur et vulgarisateur », *Revue belge de musicologie*, vol. 50, Société belge de musicologie, 1996, p. 249. Url : www.jstor.org/stable/3687048 (consulté le 18 décembre 2016)

³⁷² *Ibid.*, pp. 257-258.

³⁷³ *Ibid.*, p. 256.

volumes (1928-1945)³⁷⁴, il contribue à plusieurs revues spécialisées, entre autres à *La Revue musicale* de Combarieu (1901-1904), mais c'est surtout en tant que professeur et conférencier que nous nous intéressons ici à Rolland³⁷⁵.

Au tournant du siècle, la musicologie française n'en est encore qu'à ses débuts. À l'époque où Rolland défend sa thèse sur l'histoire de la musique, consacrée en particulier aux origines de l'opéra en Italie, il fait encore figure d'exception, avec Combarieu et Maurice Emmanuel (1862-1938)³⁷⁶. Un an plus tard, en 1896, des classes d'histoire de la musique voient le jour, notamment à la Schola Cantorum et à l'École des hautes études sociales (ci-après, « EHES »). C'est dans ce contexte d'éclosion de la discipline que débute la carrière pédagogique de Rolland.

En 1902, Rolland commence à enseigner à l'EHES, établie depuis seulement 1894. En plus d'être en charge des cours sur la musique, il organise régulièrement des concerts ouverts au grand public. En 1904, Rolland est officiellement nommé à la Sorbonne où on lui confie un cours d'Histoire de l'art, qu'il transforme en Histoire de la musique. Pour la première fois dans l'histoire de l'institution, un cours de ce type est proposé aux élèves³⁷⁷. Jusqu'en 1912, Rolland donnera à la Sorbonne des cours publics, portant sur l'opéra de Gluck et de ses prédécesseurs, sur le style de Haydn et de Mozart ou encore sur Haendel³⁷⁸.

C'est à l'EHES, en tant que jeune enseignant, que Rolland démontre ses talents de conférencier et son approche avenante à l'égard du public. Il est bien sûr soucieux de l'écrit, soucieux de communiquer le sérieux de sa démarche scientifique, mais il accorde également une grande importance à la dimension orale de son discours. Comme l'explique Yves Jeanneret :

³⁷⁴ Romain Rolland, *Beethoven. Les grandes époques créatrices* en 5 volumes, Paris, Éditions du Sablier, 1928-1945.

³⁷⁵ Sur sa carrière de professeur et de conférencier, voir notamment l'article de Matthias Roger : « Romain Rolland, musicologue », *Cahiers de Brèves*, n° 25, juillet 2010, pp. 37-38. Voir aussi l'ouvrage collectif récent, sous la direction d'Hervé Audéon : *Romain Rolland musicologue*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017.

³⁷⁶ Titre de la thèse : « Les origines du théâtre lyrique moderne : histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti », défendu en 1895. Il s'agit d'ailleurs, selon Yves Jeanneret, de la toute première thèse de ce type. À noter qu'en cette fin de XIX^e siècle, les thèses respectives de Jules Combarieu et de Maurice Emmanuel s'inscrivent encore dans le cadre de disciplines proches de la musicologie : une thèse d'esthétique, portant sur les rapports entre musique et poésie, avait été soutenue en 1894 par Combarieu et une autre thèse en histoire, par Emmanuel en 1895 (Yves Jeanneret, « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », *op. cit.*, p. 6). Voir aussi deux articles de Michel Duchesneau sur l'histoire de la musicologie en France, intimement liée à la presse musicale durant la même période : Michel Duchesneau, « French music criticism and musicology at the turn of the twentieth century: New journals, new networks », *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 14, n° 1, avril 2017, pp. 9-32; « French Musicology and the Musical Press (1900-1914): The Case of *La Revue Musicale*, *Le Mercure musical* and *La Revue musicale S.I.M.* », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 140, n° 2, 2015, pp. 243-272.

³⁷⁷ De leurs côtés, Jules Combarieu obtient une chaire de musicologie au Collège de France de 1904 à 1910, tandis que Maurice Emmanuel se voit nommé dans la classe d'Histoire de la musique au Conservatoire de 1909 à 1936.

³⁷⁸ Voir Matthias Roger, *op. cit.*, p. 38.

[...] Le texte ne vaut que par le cadre de communication dans lequel il devient vivant. Rolland justifie le choix du théâtre, puis de la biographie, par une volonté de sortir l'écriture des préoccupations autotéliques d'un cercle d'initiés. On peut en rire, il est difficile de ne pas s'y arrêter. Rolland veut actualiser la posture micheletiste, adresser un art au peuple et réactiver ainsi, dans la culture, une révolution inachevée³⁷⁹.

Comme nous l'avons mentionné en introduction, Jules Michelet (1798-1874) est l'un des premiers historiens à avoir utilisé le terme de vulgarisation dans le sens qu'on lui prête aujourd'hui, c'est-à-dire un gain d'accessibilité pour une plus large partie de la population. Loin de se limiter à une restitution objective de faits historiques ou d'événements, Michelet avait recours à un langage poétique. L'utilisation d'analogies et de figures de style (métaphores, personnification) donnent aux textes de Michelet la forme d'un récit littéraire, de sorte que les événements sont rapportés avec verve et émotion³⁸⁰.

Rolland a en commun avec Michelet cet amour des mots et de la littérature, qu'il met en pratique non seulement dans son œuvre écrite, mais aussi dans l'art de s'adresser en public. Le dispositif pédagogique qu'il expérimente à l'EHES consiste en des auditions d'œuvres musicales mêlées aux conférences et à des projections d'images³⁸¹. Il s'agit là d'une nouvelle formule, employée également par ses collègues, Combarieu et M. Emmanuel. Comme nous le rappelle Rémy Campos :

À la différence de ce qui se passait chez les historiens et archivistes (à l'École des Chartes et à La Sorbonne, les « arts de faire » – cœur du projet chez les uns ou « sciences auxiliaires » chez les autres – furent annexés à la fin du XIX^e siècle aux cursus pédagogiques), les premiers enseignements de l'histoire de la musique adoptèrent plutôt la forme de la conférence publique plutôt que celle du séminaire à l'allemande, délaissant donc la possibilité de former des techniciens de l'histoire. Romain Rolland à la Sorbonne, Combarieu au Collège de France, Bourgault-Ducoudray puis Maurice Emmanuel au Conservatoire délivrèrent des cours magistraux où ils racontaient publiquement l'histoire de la musique. L'École des Hautes Études Sociales fonctionnait avec des conférences diffusant un savoir clef en main³⁸².

³⁷⁹ Yves Jeanneret, « Effacement d'une figure : Romain Rolland », *Les cahiers de médiologie*, 1/2001 (n° 11), p. 51. Url : <http://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2001-1-page-46.htm> (consulté le 24 décembre 2016).

³⁸⁰ Pour plus détails sur l'approche historiographique de Michelet, voir Peter Blumenthal, « Michelet, un nouveau langage de l'histoire », *Romantisme. Revue du XIX^e siècle*, vol. 24, n° 86, 1994, pp. 73-88. Url : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1994_num_24_86_5988 (consulté le 27 décembre). L'auteur donne l'exemple d'un passage, extrait de *L'Histoire de France* de Michelet et consacré au roi Louis I^{er} d'Orléans à l'hiver 1407, à la veille de sa mort. Ce passage apparaît autant comme un récit de littérateur, avec notamment la description fouillée de la nature, qu'à un récit d'historien (*ibid.*, pp. 79-80).

³⁸¹ Voir l'article de Rémy Campos, « Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle. Pierre Aubry et Jules Combarieu », dans la *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 14, 1/2006, pp. 22-23. Url : <http://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-19.htm> (consulté le 24 décembre 2015).

³⁸² *Ibid.*, p. 38.

Rolland reconnaît le besoin essentiel de communiquer à travers d'autres modes que l'écrit. Il ne convient pas, à son avis, de se cloîtrer dans les cercles universitaires et de poursuivre ses recherches en solitaire, surtout à une époque où la musicologie est une jeune discipline qui doit encore se faire connaître. Rolland lance un message d'ouverture vers un public qui, dans ce contexte, ne peut être que néophyte ou autodidacte en histoire musicale. À ce propos, l'expression « savoir clef en main », employée par Campos, n'est pas anodine. Elle traduit la volonté qu'ont les premiers musicologues français de démocratiser une discipline encore nouvelle. De plus, un « savoir clef en main » répond aux besoins d'une partie du public qui cherche à se former seul, en autodidacte³⁸³. Toutefois, alors que la musicologie se développe et se structure au sein des universités françaises, cette approche individuelle de l'apprentissage n'est bientôt plus souhaitable pour les organisateurs de la discipline. Dans un texte justifiant sa politique pédagogique en matière de musique, Rolland écrit ceci :

En même temps que surgissait la nouvelle école musicale (vers 1890), qui est aujourd'hui la plus originale de l'Europe, paraissaient les premiers travaux de la nouvelle école d'historiens et d'esthéticiens français de la musique. Malgré la fondation de la Schola Cantorum, qui se limitait alors au rôle de réformatrice de la musique sacrée, ces efforts étaient disséminés, et les travailleurs, isolés, s'ignoraient les uns les autres, et étaient ignorés du public. Le premier Congrès international de musique, tenu à Paris, à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1900, donna pour la première fois aux musicologues français la conscience de leur nombre et de leur force. Dans les années qui suivirent, l'enseignement de la musique s'essaya un peu partout, un peu confusément : cours libres à la Sorbonne, conférences à la Schola, à l'École normale supérieure, et à l'Institut catholique. Il s'agissait de centraliser et d'organiser ce mouvement, de grouper ces forces dispersées, qui cédaient trop volontiers au penchant individualiste du caractère français, toujours enclin au travail isolé, et médiocrement curieux du travail des autres³⁸⁴.

Plus loin dans ce texte fondateur, Rolland témoigne de ses préoccupations sur la transmission du savoir, en parlant même d'accessibilité. Par l'exercice répété d'écoutes musicales dans le cadre de ses conférences, il souhaite attirer l'attention des auditeurs sur des œuvres méconnues et ainsi favoriser leur mémorisation de la matière. Rolland précise ses intentions : « pour compléter notre enseignement, nous avons voulu mettre le public directement en présence des œuvres d'art; aussi bien, la plupart des œuvres étaient inédites ou difficilement accessibles; il fallait en quelque sorte les ressusciter »³⁸⁵.

³⁸³ À l'inverse, « former des techniciens de l'histoire » renvoie à l'idée d'une forte spécialisation de la discipline. Un tel enseignement, selon Campos, ne se concrétisera pas avant 1920 (*ibid.*).

³⁸⁴ Romain Rolland, « Musique » dans Dick May (pseudonyme de Jeanne Weill, dir.), *L'École des hautes études sociales, 1900-1910*, Paris, Alcan, 1911, p. 69.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 75. Repris dans Yves Jeanneret, *op.cit.* p. 7. Url : http://www.association-romainrolland.org/image_articles12/jeanneret12.pdf (consulté le 27 décembre 2016).

Parmi les autres musicologues à s'être illustrés comme conférenciers et comme vulgarisateurs, on trouve Charles Koechlin (1867-1950), compositeur, orchestrateur et théoricien. Ses conférences se font bien sûr devant un auditoire, mais aussi à la radio. Une activité souvent oubliée au profit de ses autres projets et de ses écrits, mais qui s'inscrit parfaitement dans le mouvement de vulgarisation musicale.

3) *Causeries radiophoniques : l'exemple de Koechlin*

En 1910, lorsqu'il entame son activité de conférencier, Koechlin est déjà estimé pour ses compositions et orchestrations par des figures de proue de la musique française, telles que Gabriel Fauré et Claude Debussy. C'est aussi en 1910 qu'il fonde aux côtés de Maurice Ravel, Jean Huré, Jean Roger-Ducasse, Émile Vuillermoz et Florent Schmitt, la Société musicale indépendante (SMI), institution qui vise à défendre la création musicale. À partir de 1913, Koechlin se fait aussi connaître et apprécier pour ses talents de pédagogue. Il donne des leçons de composition auprès de jeunes élèves parmi lesquels figure Darius Milhaud, alors âgé de 21 ans³⁸⁶.

Son engagement en faveur des œuvres contemporaines, comme en témoigne son action auprès de la SMI, l'amènent à traiter du sujet lors de ses conférences. À la toute fin des années 1930, soit avant l'Occupation allemande qui l'oblige inévitablement à contraindre ses déplacements et ses activités, Koechlin consacre une grande partie de son temps à ces causeries. Outre celles qu'il rédige pour le Lycée de Villers-sur-Mer – village qui est aussi son lieu de villégiature –, le compositeur poursuit l'écriture et la lecture de causeries pour la radio³⁸⁷.

Les réels talents d'orateur de Charles Koechlin expliquent en bonne partie le succès de ses conférences publiques ou radiophoniques. Comme le précise Liouba Bouscant : « sa formation au Lycée Carnot, centrée sur l'écrit et sur l'étude des modèles rhétoriques antiques, est très probablement à la source de cette éloquence maîtrisée qui caractérise le style de ses conférences : celles-ci regorgent de métaphores, ruptures de syntaxe, de questions oratoires et de digressions »³⁸⁸.

³⁸⁶ Éléments biographiques extraits de l'article de Liouba Bouscant : « Charles Koechlin, conférencier » dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, édité par Marie-Hélène Benoit-Otis, Paris, Vrin, 2010, pp. 65-67.

³⁸⁷ *Ibid.*.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 67

Cet art du discours est mis au service d'un effort de vulgarisation scientifique. Selon Bouscant, l'activité de communicant de Koechlin « quitte progressivement la sphère de l'élite parisienne pour s'inscrire dans un mouvement national de démocratisation de l'accès à la culture à partir des années 1930 »³⁸⁹. Il s'agit là d'un autre engagement très fort, celui d'un pédagogue qui souhaite rejoindre le plus grand nombre. Cet engagement fait aussi écho aux convictions politiques de Koechlin, proche du Front populaire³⁹⁰. Fervent défenseur d'une musique pour le peuple, il condamne l'élitisme dans lequel la culture musicale a trop longtemps été enfermée :

Ce qui est vrai, c'est qu'en France un *petit nombre* seulement a reçu cette culture; et l'on sait l'élite qui en résulte. Élite de composition, élite de public. Mais je demeure absolument convaincu qu'il y a des *masses de gens* beaucoup plus musiciens qu'on ne le croit et qu'ils ne le croient [...] Le développement de ce don est à la merci du hasard; et le plus souvent ce hasard ne se produit pas, justement parce que dans la société on ignore, ou on affecte d'ignorer ce qu'est la musique³⁹¹.

Dans une entrevue accordée à Hector Fraggi et publiée dans *Le Petit Marseillais* en août 1930, époque à laquelle il multiplie ses interventions à la radio, Koechlin insiste sur le caractère universel d'une transmission orale du savoir :

Au lieu de se laisser entraîner par la tendance esthétique allemande, il faut créer chez le peuple cette culture musicale, si nécessaire, par des conférences, accompagnées de concerts; [...] il ne faut pas se borner aux gens de bonne volonté, mais confier cette éducation à une organisation effective; il faut aider le développement des sociétés chorales, à défaut des ensembles vocaux, donner des auditions nombreuses, favoriser des initiatives³⁹².

Pour accomplir cette mission de vulgarisation musicale – à notre connaissance, Koechlin n'emploie lui-même jamais le terme, préférant plutôt parler d'« éducation » –, les émissions radiophoniques se révèlent être un outil essentiel.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Dans les années 1930, Koechlin participe aux efforts du parti de Léon Blum pour la diffusion de la musique à travers toutes les couches de la société. Il défend notamment la musique du folklore, perçue comme une émanation des territoires français. La Fédération musicale populaire, dont il est membre avec George Auric, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Daniel Lazarus et Darius Milhaud, œuvre également pour la diffusion et la création d'une musique pour le peuple. De plus, Koechlin écrit pour le journal *L'Humanité*, de tendance communiste. Pour plus de détails sur l'engagement politique de Koechlin, voir en particulier Christopher Moore, « *Le Quatorze juillet* : modernisme populaire sous le Front populaire » dans Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau (dir.), *Musique et modernité en France*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, pp. 363-387.

³⁹¹ Charles Koechlin, « Rapports de la musique et du public », conférence du 10 mars 1917. Repris dans Michel Duchesneau (dir.), *Musique et société*, vol. 2, Bruxelles, Mardaga, 2009, p. 75.

³⁹² Hector Fraggi, « Propos de musique. Un entretien avec Charles Koechlin », *Le Petit Marseillais*, 18 août 1930.

Depuis les débuts de la radio dans les années 1920, la part de diffusion artistique, et notamment musicale, occupe une place importante, voire plus importante que les bulletins d'information sur l'actualité et les prévisions météorologiques telles qu'ils existent aujourd'hui. Dans les années 1930, la radio, déjà implanté dans les villes, se développe de plus en plus dans les campagnes sous l'impulsion de Georges Mandel, ministre des Postes, des télégraphes et des téléphones. Outre la diffusion d'œuvres endisquées, la retransmission de concerts et même l'enregistrement en studio, la radio se donne pour mission de former le goût des auditeurs. Comme l'explique Bouscant, « elle se fixe plus généralement pour tâche d'instruire, d'apporter un bagage culturel en visant un niveau intellectuel élevé »³⁹³.

À l'automne 1936, Koechlin entreprend de faire jouer à Radio-Coloniale ses *Chansons bretonnes*, qu'il dirige lui-même au Studio Tour-Eiffel le 7 octobre, profitant ainsi de l'occasion pour faire la promotion de sa propre musique; l'occasion aussi de signer son premier contrat de conférencier à cette radio dirigée par Emmanuel Bonneville. L'entente prévoit que Koechlin s'exprime une première fois sur la musique de Gabriel Fauré. Le 27 janvier 1937, Koechlin revient une deuxième fois pour une causerie dont le sujet lui est encore imposé : « Renaissance musicale française après 1870, César Franck et la Société nationale ». Il décide lui-même d'élargir son propos à deux des plus grands représentants de l'opéra français au XIX^e siècle, Berlioz et Gounod³⁹⁴. Au total, de 1937 à 1940, Koechlin présente trente-trois conférences radiophoniques, d'abord à Radio-Coloniale, puis à Paris-Mondial et Radio-Paris. En saison régulière, il le fait au rythme d'une fois par mois environ. Intitulées désormais « les causeries musicales de Monsieur Koechlin », ses émissions durent 30 minutes, divisées en deux blocs : quinze minutes de parole, suivies de quinze minutes de musique³⁹⁵.

Comme nous l'avons montré, les outils de vulgarisation, et notamment les notes de programme, cherchent certes à rendre la musique classique ou contemporaine accessible au plus grand nombre, mais aussi à pousser l'auditeur à faire partie d'une certaine élite intellectuelle, initiée à ce répertoire. C'est l'effet qui est également recherché par Koechlin dans ses causeries. Selon lui, le Beau demeure un idéal vers lequel on doit s'élever par notre esprit, notre faculté de penser. Il déclare dans l'une de ses nombreuses conférences : « l'art ne doit pas changer, ni

³⁹³ Liouba Bouscant, *op. cit.*, p. 98.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 99. Cette causerie s'inscrit dans le cadre d'émissions thématiques sur l'historique du théâtre lyrique en France, organisée par Gabriel Astruc, Pierre Lalo et Émile Vuillermoz et diffusée sur les ondes de Radio-Paris.

³⁹⁵ Informations recueillies dans Liouba Bouscant, *op. cit.*, pp. 99-100.

s'abaisser. Tant pis pour les natures trop basses qui ne peuvent s'élever jusqu'à sa beauté. Je pense d'ailleurs, jusqu'à preuve du contraire, qu'il existe dans le peuple comme chez les bourgeois, un nombre relativement restreint (mais, absolument, encore considérable) de gens capables de s'élever ainsi »³⁹⁶. Michel Duchesneau explique plus en détails la pensée ou la conscience sociale de Koechlin sur le principe d'accessibilité à la culture :

La "musique pour tous", en référence à "l'art pour tous", c'est la musique pour le peuple, mais un peuple protégé de la laideur ambiante d'une société moderne sclérosée par les guides du savoir. Ce peuple est constitué de membres issus de toutes les classes de la société et qui possèdent un point commun : une sensibilité dont l'essence est individuelle et que l'éducation viendra révéler. Gage de liberté, cette éducation est un outil indispensable pour reconnaître et juger la beauté; elle assurera une protection concrète du peuple face à cette société défaillante. Le projet est évidemment particulièrement idéaliste, mais néanmoins solidement ancré dans l'esprit du compositeur qui ne désespérera jamais de le voir se réaliser un jour³⁹⁷.

L'idéal de Koechlin fait écho aux préoccupations de plusieurs acteurs du monde musical outre-Atlantique, qui se sont également exprimé sur ces questions d'éducation. Aux États-Unis, à la même époque, compositeurs, musiciens et critiques musicaux s'inquiètent à la fois de la montée de la musique populaire, jugée légère, et des tentatives de vulgarisation au sens péjoratif du terme. Frances Elliot Clark (1860-1958), connue pour son rôle de professeur auprès des jeunes dans le domaine de ce que l'on appelle aux États-Unis la *music appreciation*, déclare à ce sujet :

Nous vivons à l'ère de la machine, mais nous devons apprendre à utiliser les produits hautement spécialisés de la science, de l'invention et de l'industrie pour enrichir nos vies, élargir nos horizons et favoriser le développement de nos valeurs spirituelles. Jouez un nocturne pendant qu'une machine se charge des tâches ménagères. Lisez un bon livre pendant que la lessive est efficacement accomplie. Tournez un bouton et entendez un grand concert symphonique ou un grand artiste interprétant une œuvre célèbre devenue familière, et comprenez-les grâce aux innombrables répétitions du fidèle phonographe³⁹⁸.

³⁹⁶ Charles Koechlin, « Discussion des idées de Tolstoï et Romain Rolland sur la musique pour le peuple (et l'art) », conférence du 31 mars 1917. Repris dans Michel Duchesneau (dir.), *Musique et société*, op. cit., p. 92.

³⁹⁷ Michel Duchesneau, « Charles Koechlin et la musique pour le peuple. L'humanisme à la rencontre du socialisme », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, op. cit., pp. 131-132.

³⁹⁸ Frances Elliott Clark, « Music Appreciation and the New Day », *Music Supervisors' Journal*, vol. 19, n° 3, février 1933, p. 20. « It is a machine age, but we must learn to use the highly specialized products of science and invention and industry to enrich life, to broaden horizons, to increase spiritual values. Play a nocturne while a machine performs the household tasks. Read a good book, while the wash is being effectively accomplished. Turn a dial and hear a great symphony concert or a great artist performing a favorite which has become familiar, and understand them by countless repetitions on the faithful phonograph ». Repris dans Rebecca Bennett, « Questions de vulgarisation musicale : Virgil Thomson dénonce une "escroquerie" », traduction de l'anglais par Marie-Hélène Benoit-Otis, dans Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs : une autorité en questions (XIXe et XXe siècles)*, Paris, Vrin, 2013, p. 97.

La pédagogue envisage une série de mesures afin de développer chez les jeunes et, plus largement, chez les novices de nouvelles aptitudes musicales ainsi qu'un goût marqué pour la musique classique et contemporaine. Les récentes avancées technologiques, telles que le phonographe et la radio, permettent une écoute accrue de la musique à domicile et contribuent au développement de ces compétences. C'est dans cet esprit que se développe le courant d'enseignement appelé *music appreciation*.

À l'époque où Clarke, parmi d'autres pédagogues, poursuit son enseignement et ses techniques d'apprentissage par l'écoute répétée, certains se montrent très critiques à l'égard de ce mouvement. Virgil Thomson va même jusqu'à parler d'escroquerie ou de trafic (*racket*³⁹⁹) :

Les livres de vulgarisation reprennent toute une série de conceptions fautives à propos de beaucoup de choses. En les lisant, je ne peux m'empêcher d'avoir l'impression que les auteurs se supposent de vastes et profondes connaissances qu'ils n'ont pas, qu'ils se montrent très doux et gentils (bien que fermes) avec moi, que je suis manipulé, que mes préférences personnelles et ma résistance critique à la vente sont savamment ramollies dans un but futur, sans doute celui de me préparer à accepter passivement la bouillie musicale que l'industrie du concert et les corporations radiophoniques trouvent le plus profitable de m'offrir à l'avenir⁴⁰⁰.

Bien que la radio représente un formidable outil de diffusion du savoir pour « les masses de gens », selon l'expression de Koechlin (déjà citée), et même un moyen de faire connaître des œuvres nouvelles, Thomson n'y voit qu'une forme dévoyée de promotion d'une culture musicale déjà bien ancrée dans la société de consommation. Toutefois, il ne semble pas proposer une alternative à la vulgarisation qui menace, à son avis, la culture musicale existante⁴⁰¹.

D'autres critiques américains attaquent l'industrie radiophonique. Bernard H. Haggin, par exemple, voit d'un mauvais œil les propos de commentateurs diffusés pendant les entractes des concerts de musique classique. Si ces propos sont superficiels et si ces présentateurs évitent à tout prix de parler de musique, c'est parce que, selon lui, les administrateurs de la radio américaine ne croient pas vraiment au fait que les gens puissent s'intéresser à l'objet musical. Haggin ironise sur les « idioties qui sont considérées nécessaires pour maintenir l'intérêt de l'auditeur de

³⁹⁹ Le terme de « racket », en anglais, recouvre plusieurs sens et est donc difficilement traduisible.

⁴⁰⁰ Virgil Thomson, "Some Musical Books, *New York Herald Tribune*, section 6, 1^{er} décembre 1940, p. 6. « [Music-appreciation books contain] restatements of consecrated misconceptions about everything. I cannot avoid the feeling, as I read them, that the authors are assuming a breadth and a depth of knowledge that they haven't got, that they are being very smooth and gentle (yet firm) with me, that I am being handled, that my personal predilections and critical sales-resistance are being savantly softened for some ulterior purpose, probably that of getting me ready to accept passively whatever musical pap the trusts of concert management and radio combines may find it most profitable in the future to offer me ». Traduction de Marie-Hélène Benoit-Otis. Repris dans Rebecca Bennett, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁰¹ Comme nous le verrons au chapitre 8, cette alternative viendra de Leonard Bernstein, chef d'orchestre du New York Philharmonic et organisateur de la série « *Young's People Concerts* ».

radio »⁴⁰². Les critiques de Haggin concernent essentiellement les retransmissions radiophoniques de concerts en direct qui témoignent, selon lui, des liens de copinage entre les orchestres symphoniques et les diffuseurs. Néanmoins, le milieu de la radio ne peut se réduire à ce type d'activités. Les animateurs de la station américaine NBC Radio, par exemple, invitent régulièrement des solistes de premier plan à venir se produire en studios et, plus rarement, à s'exprimer dans le cadre d'une entrevue radiophonique⁴⁰³. De plus, les animateurs peuvent désormais s'appuyer sur des enregistrements préexistants afin de mettre les œuvres et les artistes à l'honneur et ainsi pourvoir leurs émissions musicales.

Dans les années 1930, parallèlement au réseau des stations de radio aux États-Unis, la production discographique se développe. Les maisons de disques forment alors une industrie qui devient également la cible d'attaques virulentes. Génératrice de nombreux revenus, cette nouvelle industrie est critiquée, notamment par Haggin, pour ses préoccupations purement commerciales :

Il y a le sens des affaires qui vous permet de faire de l'argent en vendant un produit bas-de-gamme comme L'Élixir mystique de Prudence Powerfeather; et je comprends cela. Mais il y a aussi le sens des affaires qui vous permet de croire que d'avoir vendu des centaines de milliers de bouteilles de L'Élixir mystique » fait de l'Élixir un bon produit et fait de sa production un acte d'intérêt public [...] Et c'est ce sens des affaires que je trouve déconcertant. Il en va ainsi avec les disques⁴⁰⁴.

Encore au sujet des compagnies de disques, Haggin critique avec véhémence les programmes standardisés, à l'image de ceux des concerts retransmis à la radio. Il condamne, en creux, la canonisation excessive qui a vu une trop grande concentration de quelques œuvres seulement atteindre un niveau d'exposition médiatique très élevé⁴⁰⁵. À cela s'ajoute une autre cible dans le viseur de Haggin : les feuillets d'information phonographiques et les livrets de disques, qui font pourtant partie de l'expérience d'écoute de l'auditeur. Ces derniers s'avèrent

⁴⁰² Bernard H. Haggin, « Music », *The Nation*, vol. 154, n° 10, 7 mars 1942, p. 294. « rubbish that is considered necessary to hold the radio listener's interest ». Repris dans Rebecca Bennett, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁰³ Ces artistes sont le plus souvent accompagnés par l'orchestre de certaines émissions phares, comme *The Voice of Firestone* ou encore *The Bell Telephone Hour*. Pour plus de détails, on peut se référer à l'ouvrage de John Dunning, *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 704-705. À noter, par ailleurs, qu'il faut attendre les années 1950 pour voir les entrevues radiophoniques se multiplier, grâce notamment aux avancées techniques en matière de captation sonore qui rendent la conversation plus aisée.

⁴⁰⁴ Bernard H. Haggin, « Music », *The Nation*, vol. 157, n° 4, 24 juillet 1943, p. 109. L'auteur fait sûrement référence à une marque de cosmétique ou de shampooing. « There is the business mind which makes its money by selling something worthless like Prudence Powderfeather's Mystic Elixir; and I understand that. But there is also the business mind which thinks that the fact that it sells hundreds of thousands of bottles of the Mystic Elixir makes the Elixir a good product, its manufacture a noble act of public benefaction [...] And that mind I find baffling. So with records. »

⁴⁰⁵ L'auteur donne notamment en exemples les nocturnes de Chopin, les rhapsodies de Liszt, le fameux *Liebestraum n° 3* de ce dernier ainsi que les sonates de Beethoven, dont la « Pathétique » et la *Sonate au Clair de lune*.

contre-productifs, selon lui, puisqu'ils servent en partie à défendre les intérêts commerciaux de l'industrie pour laquelle ils ont été d'abord produits⁴⁰⁶.

Malgré les critiques qu'elles peuvent susciter, les notes discographiques demeurent des outils de vulgarisation nouveaux, dus à l'invention du phonographe. Il convient donc de les examiner en tant que tels.

4) *Guides d'écoute et notes discographiques*

Pourtant inventée en 1877, la phonographie ne sera utilisée comme support d'une pratique culturelle et musicale que dans l'entre-deux guerres⁴⁰⁷. C'est au cours des années 1920 et 1930 qu'émerge une nouvelle forme de mélomanie. Grâce au progrès technique qui permet la répétition sans cesse renouvelable de l'exécution phonographique, l'écoute devient presque un art que s'approprie l'auditeur, le discophile. Comme l'écrit Percy Scholes : « la musique n'est pas un, mais trois formes d'art : l'art du compositeur, l'art de l'interprète et l'art de l'auditeur. Et chaque art peut être enseigné ou appris. Une fois passé cette étape, l'effort éprouvé lors de l'exercice de cet art disparaît en grande partie pour laisser place au *plaisir* abondant de ce même exercice »⁴⁰⁸.

Pour accompagner et même alimenter cette nouvelle pratique d'écoute à l'ère du phonographe, les compagnies de disques adjoignent à leur produit des commentaires écrits. Le format de ces notes discographiques est, à bien des égards, identique à celui des notes de programme en situation de concert, si ce n'est la présence d'éléments qui témoignent des modalités différentes de l'écoute musicale.

⁴⁰⁶ Rebecca Bennett, *op. cit.*, p. 110. C'est une critique que l'on retrouve aussi chez Thomson, qui n'hésite pas de parler de technique de vente (*salesmanship*) en référence à ce phénomène de commercialisation.

⁴⁰⁷ Sophie Maisonneuve, « "L'art d'écouter la musique". Les commentaires discographiques des années 1910 à 1950 : genèse et paradigmes d'une nouvelle pratique analytique », dans Rémy Campos et Nicolas Donin (dir.), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, *op. cit.*, p. 241. Voir également les deux articles du même auteur : Sophie Maisonneuve, « De la "machine parlante à l'auditeur". Le disque et la naissance d'une culture musicale nouvelle dans les 1920 et 1930 », *Terrain*, n° 37, septembre 2001, pp. 11-28; « La constitution d'une culture et d'une écoute musicale nouvelles : le disque et ses sociabilités comme agents de changement culturel dans les années 1920 et 1930 », *Revue de musicologie*, vol. 88, n° 1, 2002, pp. 43-66.

⁴⁰⁸ Percy Scholes, *The Columbia History of Music by Ear and Eye*, Oxford, Oxford University Press, 1930, vol. 2, p. 36. « Music is not one art but three – the art of the composer, the art of the performer, and the art of the listener. And each art can be taught and learnt, and this having been done the effort of the exercise of the art largely vanishes and the pleasure of its exercise becomes abundant ». Repris dans Sophie Maisonneuve, *op. cit.*, p. 241.

Sophie Maisonneuve est l'une des rares musicologues à s'être penchée sur la question du commentaire musicologique sur disque. Elle fait la distinction entre un format court et un format long, à l'instar de la traditionnelle note de programme et du guide d'écoute.

Il y a d'abord le manuel, texte imprimé de plusieurs dizaines de pages qui vient en supplément au disque. Le premier exemple de ce type remonte à 1912⁴⁰⁹. Intitulé *Opera at Home*, ce fascicule est publié par la Gramophone Company, compagnie britannique établie à Londres en 1898, et couvre l'ensemble des opéras enregistrés par cette maison de disques. De par son épaisseur, il rappelle le format des guides d'écoute au XIX^e siècle, comme celui de Kretzschmar. Toutefois, le manuel n'offre pas de véritable analyse musicale ni de propos ciblés sur la musique elle-même, abordant plutôt des éléments périphériques : une brève présentation du contexte de création de l'œuvre – en l'occurrence, de l'opéra –, une présentation des personnages, un résumé de l'intrigue ainsi qu'une table de correspondance entre les scènes et les références précises de disques, entre autres l'indication de faces A ou B⁴¹⁰.

D'autres manuels, adaptés pour une écoute domestique, arrivent sur le marché du disque, leur nombre augmentant significativement à partir des années 1920. Comme l'explique Maisonneuve, c'est durant cette période que se précise l'objectif de ces outils de vulgarisation :

Il s'agit à la fois d'une initiation à la musique avec l'aide du disque pour des personnes à qui le disque permet de découvrir une musique qui leur était auparavant peu accessible (les « profanes » désirant s'initier à la « grande musique ») et d'une initiation à l'écoute de la musique enregistrée pour des mélomanes habitués à l'écoute en concert ou à la pratique instrumentale mais qui perdent avec le disque le support visuel (dans le premier cas) ou pratique (dans le second cas) de l'écoute »⁴¹¹.

Parmi les rédacteurs de ce nouveau type de guides d'écoute figurent des musicologues et des critiques musicaux comme Percy Scholes, en Grande-Bretagne (déjà cité); en France, Ludovic Blareau, Jacques Chailley ou encore André Cœuroy participent à l'écriture de manuels discographiques⁴¹². Au-delà des connaissances musicales spécifiques à l'œuvre enregistrée, ces auteurs cherchent surtout à insuffler une sensibilité musicale, voire une certaine mélomanie. « Il

⁴⁰⁹ On doit cette publication à la Gramophone Company, une compagnie britannique établie à Londres en 1898.

⁴¹⁰ Sophie Maisonneuve, *op. cit.*, p. 243.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² À noter qu'André Cœuroy (1891-1976), musicologue, critique musical et homme de lettres, a été aussi rédacteur en chef de *La Revue musicale* de 1924 à 1937. Ludovic Blareau est, quant à lui, l'auteur de *L'art musical par l'analyse et le commentaire des œuvres à l'aide de citations thématiques* (Paris, Librairie Delagrave, 1928), un ouvrage pédagogique destiné aux élèves de collège et de lycée.

n'y pas d'appréciation (esthétique) de l'art, quel qu'il soit, sans compassion; il n'y a pas de compassion sans compréhension », déclare Scholes⁴¹³.

Les rédacteurs de guides d'écoute s'adressent à des lecteurs qui ne maîtrisent pas nécessairement le langage musical et les termes techniques utilisés pour décrire l'objet musical. Pour s'assurer de la compréhension du plus grand nombre, ils doivent ainsi restreindre leur analyse musicale à un vocabulaire accessible. Pour éviter toute incompréhension, ils vont même jusqu'à délaissier les discours d'analyse, au profit d'autres considérations qui relèvent davantage de l'histoire et de la culture générale. Comme l'explique Maisonneuve :

Ce souci d'accessibilité à l'auditeur profane explique en partie la prédominance du discours historiographique sur le discours analytique : la vie, l'œuvre et l'époque du compositeur, tout comme la réception de l'œuvre sont des éléments qui ne requièrent aucune connaissance musicale particulière et qui, au contraire, sont considérés comme une des étapes conditionnant l'accès à la connaissance musicale. Par ailleurs le recours à l'autorité musicologique et au jugement de l'histoire sert une visée prescriptive : se présentant pour la plupart comme des manuels d'histoire de la musique avec l'aide du disque, ces ouvrages inculquent au lecteur une culture musicale consensuelle et minimale, celle d'un canon établi et reconnu comme tel⁴¹⁴.

Ce type de discours évite soigneusement d'aborder la musique elle-même, prêtant ainsi le flanc aux critiques de ceux qui condamnent l'industrie du disque⁴¹⁵. Pourtant, ce choix de rédaction a des racines profondes, ancrées dans le XIX^e siècle. Il se fonde sur le principe, défendu notamment par Kretzschmar, que la musique raconte quelque chose – une situation ou une émotion – et qu'elle peut donc constituer un drame⁴¹⁶ :

Ce recours est de plus pour les auteurs une manière de rendre compte de la musique sans s'appuyer sur un lexique technique, peu compatible avec un lectorat profane. C'est ce même souci pédagogique qui conduit les auteurs à adopter le ton volontiers le modèle de l'intrigue : si c'est systématiquement le cas pour les musiques à programme, où la narration l'emporte toujours sur la description formelle (la référence à des éléments du langage musical ne sert qu'à expliquer et appuyer l'évocation), on retrouve souvent cette modalité du discours dans des pièces instrumentales »⁴¹⁷.

⁴¹³ Percy Scholes, *The Columbia History of Music, op.cit.*, vol. 1, 1930, p. 11. « There is no appreciation of any art without sympathy, and no sympathy without understanding ». Dans ce contexte, le terme « compassion » nous semble plus approprié que celui de « sympathie ». Repris dans Sophie Maisonneuve, *op. cit.*, p. 244.

⁴¹⁴ *Ibid.* p. 246.

⁴¹⁵ Voir les propos de Thomson et de Haggin, cités précédemment.

⁴¹⁶ Nous avons parlé précédemment du conflit qui opposait Kretzshmar à Hanslick, ce dernier ne voyant en la musique que l'expression d'une structure formelle en mouvement. Ce débat renvoie également à l'opposition entre musique à programme et musique absolue, qu'il serait trop long ici de détailler. Parmi les ouvrages ayant traité de l'une ou l'autre de ces écoles de pensées, voir par exemple Carl Dahlhaus, *L'Idée de la musique absolue*, traduction de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2017 (première édition en 1989).

⁴¹⁷ Sophie Maisonneuve, *op. cit.*, p. 246.

Sur la forme et sur le fond, le guide d'écoute discographique semble être identique au guide d'écoute traditionnel, mais l'existence du support phonographique apporte un élément supplémentaire de nouveauté. Pour renvoyer à un extrait musical, l'auteur n'a plus à se limiter à des numéros de mesures – avec extrait de partition à l'appui –, mais peut maintenant marquer l'endroit exact où faire jouer la musique, sur l'une ou l'autre des faces du disque. Par ailleurs, il peut désormais prendre en compte l'enregistrement et la manière dont ces œuvres sont interprétées sur disque.

Dans *The First Book of the Gramophon Record*, publié en 1924⁴¹⁸, Scholes réunit ses commentaires sur une sélection de cinquante-sept enregistrements divers⁴¹⁹. Les repères en fonction des faces du disque ne manquent pas pour orienter l'auditeur dans son écoute, à mesure que celui-ci se plonge dans la lecture du commentaire. On retrouve ainsi les indications suivantes : « un quart de pouces après le début de la face B », « à environ trois quarts de pouces du côté extérieur de la face B du disque » ou encore « à environ un demi pouce de la fin de la face A du disque »⁴²⁰. Par ailleurs, les commentaires de Percy Scholes contiennent de brèves considérations sur l'acoustique (qualité de l'enregistrement) et sur l'interprétation des musiciens enregistrés, deux autres points de discussions liés bien sûr à la nature du support sur lequel la musique est écoutée. Sophie Maisonneuve conclut ainsi sur le contenu des manuels discographiques :

Il n'y a cependant pas rupture avec le modèle (le terme n'est pas trop fort) du guide du concert ni avec le champ musicologique : l'introduction historico-hagiographique reste un incontournable de ces écrits, tout comme la tendance prescriptive de la description qui, au-delà des points saillants à l'écoute, relève les points remarquables de l'œuvre, ceux qui expliquent sa grandeur dans l'histoire de la musique⁴²¹.

L'apparition des notes discographiques est plus tardive. Ces brefs commentaires musicologiques, tels que nous pouvons les lire aujourd'hui dans les pochettes de disques, ne se

⁴¹⁸ Percy Scholes, *The First Book of the Gramophon Record*, Oxford, Oxford University Press, 1924.

⁴¹⁹ Parmi cette sélection, on remarque des œuvres de compositeurs de la Renaissance : Thomas Tallis, William Bryrd, John Dowland et Orlando Gibbons. Viennent ensuite des commentaires sur des enregistrements d'œuvres de Händel, de Bach, de Mozart, de Schubert ainsi que de Beethoven.

⁴²⁰ Repris dans Sophie Maisonneuve, *op. cit.*, p. 249.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 252. Par l'adjectif « historico-hagiographique », Sophie Maisonneuve entend une approche musicologique fondée à la fois sur la constitution historique de l'œuvre, notamment en réponse aux questions de genèse et de réception, et sur la manière dont cette même œuvre s'inscrit dans la vie du compositeur. Par « tendance prescriptive », l'auteure renvoie à l'idée que le commentaire exprime un certain jugement de valeur, formulé en fonction des critères de beauté attribués au canon musical.

généralisent véritablement qu'à partir des années 1950⁴²². En France, Pierre Blois envisage déjà cette possibilité en 1930 :

Ne croyez-vous pas qu'il serait grand temps d'utiliser l'extérieur des enveloppes de disques pour reproduire et les poèmes et les notices analytiques des œuvres exécutées? Ne pourrait-on joindre à ce complément du disque quelques reproductions photographiques, portraits, autographes? [...] Soyons pratiques. Soyons clairs. Tout le monde ne possède pas une bibliothèque musicale et un dictionnaire des musiciens. Avec un texte sobre, une présentation sérieuse, l'auditeur prisera mieux les pages musicales qui se « dérouleront » grâce à la plaquette noire. Aidons-le. Intéressons-le de plus en plus. Il faut qu'avant de faire tourner le disque, il éprouve un véritable plaisir à lire les notes analytiques, qui se rapprocheront de celles insérés dans les programmes des grands concerts ou *La Semaine musicale*. En matière musicale, les auditeurs aiment qu'on éclaire leur lanterne. La chose est facile à réaliser avec le disque⁴²³.

À cette époque, la présentation du disque est encore rudimentaire : l'enveloppe qui le protège n'est qu'une chemise en carton kraft vierge, décorée simplement du logo de la maison de disques, avec parfois l'inscription de ses dernières publications ou encore certaines publicités pour des accessoires de gramophone. L'enregistrement passe progressivement du statut d'objet de nouveauté à celui d'objet apprivoisé par l'auditeur domestique. Il devient un objet de collection et une source d'accumulation, côtoyant désormais les livres d'une bibliothèque. En se procurant les enregistrements qu'il désire, l'auditeur peut ainsi se forger une culture musicale par lui-même et pour lui-même. À l'intérieur des pochettes, les commentaires musicologiques nourrissent amplement cette culture :

Le développement du principe du livret d'accompagnement est un des adjuvants importants de la production d'un rapport cultivé à l'œuvre, outil de conquête d'un consommateur soucieux de son identité socioculturelle. Il est aussi [...] le moyen de développer chez soi, de façon plus accessible qu'avec le concert ou la pratique instrumentale, un univers de mélomanie, de goûts et d'émotions appuyés sur une écoute « éclairée »⁴²⁴.

Les notes discographiques reprennent le modèle des manuels d'anthologies, eux-mêmes inspirés des guides d'écoute. Elles inscrivent l'œuvre dans le cadre d'un répertoire canonique, elles évoquent sa genèse et l'histoire de sa réception, elles fournissent des éléments biographiques sur le compositeur. De plus, elles font ressortir les principaux thèmes musicaux à

⁴²² Les notes discographiques demeurent brèves, en effet, lorsque celles-ci sont rédigées pour des enregistrements de quelques œuvres seulement. En revanche, lorsqu'il s'agit d'une intégrale de symphonies ou d'une édition spéciale consacrée à une œuvre d'envergure, notamment de musique sacrée, on trouve des textes d'accompagnement de plus grande ampleur.

⁴²³ Pierre Blois, « La musique mécanique », *Le Courrier musical*, 32^e année, n° 5, 1^{er} mars 1930, p. 171.

⁴²⁴ Sophie Maisonneuve, *op. cit.*, p. 261.

entendre, mouvement par mouvement, tout en utilisant un nombre limité de termes techniques⁴²⁵. Dans ce contexte, l'écoute répétée d'une même œuvre permettra à l'auditeur de bien assimiler ces connaissances⁴²⁶.

Les commentaires rédigés pour l'industrie du disque présentent certaines récurrences de forme et de contenu qui peuvent tout aussi s'appliquer à la rédaction ou à l'élaboration d'autres outils de vulgarisation musicale. C'est ce que nous tenterons de démontrer dans le chapitre suivant, à travers l'analyse d'un corpus de notes de programmes et de guides d'écoute.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 263. Nous reprendrons l'essentiel de ces informations lorsque nous tenterons d'établir un modèle de rédaction pour les notes de programme (voir le chapitre 6).

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 265. Le gramophone donne aussi à l'auditeur la possibilité de faire jouer les passages de l'œuvre qu'il affectionne le plus, ses mouvements préférés, créant ainsi des conditions propices à la mélomanie.

VI. ÉTUDES DE CAS (1880-1980)

Ce chapitre consiste à étudier une série de notes de programme – et exceptionnellement deux exemples de guides d'écoute⁴²⁷ – afin de dégager certaines récurrences et tendances du discours propre à ce type de commentaire musicologique. Il s'agit également de confirmer ou d'infirmer, à la fois sur le contenu et sur la forme, les caractéristiques déjà observées dans les précédents chapitres⁴²⁸. Il est important ici de les rappeler.

- Sur le contenu :
 - o Contexte historique de l'œuvre (genèse et réception)
 - o Éléments biographiques du compositeur
 - o Analyse musicale, mouvements par mouvements, thèmes par thèmes
- Sur la forme :
 - o Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.)
 - o Recours au langage de l'émotion
 - o Économie de termes techniques (discours vulgarisateur)⁴²⁹

Comme nous l'avons défini en introduction, la note de programme et le guide d'écoute remplissent des fonctions identiques, c'est-à-dire préparer, mettre en condition et en contexte l'auditeur avant ou pendant l'écoute d'une œuvre⁴³⁰. Ils sont très semblables quant à leur contenu musicologique et se différencient donc essentiellement par la forme : la note est rédigée pour être lue dans le cadre d'un concert et peut prendre en compte cette dimension spatio-temporelle, tandis que le guide, généralement plus long, témoigne d'un plus grand souci du détail avec souvent des reproductions d'extraits musicaux sur des portées.

⁴²⁷ Le premier exemple est extrait du *Führer durch den Konzertsaal* de Kretzschmar et le second, d'un supplément au *Guide du concert* sur les neuf symphonies de Beethoven. Nous y reviendrons plus tard, avec toutes les précisions requises.

⁴²⁸ Rappelons notamment la première section du chapitre 4 sur les études critiques de Berlioz, s'apparentant à des notes de programme sur chacune des neuf symphonies de Beethoven.

⁴²⁹ Quant à la distinction entre éléments appartenant au contenu et éléments appartenant à la forme, nous verrons que celle-ci est parfois poreuse. En effet, l'analyse musicale fait nécessairement appel à un vocabulaire technique plus ou moins recherché. Il en est de même pour le recours au langage de l'émotion, souvent mis en parallèle avec la vie et la personnalité du compositeur (ses joies, ses difficultés, ses peines...etc.).

⁴³⁰ La lecture d'une note ou d'un guide d'écoute peut se faire également après l'exécution ou l'enregistrement de l'œuvre, comme pour s'informer d'un événement après que celui-ci se soit déroulé, mais il ne s'agit pas là de l'esprit dans lequel ces commentaires ont été conçus. Afin d'apprécier la concordance entre le texte explicatif et la musique, grâce notamment à tous les repères pour l'oreille indiqués par la note ou par le guide – ce que Rémy Campos et Nicolas Donin appellent aussi des prises d'écoute [« Wagnérisme et analyse musicale », dans *Analyse musicale. Une pratique et son histoire, op. cit.*, pp. 54-55] –, l'auditeur qui en fait la lecture *a posteriori* ne peut se fier que sur sa mémoire auditive. Ainsi le rapport à l'œuvre est plus distendu.

1) Méthodologie

Avant de pouvoir nous plonger dans l'analyse de divers exemples représentatifs de ces outils de vulgarisation, il est important de préciser notre méthodologie, notamment en ce qui a trait au choix des sources et à celui des œuvres commentées. Dans un domaine de recherche aussi spécialisé que celui des notes de programme et des guides d'écoute, le nombre d'ouvrages qui proposent une telle collection de textes, issus du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, est assez limité. En matière de notes de programme, les sources, que l'on peut trouver dans les archives de la plupart des orchestres symphoniques, sont certes nombreuses, mais elles demeurent peu exploitées par les chercheurs.

Le chapitre 4 nous a permis de mettre en lumière certains ouvrages ou auteurs de référence comme George Grove, avec ses commentaires rédigés dans le cadre des concerts au Crystal Palace de Londres, et Hermann Kretzschmar, auteur du *Führer durch den Konzertsaal*. Ces deux exemples d'écrits sur la musique marquent le point de départ de nos recherches qui couvrent plus d'un siècle de notes de programme (1880-1980). Il nous semble important d'étudier ici le style d'écriture et la teneur des propos de musicologues phares du XIX^e siècle⁴³¹ dont les textes analytiques ont grandement influencé les musicologues ou auteurs spécialisés qui ont perpétué leur héritage. Pour ce chapitre, le critère de sélection est donc celui de la représentativité de figures historiques telles que Grove et Kretzschmar, de leurs contributions au regard d'une certaine période donnée, en l'occurrence celle qui a vu l'émergence des notes de programme.

Outre les exemples datant du XIX^e siècle, nous puiserons dans un certain nombre de sources issues du XX^e siècle. Parmi celles-ci se trouve *Le Guide du concert*, un périodique hebdomadaire français qui s'est échelonné de 1910 à 1966, sous la direction de Gabriel Bender (1884-1964), période qui, comme nous l'avons montré dans le chapitre 5, a vu se développer une diversité d'outils de vulgarisation⁴³². Afin de couvrir la première moitié du XX^e siècle, nous

⁴³¹ Voir les notes biographiques sur Grove, au chapitre 4, et Kretzschmar, au chapitre 5.

⁴³² À noter que la fin du XIX^e siècle voit émerger une série de sociétés musicales, dont certaines publient des programmes de concert et y insèrent des notes sur les œuvres. C'est le cas de la Société Nationale de Musique (SNM), qui poursuit ses activités jusque dans les années 1930, à la même époque que *Le Guide du concert*. Cette société souhaite promouvoir la musique française; pour ce faire, elle explique et analyse, par le biais de commentaires musicologiques, des œuvres de compositeurs contemporains comme Albert Roussel (1869-1937),

avons choisi de nous limiter aux années de publication antérieures à la guerre de 1939-1945, épisode tragique qui a d'ailleurs contraint l'hebdomadaire à interrompre son activité.

Chaque numéro contient, parmi une quantité d'informations diverses sur les concerts de la semaine, une série de notes sur les œuvres au programme des sociétés de concerts parisiennes. Outre le fait de constituer un recueil de commentaires musicologiques sur les œuvres et les compositeurs – l'un des rares à nous être parvenu aujourd'hui sous la forme d'un périodique – *Le Guide du concert* est également disponible à la bibliothèque de musique de l'Université de Montréal. Le critère de proximité ou de facilité d'accès aux sources demeure un critère non négligeable puisqu'il n'existe aucune copie numérisée du guide qui permette de faire un dépouillement systématique.

Les recueils de notes de programme sont plus rares encore. Les orchestres symphoniques en activité aujourd'hui conservent la plupart – si ce n'est pas l'ensemble – des livrets de concert, certains allant même jusqu'à les relier pour leurs archives respectives⁴³³. Faire des recherches sur l'historique de certaines institutions musicales parmi les plus prestigieuses et épilucher leurs programmes, notamment ceux de la période mentionné plus haut, représenterait un travail qui dépasse le cadre de cette thèse. En revanche, il existe un rare recueil uniquement constitué de notes de programme et que l'on doit à Julian Seaman, critique musical américain : *Great Orchestral Music: A Treasury of Program Notes*⁴³⁴. Cet ouvrage reprend les œuvres majeures – ou considérées comme telles – de compositeurs illustres, classés par ordre alphabétique⁴³⁵. Pour chaque œuvre, Seaman choisit un texte préexistant, c'est-à-dire qui est déjà paru dans un programme de concert. Les auteurs de ces notes sont, pour la plupart d'entre eux, identifiés, mais il peut aussi s'agir de rédacteurs anonymes; le cas échéant, seul le nom de l'orchestre est mentionné. En l'occurrence, Seaman opte pour un corpus de textes produits par des orchestres américains de premier plan ou des ensembles instrumentaux moins connus⁴³⁶. Ce recueil est une

Pierre de Bréville (1861-1949) ou encore Gabriel Grovlez (1879-1944) (exemple du 394^e concert, ayant lieu le 13 juin 1912). Nous voulons ici remercier Michel Duchesneau d'avoir porté à notre attention ces notes de programme du SNM. Dans la collection de la Bibliothèque nationale de France, on trouve même un exemple plus ancien de ce qui est alors appelé un « programme explicatif » (292^e concert, en date du 16 mars 1901).

⁴³³ C'est notamment le cas de l'Orchestre symphonique de Montréal.

⁴³⁴ Julian Seaman (dir.), *Great Orchestral Music : A Treasury of Program Notes*, New-York, Collier Books, 1962.

⁴³⁵ L'auteur a choisi une variété de compositeurs, allant de Bach à Arnold Schoenberg ou Igor Stravinski. À noter toutefois la présence de compositeurs américains, contemporains à la parution de l'ouvrage, et dont la plupart a disparu des mémoires. Fait amusant : Deems Taylor, auteur de l'introduction précédant le recueil de notes, a eu droit à une entrée dans ce même recueil parmi des compositeurs bien plus illustres que lui.

⁴³⁶ À noter que les critères et les méthodes de sélection précises ne sont pas révélés par Seaman dans son [recueil](#).

source d'informations essentielle pour notre étude, *a fortiori* parce qu'elle nous donne une perspective américaine sur le sujet des notes de programme⁴³⁷.

À cette variété de sources et de recueils s'ajoute la collection de programmes disponibles aux locaux de l'Observatoire Interdisciplinaire de Création et de Recherche en Musique (OICRM). Cette collection doit son existence à un généreux donateur qui, entre les années 1970 et 1990, gardait précieusement les programmes de concerts auxquels il assistait et qui, par l'intermédiaire de Jean-Jacques Nattiez (alors professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal), les a légués au département de musicologie⁴³⁸. Le critère retenu ici dans le choix de ce corpus est celui de la proximité et de l'accessibilité, à l'instar des exemplaires du *Guide du concert* dont nous disposons également. On y retrouve une multitude de notes sur les œuvres, provenant de livrets produits par plusieurs orchestres européens – Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre symphonique et l'Orchestre philharmonique de Londres – et américains – l'Orchestre philharmonique de New-York, notamment –, mais aussi chez un certain nombre de maisons d'opéra – Royal Opera House, le Metropolitan Opera de New York ainsi que des festivals comme celui de Glyndebourne. Dans le cadre de cette thèse, nous nous concentrons sur le répertoire symphonique, sur des orchestres de réputation internationale, dont l'activité couvre une saison pleine, et sur des programmes de saison régulière⁴³⁹.

Après avoir détaillé notre méthodologie quant au choix des sources, précisons maintenant celle qui est appliquée au choix des œuvres traitées par ces notes de programme.

La délimitation du corpus est faite en fonction de deux critères principaux. Le premier est l'appartenance des œuvres au canon musical. Comme nous l'avons amplement montré, les outils de vulgarisation portent sur des œuvres bien précises, ayant déjà passé par un processus sévère de sélection culturelle⁴⁴⁰. Parmi celles-ci figurent les symphonies de Beethoven. De par leur omniprésence au sein du répertoire des nombreux orchestres dont nous avons déjà fait mention

⁴³⁷ Nous avons aussi parlé à plusieurs reprises, rappelons-le, du contexte américain sur la question de la vulgarisation et du mouvement de la *music appreciation*, portés par les compositeurs Aaron Copland et Virgil Thomson. Il nous semble donc important d'examiner quelques notes de programme publiées par les orchestres aux États-Unis.

⁴³⁸ Nous tenons à remercier Jean-Jacques Nattiez pour nous avoir fourni ces quelques informations relatives aux origines de la collection.

⁴³⁹ Parmi la collection, on retrouve également un grand nombre de programmes issus du Centre national des arts à Ottawa et de concerts présentés à la Place des arts. Il s'agit là d'exemples canadiens, mais nous avons fait le choix, plutôt que de les traiter dans ce chapitre-ci, d'étudier le cas de l'Orchestre symphonique de Montréal au chapitre 9.

⁴⁴⁰ Nous n'incluons pas ici les notes de programme rédigées par les compositeurs eux-mêmes qui cherchent à promouvoir leur œuvre, à expliquer ou à faire comprendre cette œuvre à leur auditoire, quel qu'il soit.

dans la première partie de cette thèse – tels que les ensembles londoniens, les orchestres allemands, la Société des concerts du Conservatoire de Paris et les Concerts populaires de Padeloup –, ces symphonies ont suscité une grande quantité de commentaires et de critiques provenant des noms les plus illustres du milieu musical au XIX^e siècle, musicologues et compositeurs inclus.

Malgré la quantité de production écrite sur la musique à cette époque, rares sont certains types de textes, notamment les notes de programme, à être parvenus jusqu'à nous⁴⁴¹. C'est le cas de la note de Grove sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven, l'un des exemples les plus anciens que nous avons pu obtenir. Cette note servira de point de départ à notre étude. Nous en dégagerons les principales orientations stylistiques et musicologiques. Il sera ensuite intéressant de comparer l'approche de l'auteur à celle de Kretzschmar dans son propre guide d'écoute. Le critère de sélection est double : il s'agit de choisir une œuvre de répertoire et, qui plus est, de choisir en fonction des commentaires datant du XIX^e siècle, peu nombreux à avoir passé l'épreuve du temps.

Ce sont les mêmes symphonies de Beethoven, et notamment la *Symphonie n° 5*, qui guideront nos choix parmi les recueils du *Guide du concert*. Nous procéderons de la même manière pour notre étude des notes de programme issues de diverses institutions musicales, européennes et américaines (collection de l'OICRM), tout comme pour les exemples tirés de *A Treasury of Program Notes*. Outre les symphonies de Beethoven, nous examinerons d'autres œuvres de compositeurs canoniques, comme Mozart, mais aussi des œuvres de compositeurs plus récents, tels qu'Antonín Dvořák (1841-1904), Piotr I. Tchaïkovski (1840-1893) et Igor Stravinski (1882-1971), qui font aujourd'hui partie de ce que l'on pourrait appeler le « grand » répertoire symphonique⁴⁴².

Dans ces quelques pages, nous avons voulu détailler notre méthodologie afin de justifier le choix des sources mobilisées et celui des œuvres qui ont fait l'objet de commentaires destinés à l'auditeur, soit par un guide d'écoute, soit par une note de programme. Dans les

⁴⁴¹ Le fait que les notes de programme relèvent de ce que nous appelions la « musicologie du temps court » (voir l'introduction), c'est-à-dire réalisées dans l'optique d'un concert pour un temps limité, peut sans doute expliquer en partie la rareté de ces écrits.

⁴⁴² À la consultation des programmes de concert de l'Orchestre philharmonique de New York, par exemple, nous sommes aussi frappés par la présence importante de concertos et symphonies de Johannes Brahms (1833-1897), de symphonies d'Anton Bruckner (1824-1896) ou encore de Dmitri Chostakovitch (1906-1975).

prochaines sections de ce chapitre, nous présenterons une série d'études de cas qui illustrent différents stades dans l'évolution des outils de vulgarisation, sur le plan à la fois stylistique (littéraire) et musicologique. Nous commencerons par deux longs commentaires qui traitent de la *Symphonie n° 5* de Beethoven, rédigés respectivement par Grove et Kretzschmar.

2) *La Symphonie n° 5, selon Grove*⁴⁴³

La note de Grove sur la symphonie en *do* mineur, dont nous nous apprêtons à analyser l'approche stylistique et le contenu musicologique, a été rédigée dans le cadre du dix-neuvième concert du samedi au Crystal Palace de Londres, à l'occasion de la saison 1879-1880.

a) *Analyse formelle et stylistique*⁴⁴⁴

La note de programme est précédée d'un encadré qui comporte le titre complet de l'œuvre (avec numéro d'opus), le nom du compositeur et la liste des quatre mouvements : « Allegro con brio », « Andante con moto », « Allegro (Scherzo) » et « Allegro (Finale) », accompagnés chacun d'une indication de la tonalité et de la mesure dans lesquels la musique est composée⁴⁴⁵.

L'organisation des différentes sections du texte est faite en fonction des différents mouvements de l'œuvre, commentés l'un à la suite de l'autre. La répartition des huit pages va comme suit : Propos introductif (deux pages et demie), commentaire sur le premier mouvement (une page), commentaire sur le deuxième mouvement (une page et demie), commentaire sur le troisième mouvement (environ une page et demie) et commentaire sur le quatrième mouvement qui n'est pas séparé d'un habituel alinéa avec mention du titre (une page et demie). Grove suit fidèlement le déroulement de l'œuvre, au point de fondre les deux derniers commentaires en un

⁴⁴³ George Grove, « Beethoven's Symphony in C minor. Nineteenth Saturday Concert », dans le recueil des programmes des Crystal Palace Saturday Concerts, saison 1879-1880, pp. 569-576. Disponible à la bibliothèque du Royal College of Music de Kensington (Londres). Voir aussi George Grove, *Beethoven's Nine Symphonies : Analytical Essays*, Boston, George H. Ellis (éd.), 1888.

⁴⁴⁴ Bien qu'il s'agisse d'analyse formelle et stylistique, nous ne pouvons éviter de parler des idées exprimées par l'auteur, leur contenu demeurant souvent indissociable. L'analyse plus spécifique du contenu musicologique du discours viendra ensuite.

⁴⁴⁵ Voir, en annexes, l'ensemble des huit pages de notes, écrites par Grove, sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven.

seul, à l’instar des mouvements trois et quatre qui sont entendus sans interruption (la cadence finale de l’un servant de premier accord à l’autre).

Notons également que pour chaque section du texte, l’auteur incorpore quelques extraits de partition afin d’illustrer tel ou tel passage d’un mouvement autrement que par une simple description. Ces exemples musicaux, qu’il prend soin de numéroter, sont intégrés à l’intérieur du texte; ils sont assez nombreux – quatorze au total – au point que certaines pages donnent à voir une véritable alternance entre texte verbal et texte musical (voir les pages 3 à 6). Du reste, la fréquence des extraits de partition varie d’un mouvement à l’autre : trois pour le premier, cinq pour le deuxième, quatre pour le troisième et deux pour le quatrième.

Le premier paragraphe de l’introduction nous donne déjà une idée du style de Grove, marqué notamment par une approche assez décomplexée vis-à-vis du lecteur. Ce dernier n’est pas confronté à un texte qui voudrait imposer un grand respect pour cette œuvre canonique, ou qui voudrait l’inviter à adopter une écoute concentrée, peut-être même à se plonger dans la partition. L’auteur insiste plutôt sur le caractère universel de la *Symphonie n° 5* de Beethoven, sur le fait qu’elle est connue de tous et, plus important encore, comprise de tous : « Il y a une énergie, une audace, un sentiment d’inattendu qui semblent peut-être plus caractéristiques de l’homme que toute autre chose qu’il nous a laissée et qui pousseraient probablement la plupart des gens à penser immédiatement à la symphonie en *do* mineur lorsqu’est prononcé le nom de Beethoven »⁴⁴⁶. Plus loin dans le même paragraphe, c’est cette même idée de compréhension commune – presque instinctive – à tous auditeurs, quel que soit leur degré d’expertise, qui prédomine : « Les docteurs érudits nous disent que les quatre notes bien connues qui ouvrent la symphonie ne sont qu’une partie d’un sujet plus long et plus étendu. Mais que ce soit vrai ou non,

il est certain que pour la masse d’auditeurs ceci  est le vrai sujet – le germe, l’âme animée du mouvement au complet »⁴⁴⁷. Grove prône, d’une certaine manière, un rapport

⁴⁴⁶ Repris dans Michael Musgrave (dir.), *George Grove, Music and Victorian Culture*, *op. cit.*, p. 320. « There is about it an energy, an audacity, an unexpectedness, which seem, perhaps, more directly typical of the man than anything else that he has left, and would probably cause most persons, when the name of Beethoven is mentioned, to think immediately of the C minor Symphony. » Comme indiqué dans la citation, Grove reproduit les quatre notes du motif, sur deux mesures de partition, à l’intérieur même de la phrase (dans le texte original, un alinéa est ajouté pour incorporer l’exemple musical).

⁴⁴⁷ George Grove, *op. cit.*, p. 320. « Learned doctors tell us that the well-known four notes which open the Symphony are only part of a longer and more extended subject. But whether this be true or not, certain it is that to the mass of hearers [this] is the real subject – the germ, the animated soul of the whole movement. » Notons ici que Grove conjugue, en un rare instant, le langage verbal et le langage musical. Au lieu de répéter la formule « groupe de quatre

décomplexé à l'objet musical, malgré la valeur symbolique accordée à celui-ci (appartenance au canon). Il y aurait ainsi l'intelligence du savoir, celle des initiés, mais aussi l'intelligence du cœur, issue de l'expérience sonore et partagée par l'ensemble des auditeurs.

C'est sur cette expérience sensible que semble insister l'auteur, imaginant sans doute l'auditeur assis dans la salle de concert ou dans son salon. On retrouve certaines tournures caractéristiques de ces contextes d'écoute. Par exemple, le fameux motif qui « frappe l'oreille comme aucune autre phrase musicale », « cette audace ainsi suscitée [qui] ne peut s'éteindre qu'à la dernière mesure du mouvement ». Grove illustre aussi en mots la force que lui inspire la musique de Beethoven, empruntant volontiers au style littéraire de la métaphore : « le groupe de notes magique s'impose à tout moment. Et nous verrons que même le deuxième sujet – un thème suave et apaisé – est contraint de se soumettre à ses incursions »⁴⁴⁸.

L'exemple le plus frappant d'allusion à l'expérience concrète, sonore, de l'écoute demeure, selon nous, cette phrase étonnante, témoignant de la transition entre le troisième et quatrième mouvement : « L'effet de cette transition est suffisamment évident à l'oreille, bien qu'il puisse être difficile de l'expliquer au lecteur »⁴⁴⁹. Une phrase étonnante à double titre puisqu'elle résonne comme un aveu de faiblesse du musicologue face aux défis de l'analyse. Pourtant, personne ne peut douter des compétences analytiques de Grove, auteur de l'encyclopédie qui porte encore aujourd'hui son nom. Hypothèse la plus probable : cette phrase est une manifestation probante d'un souci marqué pour le lecteur et d'un profond attachement à l'expérience sonore de l'auditeur. Grove semble même suggérer que cette expérience concrète ait préséance sur toute considération analytique.

En termes stylistiques, il est à noter que l'introduction recourt également au langage de l'émotion. Après une longue explication sur la paire que constituent les *Symphonies n^{os} 5 et 6*, composées au même moment, l'auteur revient sur le motif de quatre notes et décrit ce mouvement « si plein de la lutte pour la survie – plein des conflits, des victoires, des

notes », il choisit en effet de reproduire directement le motif à l'intérieur même de la phrase, comme substitut à la prose. « Une image vaut mille mots », dit le proverbe. Cela produit néanmoins une rupture syntaxique qui a de quoi surprendre le lecteur que nous sommes.

⁴⁴⁸ *Ibid.*. « It is this which strikes the ear like no other phrase in music [...] And this audacity once aroused can never be quenched till the last bar of the movement. The magical groups of notes force itself in at every moment. And we shall see that even the second subject – a suave and peaceful theme – is compelled to submit to its inroads. »

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 326. « The effect of this transition is obvious enough to the ear, though it may be difficult to explain it to the reader. »

déplorations, des triomphes, et de chaque émotion qui peuvent affecter l'esprit de l'être humain, hormis le bonheur »⁴⁵⁰.

En ce qui concerne ses analyses musicales, mouvement par mouvement, Grove se montre plutôt bienveillant envers son lecteur. Il utilise un vocabulaire technique assez élaboré selon les critères ou les standards de notre époque actuelle, parlant de « barres de mesures », de « *pizzicato* », mais indiquant aussi certaines tonalités et entrées de thème jouées par les instruments⁴⁵¹. Lorsqu'un mot comme « épisode » lui semble trop abstrait pour ses lecteurs novices, il croit bon de définir : « une mélodie distincte, non incluse ou évoquée par l'un ou l'autre des deux sujets principaux ». Dans l'ensemble, Grove reste assez en surface, privilégiant avant tout une analyse thématique à l'instar des guides d'écoute dont nous avons parlé auparavant, notamment ceux consacrés aux opéras de Wagner. On retrouve ainsi des formules plutôt creuses d'un point de vue purement analytique, celle-ci, entre autres, qui concerne un thème du deuxième mouvement : « [...] Par une légère altération des notes, une extension minimale de la phrase, et une gestion de la *nuance* qui lui est propre, Beethoven a produit l'un des effets les plus pathétiques et beaux possibles »⁴⁵². Comme nous l'avons mentionné précédemment, le fait d'intercaler un extrait de la réduction pour piano entre les zones de texte permet au musicologue de décrire simplement la musique sans trop entrer dans les détails – pour faire comprendre les contours mélodiques et les patrons rythmiques, par exemple, l'extrait musical sert ici de substitut –, ce qui explique en partie l'absence d'élaboration du discours verbal.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 321. « [...] A movement so full of the struggle of life – of conflicts, and victories, and laments, and triumphs, and every emotion that can affect the spirit of man, except happiness. »

⁴⁵¹ Quels étaient les standards pour l'utilisation d'un vocabulaire technique à l'époque de la rédaction de ces notes? Autrement dit, quel était le niveau d'expertise d'un auditeur moyen au Crystal Palace de Londres, à la fin du XIX^e siècle? Il n'y a pas de réponse claire à cette question, comme il n'existe pas de réponse claire aujourd'hui quant au niveau d'expertise du public de concerts, celui-ci étant très disparate (voir notre enquête de terrain au chapitre 7). En effet, certaines notes datant du XIX^e siècle pouvaient contenir des termes techniques recherchés, tandis que d'autres demeuraient à un degré d'analyse superficiel. En revanche, nous pouvons dire avec plus de certitude qu'une grande curiosité s'emparait des lecteurs de l'époque, bien que le contenu des textes ne fût parfois pas compris en totalité. De longues notes de programme, comme celles de Grove, répondaient aux aspirations des membres des classes sociales éduquées qui, par ailleurs, s'abreuyaient d'articles de presse écrite dans un contexte de communication et de publication accrue (voir le chapitre 4). Sur ce sujet, voir aussi Christina Bashford, *op. cit.*, p. 131. La musicologue rappelle également que les notes de programme, à cette époque, s'adressaient d'abord et avant tout à un public d'amateurs, c'est-à-dire de novices intéressés (« *interested lay men and women* ») et non à des experts ou des professionnels de la musique (*Ibid.*, p. 127).

⁴⁵² George Grove, *op. cit.*, p. 324. « Beethoven, by a slight alteration of the notes, a trifling extension of the phrase, and a management of *nuance* all his own, has produced one of the most pathetic and beautiful effects possible. »

Parmi les termes plus techniques, on note « arpèges en *crescendo* » ou « *forte, piano, pianissimo* », mais c'est surtout dans la section suivante, consacrée au troisième mouvement, que l'auteur offre une analyse plus étoffée. Compte tenu de la teneur des propos précédents, plutôt accessibles à ce que l'on pourrait qualifier de « grand-public », ces passages peuvent surprendre par leur niveau de détails techniques. En voici un exemple :

Les percussions font entendre un *do*, la tonalité du mouvement étant celle de *do* mineur, mais l'accord de *la* bémol, tenu aussi longtemps par les cordes, impose une nouvelle tonalité à l'oreille. Nous sommes ainsi maintenus dans le doute entre l'une et l'autre. Les percussions augmentent de volume, tenant obstinément à la fois la note et le rythme; les violons arrivent progressivement au même rythme et arrivent, après un moment, à l'accord de la septième de dominante (*sol*), les percussions restant toujours solidement accrochées à leur *do*⁴⁵³.

Quelques lignes auparavant, Grove avait parlé du *la* bémol des bassons qui vient « frotter » avec le *sol* des violons, précisant que cette dernière note est la fondamentale de l'accord de neuvième de dominante mineur⁴⁵⁴. Ainsi, l'auteur semble donner davantage de poids scientifique à son commentaire au fur et à mesure de ses explications et analyses; une manière, peut-on argumenter, de préparer le terrain pour le lecteur et de l'inviter progressivement à se plonger dans les « profondeurs » de l'œuvre, pour reprendre les termes de Kretzschmar⁴⁵⁵.

La dernière section du commentaire, consacré au finale de la symphonie, présente également des éléments d'analyse fouillés. Le vocabulaire n'est pas particulièrement technique; il est, en fait, moins technique que dans la section précédente, mais il y a une nette volonté chez l'auteur d'amener l'auditeur à comprendre, par exemple, quelles idées musicales antérieures sont empruntées ou réitérées dans la deuxième partie du mouvement, celle du développement

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 326. « The Drums sound C, since C minor being the key of the movement : but the chord of A flat, so long held by the Strings, forces another tonality on the ear, and we are thus kept in doubt between the two. But the Drums increase in force, still obstinately keeping up both note and rhythm; the Fiddles have by degrees also fallen into the rhythm, and at length arrive at the chord of the seventh on the dominant (G), the Drums still adhering to their C ». Le passage auquel Grove fait ici référence est celui de la transition sans interruption entre les troisième et le quatrième mouvements. À la lecture de la partition, on constate, en effet, une pédale de *la* bémol aux violoncelles, mais on trouve aussi une omniprésence du *do* aux violons II et aux altos jusqu'à la toute fin, les violons I faisant entendre un *do* puis une série d'arpèges. Il y aurait donc quelques approximations de la part de Grove. Néanmoins, d'un point de vue auditif ou acoustique, son analyse s'avère juste : on entend effectivement un accord de *la* bémol clairement établi puis une période d'ambiguïté tonale. Ainsi, Grove démontre une fois de plus son attachement à l'expérience sonore de l'œuvre.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 325. « The upper A flat in the Bassons rubbing against the G, the fundamental note of the dominant minor ninth. »

⁴⁵⁵ « Déceler les pensées profondes dans chaque phrase d'un texte littéraire, dans chaque couche de l'œuvre d'art », confiera le musicologue germanique à propos de ses aspirations en tant qu'analyste (Hermann Kretzschmar, « Anregungen zur Forderung musikalischer Hermeneutik », *op. cit.*, p. 47). Voici la version originale de la citation, en allemand : « in jedem Satz eines Schriftwerks, in jedem Glied eines Kunstwerkes den reinen Gedanken nachzuweisen. »

(« *working out section* »). Bien qu'il soit écrit en des termes plutôt accessibles, ce passage requiert une attention accrue de la part du lecteur. La numérotation des divers extraits musicaux permet au musicologue d'y faire référence dans le corps du texte écrit par le numéro correspondant; elle permet aussi à l'auditeur de se repérer plus facilement à travers la lecture de l'analyse.

Cela étant dit, le point le plus marquant de cette dernière section demeure le jugement esthétique de l'auteur sur l'œuvre. Grove prend ici clairement position en faveur de la qualité de la composition et, au-delà, en faveur du statut de Beethoven comme compositeur de génie. En témoignent les formules suivantes : « la transition du *Scherzo* au finale est probablement le plus grand effort dont la musique est capable jusqu'à présent, de sorte qu'il aurait tout simplement impossible de l'amplifier davantage », « l'une des plus grandes œuvres du génie humain », ou encore « un effet [musical] qui n'a probablement pas été surpassé »⁴⁵⁶. Nous trouvons quelques indices de l'appréciation esthétique de Grove dans les premières pages de son commentaire mais c'est surtout en conclusion que le musicologue s'exprime le plus à ce sujet. Nous en venons maintenant à parler plus particulièrement du contenu musicologique de cette note de programme.

b) *Analyse du contenu musicologique*

À la lecture du commentaire, nous sommes frappés par les nombreuses allusions aux autres symphonies de Beethoven, mais aussi à d'autres œuvres de grands compositeurs. Dès le début de son introduction, Grove renvoie implicitement à ses propres commentaires antérieurs, comme en témoigne l'expression suivante : « Nous sommes arrivés maintenant à la cinquième des symphonies de Beethoven »⁴⁵⁷. En 1879, pour le premier volume de son dictionnaire, l'auteur rédige lui-même un long texte sur Beethoven, sa vie et son œuvre, mais il ne reproduit pas ses commentaires en l'état sur chacune des symphonies⁴⁵⁸. Il y a fort à penser que les notes écrites par Grove sont rassemblées dans un recueil mis en vente à l'intention des auditeurs, membres du public, qui souhaitent garder, d'une certaine manière, un souvenir du concert et de l'œuvre qu'ils

⁴⁵⁶ George Grove, *op. cit.*, p. 326. « The transition from the *Scherzo* to the *Finale* is probably the greatest effort of which music is at present capable, so that it would be simply impossible to have continued increase it »; « one of the greatest works of human genius »; « an effect which has probably never been surpassed. »

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 320. « We have now arrived at the fifth of Beethoven's Symphonies. »

⁴⁵⁸ Après consultation de l'ouvrage, nous constatons, en effet, que le commentaire de l'auteur sur la *Symphonie n° 5* ne figure pas dans le volume 1. Voir le site Internet de Archive.org : <https://archive.org/stream/dictionaryofmusi01grovuoft#page/n3/mode/2up> (consulté le 22 février 2017)

ont entendue⁴⁵⁹. De ce point de vue, la rédaction d'une note sur la *Symphonie n° 5* s'inscrit dans le cadre d'un projet global de réflexion sur l'œuvre symphonique de Beethoven, à l'instar des études critique de Berlioz, publiées plus de cinquante ans auparavant.

Les allusions aux autres symphonies du compositeur allemand jalonnent en particulier ce commentaire de Grove. C'est en faisant allusion, par exemple, à la *Sixième symphonie* de Beethoven que l'auteur débute une mise en contexte historique. Il aborde la réception de l'œuvre lors de sa création, « le 22 décembre 1800 au Théâtre de Vienne »⁴⁶⁰, et discute du programme du concert : ce grand évènement présentait deux créations, la symphonie « pastorale » en première partie et la symphonie en *do* mineur en seconde partie. L'auteur en vient à parler de l'ordre des numéros de symphonies, un ordre qui, au regard de l'histoire, ne reflète pas celui de leur création puisque la « Pastorale » sera identifiée comme la *Symphonie n° 6*.

S'ensuivent des références à d'autres œuvres de Beethoven, comme la *Symphonie n° 3*, les premiers six quatuors à cordes, et le *Quatuor n° 10*, op. 74, qui sont dédiées au prince Lobkowitz (1772-1816), à l'instar des deux symphonies mentionnées plus haut. Cette information, bien que secondaire, démontre que le musicologue n'hésite à parler d'autres œuvres que celle dont il est principalement question dans ce texte.

C'est une nouvelle fois en effectuant une comparaison avec la symphonie « pastorale », que Grove poursuit son commentaire de la *Symphonie n° 5*. Après avoir traité de la réception de ces deux œuvres, il aborde la question de la genèse de cette dernière. Cette partie génétique occupe une place importante dans le travail musicologique. En voici un exemple, sous la plume de Grove :

⁴⁵⁹ Cette idée est défendue par Bashford dans son article portant sur la contribution de Grove au développement des notes de programme en Grande-Bretagne. « Many of the concerts mentioned, including Crystal Palace's and the Hallé orchestral concerts from 1897, issued their seasons' programmes with a continuous pagination and even with running heads, implying they would be collected, kept and bound for future reference – not to mention a spot of reverence born of what they symbolized – by regular concert-goers. Respect for knowledge, critical authority and the best music were, after all, significant cultural values (Christina Bashford, *op. cit.*, p. 131).

⁴⁶⁰ Nous notons ici une erreur et une approximation dans les faits historiques présentés par l'auteur. D'une part, la création n'a pas eu lieu en 1800, mais en 1808 (la proximité typographique du « 0 » et du « 8 » fait penser à une erreur d'impression); d'autre part, la formule de Grove « Théâtre de Vienne » (« *Vienna Theatre* ») renvoie imparfaitement au Theater an der Wien puisqu'il existait, à cette époque, plusieurs autres lieux de concert dans la capitale impériale (voir les chapitres 1 et 2).

Il n'y a pas de doute que la symphonie en *do* mineur avait occupé l'esprit du compositeur plus longuement que la « Pastorale ». La composition des deux premiers mouvements semble dater de 1805, à l'époque où Beethoven était aussi à l'élaboration du concerto pour piano en *sol* majeur [n° 4]; nous pouvons nous appuyer sur l'autorité de Mr. Thayer pour dire que les thèmes de l'*Allegro con brio* et de l'*Andante* ont été esquissés dès 1800 ou 1801⁴⁶¹.

Dans son propos introductif, l'auteur discute également de l'œuvre en tant que telle, notamment de cet élément incontestablement le plus caractéristique, celui qui a contribué à la postérité de la *Symphonie n° 5*, c'est-à-dire ces quatre premières notes du premier mouvement. Grove cite Beethoven qui aurait déclaré ses intentions en les composant : « ainsi le Destin frappe à la porte »⁴⁶². À partir de cette citation, le musicologue propose une interprétation du mouvement en utilisant des formules poétiques, métaphoriques, qui renforcent le sentiment de conflits et de combats pour la vie, entre fatalisme et espoir⁴⁶³.

Dans la deuxième partie du commentaire, consacré à l'analyse thématique de chacun des quatre mouvements, Grove fait, une fois de plus, allusion à aux autres symphonies de Beethoven. Il compare le traitement motivique de certains thèmes dans la *Symphonie n° 5*, notamment dans le premier mouvement, à certaines phrases issues des *Symphonies n°s 3 et 4*.

Les autres commentaires de l'auteur consistent soit en de brèves présentations annonçant les reproductions d'extraits musicaux, à la manière d'une légende qui accompagne une image, soit en des tentatives d'analyse plus poussées mobilisant un langage technique dont nous avons déjà traité.

Dans la dernière partie de la note de programme, Grove s'attaque aux critiques qui ont été formulées à l'encontre du quatrième mouvement, et en particulier à son premier thème qui rappellerait, selon celles-ci, une musique de fanfare. Face aux critiques, l'auteur se pose en défenseur du génie de Beethoven et cherche à justifier les choix du compositeur : « Dans le pire

⁴⁶¹ George Grove, *op. cit.*, p. 321. « There is no doubt that the C minor Symphony had occupied the mind of the composer longer than the Pastoral. The actual composition of the first two movements appears to date from 1805, the time when Beethoven was also at work on the Pianoforte Concerto in G major; and we have the authority of Mr. Thayer for the fact that the themes of both the *Allegro con brio* and the *Andante* were noted down as early as 1800 or 1801 ». Dans ce passage, Grove a recours à deux notes infrapaginales, chose extrêmement rare pour ce type de texte musicologique. Koechlin, dont nous avons déjà parlé au sujet des conférences ou des émissions radiophoniques (voir le chapitre 5), utilise, lui aussi, les notes de bas de page dans ses textes non académiques (articles de presse et critiques pour la plupart); l'auteur le fait pour préciser sa pensée, donner des références ou pour poursuivre une réflexion adjacente à son propos principal.

⁴⁶² En allemand : « So pocht das Schicksal an die Pforte. »

⁴⁶³ Sur le discours poétique, voir la section précédente de notre étude de cas.

des cas, les critiques que l'on observe renvoient uniquement à ce que l'on peut appeler la *mise en scène* du finale et ne démentent pas le fait que le mouvement est si riche, magnifique, que très peu d'œuvres après celle-ci auront une chance d'être entendue »⁴⁶⁴.

Grove fait une dernière allusion à l'« Héroïque » de Beethoven, voulant ainsi répondre à un mythe selon lequel le finale de la *Symphonie n° 5* aurait été d'abord destiné à la troisième symphonie. Ce faisant, l'auteur fait preuve d'un travail de philologie, d'examen des sources (manuscrits, esquisses...etc.) qui s'inscrit dans une tradition musicologique à l'allemande. Malgré son caractère vulgarisateur, la note de programme est donc l'occasion pour Grove d'adopter une approche plus scientifique du discours. Enfin, le musicologue conclut son commentaire par un ancrage dans ce que l'on pourrait appeler le *hic et nunc* de l'exécution musicale, c'est-à-dire cette expérience concrète qui lie l'auditeur à l'œuvre de Beethoven. En s'adressant au lecteur, il parle de ce mouvement « que nous sommes en train maintenant d'écouter »⁴⁶⁵, signe d'une conscience accrue du contexte dans lequel est lu son commentaire. C'est aussi une remarque en lien avec la programmation de la société de concerts qui clôt la note de programme, ajoutant ainsi à la prégnance d'un ici et d'un maintenant de la note de programme : « La symphonie en *do* mineur a été exécutée la dernière fois aux Concerts du samedi le 16 novembre 1878 »⁴⁶⁶.

c) *Synthèse et traits caractéristiques*

Après avoir fait une analyse formelle et stylistique, d'une part, et une analyse davantage centrée sur le contenu musicologique de la note de programme, d'autre part, nous proposons, sous la forme de points, de résumer les cinq principaux traits caractéristiques du discours du musicologue, et ce en fonction de la forme et du contenu que nous avons mis en exergue :

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 327. « At the worst, the criticism we are noticing refers only to what may be called the *mise en scène* of the Finale, and leaves untouched the fact that the movement is so rich and magnificent that very few pieces would have a chance of being heard after it. »

⁴⁶⁵ *Ibid.* « [...] that which we are now hearing. »

⁴⁶⁶ *Ibid.* « The C minor Symphony was last performed at the Saturday Concerts on November 16th, 1878. »

- Mise en contexte : allusions multiples à d'autres œuvres du compositeur, parfois même à celles d'autres compositeurs (réseau d'œuvres musicales)
- Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience sonore de l'exécution musicale
- Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur
- Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil des pages)
- Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude

Ces traits caractéristiques viennent s'ajouter à ce que nous avons déjà observé au sujet des notes de programmes et que nous rappelons ici :

- Sur le contenu :
 - o Contexte historique de l'œuvre (genèse et réception)
 - o Éléments biographiques du compositeur
 - o Analyse musicale, mouvements par mouvements, thèmes par thèmes
- Sur la forme :
 - o Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.)
 - o Recours au langage de l'émotion
 - o Économie de termes techniques (discours vulgarisateur)

Au regard des éléments d'analyse fournis par Grove, nous remarquons que le troisième point sur la forme (« économie de termes techniques ») est à nuancer. En effet, le degré d'expertise du discours varie d'une section à l'autre, penchant plutôt vers une spécialisation à mesure que les thèmes musicaux sont énumérés.

Nous confronterons maintenant ces idées et choix de rédaction à ceux d'autres musicologues dans leur discours et commentaires respectifs. Il s'agira dès lors de mettre en lumière leurs ressemblances et différences avec le modèle de note de programme d'après Grove; il s'agira aussi, si possible, d'établir entre nos études de cas des récurrences qui viendraient alimenter le modèle déjà existant, que nous avons présenté en début de chapitre.

3) *La Symphonie n° 5, selon Kretzschmar*

Le deuxième volume du guide d'écoute de Kretzschmar, consacré aux symphonies et aux suites, contient un vaste chapitre sur les trois grands noms du canon classique que sont Haydn, Mozart et Beethoven⁴⁶⁷. Dans ce chapitre, le musicologue retrace notamment l'émergence du troisième

⁴⁶⁷ Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, vol. 1 : « Sinfonie und Suite », Leipzig, Breitkopf und Härtel, 6^e édition, 1921 (première édition en 1887), pp. 211-220. Il existe de nombreuses éditions de cet ouvrage,

compositeur, entre continuité et rupture avec ses prédécesseurs, et détaille la contribution de ce dernier au développement de la symphonie en tant que genre musical. Pour ce faire, Kretzschmar publie de longs commentaires, écrits l'un à la suite de l'autre, sur les neuf œuvres phares de Beethoven. Rappelons qu'il s'agit d'un guide d'écoute, publié pour la première fois en 1887 puis réédité à de nombreuses reprises, qui appelle une utilisation différente de celle d'une note de programme; une utilisation destinée avant tout à l'auditeur de salon⁴⁶⁸. Ainsi, les références explicites ou implicites à un « ici et maintenant » sont absentes, contrairement au commentaire de Grove rédigé à l'intention du public des Concerts du Crystal Palace. Néanmoins, comme nous nous apprêtons à le montrer, les deux textes comportent de nombreuses ressemblances à divers degrés.

a) *Analyse formelle et stylistique*

Le texte de Kretzschmar sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven⁴⁶⁹ s'étend sur huit pages. Il comporte une longue introduction de deux pages. Comme le musicologue britannique, l'auteur poursuit son commentaire en examinant chaque mouvement à la suite. Toutefois, chaque passage n'est pas clairement identifié par une nouvelle section ou par un plus grand alinéa⁴⁷⁰. Les paragraphes consacrés au premier mouvement comptent deux pages également, ceux aux deuxième, troisième et dernier mouvements, environ une page et demie chacun.

L'introduction n'inclut pas d'extraits musicaux, alors que le commentaire sur le premier mouvement en contient trois. On note ensuite une augmentation du nombre d'extraits musicaux, mais aussi de leur longueur en se référant au nombre de mesures, selon les mouvements suivants : cinq pour le deuxième, deux pour le troisième et cinq pour le quatrième. Dans le dernier cas,

mais celle-ci, datant de 1921, est la plus exhaustive que nous ayons trouvée. De plus, elle est disponible en ligne sur le site d'Archive.org : https://archive.org/details/bub_gb_Ss45AAAAIAAJ (consulté le 19 mai 2018).

⁴⁶⁸ Cette approche domestique des guides d'écoute, dont on peut interrompre et reprendre la lecture en tout tranquillité, trouve son expression chez les wagnéristes qui aiment se préparer avant l'écoute des opéras dans la salle et se remémorer, en particulier, les *leitmotive* qui parcourent les œuvres de la tétralogie de Wagner. Pour ce faire, les auditeurs s'appuient sur les exemples musicaux reproduits à l'intérieur du texte. Voir Rémy Campos et Nicolas Donin, « La musicographie à l'œuvre », *op. cit.*, p. 155 (déjà cité au chapitre 4).

⁴⁶⁹ Pour notre analyse de la forme, du style et du contenu musicologique, rappelons que nous nous appuyons sur le commentaire extrait de la sixième édition (1921), pp. 211-220.

⁴⁷⁰ Le choix de diviser le commentaire en plusieurs parties, comme l'a fait Grove dans sa note de programme, pourrait signifier une volonté d'aider l'auditeur à mieux trouver ses repères auditifs en situation de concert. Ce n'est là qu'une observation difficilement vérifiable, mais qui peut expliquer pourquoi cette division est absente dans le guide d'écoute de Kretzschmar.

Kretzschmar dresse une liste de quatre thèmes, qu'il identifie de « a) » à « d) »⁴⁷¹. Cette stratégie lui permet faire un renvoi à ces extraits dans le corps du texte plutôt que de reproduire chacun de ces extraits séparément et les précéder d'explications. Contrairement à Grove, Kretzschmar présente plusieurs autres extraits musicaux insérés dans la phrase même, très rapprochés des mots, sans toutefois les accompagner d'une légende. Ainsi, c'est dans le contexte de la description musicale entourant l'extrait que le lecteur doit savoir de quel motif ou thème il s'agit⁴⁷². Enfin, pour distinguer son commentaire sur la *Symphonie n° 5* de celui sur la « Pastorale », ou de celui sur la *Symphonie n° 4*, l'auteur a recours à une indication du titre complet de l'œuvre, avec tonalité, dans la marge.

Sur le plan stylistique, le texte de Kretzschmar est caractérisé par de grandes hyperboles. L'auteur multiplie les jugements dithyrambiques sur l'œuvre de Beethoven, au risque de se répéter et de verser dans une certaine enflure verbale. Dans l'introduction, il replace la *Symphonie n° 5* dans le contexte des réalisations géniales du compositeur, l'occasion de laisser libre cours à une surenchère qui s'impose de plus en plus au fil des pages. Par exemple, Kretzschmar déclare : « D'après de nombreux témoins, la symphonie en *do* mineur est identifiée comme le point culminant non seulement de la musique beethovenienne, mais surtout de la musique instrumentale. En tous les cas, elle est l'un de ces chefs-d'œuvre, dont tout le monde s'accorde sur l'autorité »⁴⁷³. Et au musicologue d'ajouter : « C'est avec la symphonie en *do* mineur que le jeune Mendelssohn convertît le vieux Goethe à Beethoven »⁴⁷⁴. Parmi les autres exemples d'éloges que l'on pourrait qualifier d'excessifs, nous relevons celui-ci :

D'aucuns pourraient, à beaucoup d'endroits, avoir peur de ce chef-d'œuvre, si des génies amicaux ne faisaient pas aussi surface depuis le fond de leurs cauchemars; cela nous paraîtrait transcendantal et simplement admirable si cela [cette symphonie] ne dirigeait pas aussi le regard, par-delà l'étendue des étoiles sans fin, sur ce monde terrestre familier, où les messagers du désir, de l'humour et les sentiments humains se rencontrent, lesquels annoncent la présence d'une bonne âme⁴⁷⁵.

⁴⁷¹ Hermann Kretzschmar, *op. cit.*, p. 219.

⁴⁷² On note, cependant, que cette présentation texte/musique crée du vide à l'intérieur des phrases, ce qui en rend parfois la lecture plus ardue.

⁴⁷³ Hermann Kretzschmar, *op. cit.*, p. 212. « Von vielen Beurteilern wird die C moll-Sinfonie als der Höhepunkt nicht bloß der Beethovenschen, sondern überhaupt der Instrumentalmusik bezeichnet, jedenfalls ist sie eins derjenigen Kunstwerke, über deren Gewalt alle einig sind. »

⁴⁷⁴ *Ibid.*. « Mit der C moll-Sinfonie bekehrte der junge Mendelssohn den alten Goethe zu Beethoven. »

⁴⁷⁵ *Ibid.*, pp. 212-213. « Man könnte sich vor diesem Kunstwerke an vielen Stellen fürchten, wenn nicht aus dem Hintergrunde seiner nächtigen Phantasien auch freundlichere Genien auftauchten; es würde uns transzendental und nur ehrwürdig bleiben, wenn es den Blick nicht außer auf unendliche Sternweiten auch auf trauliches Erdenland

Les jugements très favorables de l'auteur pour l'œuvre de Beethoven sont exprimés sous une forme poétique clairement assumée. Il en va de même pour les descriptions musicales, où Kretzschmar cherche à qualifier de manière encore plus littéraire les émotions qui y sont suscitées. Au sujet de cette symphonie, il s'exclame ainsi : « Il y a quelque chose de titanesque dans sa colère et dans ses affrontements, dans ses souffrances et dans le bouillon d'enthousiasme dans lequel elle éclate à la fin »⁴⁷⁶. On note ici le recours à la fois à l'hyperbole et à la personnification, comme si l'œuvre ressentait elle-même l'émotion exprimée par le compositeur.

C'est ce même élan poétique – et toujours dans un choix de mots prolix – qui pousse Kretzschmar à parler de l'universalité de l'œuvre, dont la substance est accessible non seulement aux connaisseurs, mais aussi aux néophytes : « Même ceux qui sont d'esprit non-musical entretiennent un élan silencieux de respect à l'égard de la symphonie en *do* mineur. Chacun sent qu'un esprit inhabituel émane de cette symphonie »⁴⁷⁷. L'accessibilité de l'œuvre est une nouvelle fois soulignée par le musicologue, toujours aussi prompt à tenir des propos flatteurs : « La représentation [des sentiments humains] dans la symphonie en *do* mineur est bouillante, elle va à l'essence des choses, elle est vrai, cohérente en soi et en apparence aussi simple et claire, au point que l'œuvre, malgré la grandeur de son contenu, est devenue populaire »⁴⁷⁸.

Outre l'accessibilité de la musique elle-même, le discours de Kretzschmar est aussi animé par une volonté de rendre son contenu accessible à tous. Le musicologue oriente abondamment ses propos vers les émotions que l'œuvre suscite. Comme nous l'avons déjà expliqué, ce choix musicographique est pleinement assumé, l'auteur l'inscrivant dans le cadre d'une approche scientifique qui s'oppose à celle de Hanslick (voir le chapitre 5). Dans son commentaire sur le premier mouvement, Kretzschmar déclare dans un style très emphatique :

lenkte, wo uns Boten der Sehnsucht, des Humors und diejenige Menschengefühle begegnen, welche das Walten eines guten Gemütes verkünden. »

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 212. « Es liegt etwas Titanisches in ihrem Zorn und ihrem Trotze in ihrem Schmerze und auch in dem Rausche der Begeisterung, in welchem sie schließlich ausmündet. »

⁴⁷⁷ *Ibid.* « Selbst diejenigen, welche amüsischen Geistes sind, pflügen vor der C moll-Sinfonie eine leise Regung von Respekt zu haben. Jeder fühlt, dass aus dieser Sinfonie ein ungewöhnlicher Geistes spricht ». Notons ici une allusion à l'attitude d'écoute sérieuse à l'égard du canon musical, pratiquée dans les pays germaniques depuis le début du XIX^e siècle et basée sur cette idée du silence en signe de déférence.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 213. « Die Darstellung in der C moll-Sinfonie ist heiß und ursprünglich, wahr, notwendig einheitlich und dabei so scheinbar einfach und klar, daß das Werk trotz der Größe seines Inhalts populär geworden ist. »

Décrire l'enchaînement du mouvement dans les détails n'est pas réalisable, ni même nécessaire. Après tant et tant de tentatives émouvantes et bouleversantes, la fin revient au début. C'est l'image d'un combat poignant, persévérant et désespéré qui est menée à terme : Où notre imagination aime-t-elle poser le décor : dans l'âme humaine ou dans la nature ? Ses phases sont rendues avec une clarté des plus effroyables. C'est une lutte sans merci et sans rémission. La pièce analogue au premier mouvement de l'« Héroïque », mais sans plainte⁴⁷⁹.

Dans ce passage, le musicologue semble éviter de faire une analyse musicale qu'il jugerait trop aride pour le lecteur. Il adopte plutôt une description qui emprunte à la poésie, à travers notamment de nombreuses analogies et métaphores. Il s'agit davantage de mettre l'auditeur dans de bonnes conditions d'écoute pour qu'il saisisse les qualités expressives de la musique que de l'amener à comprendre les structures internes qui suscitent de telles émotions. Dans ce discours fortement imagé, ce sont aussi les thèmes du romantisme allemand qui transparaissent : le monde chaotique, les peurs et souffrances associées au royaume de la nuit et, plus largement, le rapport de l'Homme à la nature⁴⁸⁰.

Les analyses musicales sont le plus souvent enrobées de formules poétiques. Elles s'insèrent même dans une forme de récit, où un thème musical se voit attribuer le rôle d'un personnage fictif. Il s'agit là encore d'une stratégie, semblable à celles que nous avons indiquées précédemment, pour faire comprendre le contenu musical de l'œuvre autrement que d'un point de vue analytique ou scientifique, c'est-à-dire par des voies détournées, plus proches de la littérature. Évoquant les fameuses quatre notes du premier mouvement, qui serviront aussi à générer le second thème principal, Kretzschmar se lance dans cette description : « alors que les instruments à cordes et à vent s'échangent le demi-motif, un épuisement total semble s'être produit et la fin semble près d'arriver. Mais le héros se ressaisit, puis se ramollit et frémit à nouveau; mais au final, il se maintient solidement debout dans toute sa puissance. Avec un retour soudain, nous nous trouvons au début de la troisième partie : la reprise »⁴⁸¹. Cette narrativité du

⁴⁷⁹ *Ibid.*, pp. 214-215. « Den Gang des Satzes im Einzelnen zu beschreiben, ist nicht durchführbar, wohl auch nicht nötig. Nach so und so viel rührenden und erschütternden Versuchen kommt das Ende auf den Anfang zurück. Es ist das Bild eines ergreifenden hartnäckigen und verzweifelten Kampfes, der durchgeführt wird : Wohin unsere Phantasie den Schauplatz desselben legen mag, in die menschliche Seele oder in die Natur : seine Phasen sind mit der schauerlichsten Deutlichkeit wiedergegeben. Es ist ein Ringen ohne Gnade und ohne Nachgeben, das Seitenstück zum ersten Satz der Eroica, aber ohne Klage. »

⁴⁸⁰ Voir Élisabeth Décultot, « Romantisme (histoire littéraire) », dans Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, Bayard, 2007, pp. 1003-1007.

⁴⁸¹ Hermann Kretzschmar, *op. cit.*, p. 215. « Als Streicher und Bläser mit dem Halbenmotiv wechseln, scheint volle Erschöpfung eingetreten und das Ende nahe zu sein. Aber der Held rafft sich wieder, weicht und bebt abermals; doch schließlich steht er fest in aller Kraft. Mit einem plötzlichen Ruck stehen wir vor dem Anfang des dritten Teils : der Reprise. »

discours analytique est d'ailleurs précédée par une question ouverte qui dramatise encore davantage les propos de l'auteur : « Cela fonctionnera-t-il ou pas? »⁴⁸², s'interroge-t-il au sujet de l'effet produit par la répétition du motif de quatre notes. Autre exemple d'analyse sous une forme littéraire : « Le hautbois parle comme une voix humaine, de manière tout à fait indescriptible et donc aussi émouvante, parce que c'est le seul endroit dans ce mouvement « masculin » de bout en bout, où les douleurs du cœur s'expriment »⁴⁸³. En ce qui concerne les mouvements successifs, il arrive que Kretzschmar donne quelques éléments d'analyse musicale en employant un vocabulaire plus technique, mais ceux-ci se rattachent toujours à un discours imagé qui renvoie davantage à une culture littéraire, accessible à un bon nombre de lecteurs puisque fondée sur l'expérience commune des émotions humaines⁴⁸⁴.

Nous nous attarderons maintenant aux idées exprimées par l'auteur d'un point de vue musicologique. Il s'agit de déterminer les éléments d'information mis de l'avant par Kretzschmar, mais aussi d'examiner les types d'arguments employés dans son commentaire.

b) *Analyse du contenu musicologique*

Dès le début de l'introduction, le musicologue met en lumière le fait que la symphonie en *do* mineur et la symphonie « pastorale » seront créées le même soir. À l'instar de Grove, il fait référence au concert qui a donné lieu à ces deux créations, le 22 décembre 1808 au Theater an der Wien. On observe ici un plus grand souci du détail que dans la note du musicologue britannique, quant au lieu du concert et au programme complet de l'événement, qui incluait « deux grandes œuvres chorales, la fantaisie chorale, le concerto pour piano en *sol* [n° 4], une fantaisie libre, la

⁴⁸² *Ibid.* « Wirds gelingen oder nicht? »

⁴⁸³ *Ibid.* « Die Oboe spricht wie eine Menschenstimme, ganz unbeschreiblich rührend auch deshalb, weil es die einzige Stelle in dem durch eine durch männlichen Satz ist, wo das Herzeleid zu Worte kommt. »

⁴⁸⁴ À propos de cette culture littéraire, rappelons que l'expression écrite connaît un véritable essor au XIX^e siècle, comme en témoigne la multiplication d'articles en tout genre sur des sujets de réflexion tels que la musique et les grands compositeurs de l'époque. À travers leurs écrits, les musicologues, comme Kretzschmar, recherchent un exercice littéraire et, inversement, les littéraires, hommes de lettres, se prennent d'un intérêt marqué pour le commentaire musicographique; de sorte que musicologues et littérateurs se rejoignent, tissent des liens et parfois se confondent, à l'instar d'un Romain Rolland. Comme le constate Emmanuel Reibel à propos de cette période : « Littérateurs, musiciens, journalistes ou *dilettanti*, tous doivent répondre à l'appétit insatiable des lecteurs pour les articles "spéciaux", parmi lesquels les chroniques musicales, qui deviennent un vrai sujet de société » (Emmanuel Reibel, *La Critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Champion, 2005, p. 13). Un exemple souvent cité de littérateurs, auteurs de discours critiques sur la musique, est celui de Charles Baudelaire avec son article « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » (1861). Pour plus de détails sur le contexte de production écrite sur la musique au XIX^e siècle, voir le chapitre 4.

symphonie pastorale (indiquée comme n° 5) et la symphonie en *do* mineur (comme n° 6). »⁴⁸⁵. Comme Grove, Kretzschmar évoque aussi la genèse des deux œuvres, notamment de la *Symphonie n° 5* dont les premières ébauches remontent aux années 1800-1801. Il précise à ce sujet que cette symphonie fait partie des œuvres qu'il a portées en lui sur une période inhabituellement longue, parmi lesquelles figurent la messe en *ré* (*Missa solemnis*) et la *Symphonie n° 9*.

Comme Grove, Kretzschmar remet la *Symphonie n° 5* dans le contexte de l'œuvre global du compositeur, avec des mentions d'autres opus. Le musicologue tisse des liens entre cette symphonie et celles que Beethoven a composées : il compare notamment le caractère très sombre du troisième mouvement à celui, beaucoup plus enjoué, des autres troisièmes mouvements qui ont été écrits dans l'esprit d'un *Scherzo* : « alors que c'est avec une gaîté exubérante que Beethoven célèbre, dans le troisième mouvement de la plupart de ses symphonies, les grandeurs de celles-ci, [...] la bonne humeur n'en vient pas encore à s'exprimer pleinement »⁴⁸⁶. Kretzschmar compare également à quelques reprises le spectre des émotions suscitées dans la *Symphonie n° 5* à celui de l'« Héroïque », notamment en ce qui a trait à leur premier mouvement respectif (voir la longue citation plus haut, p. 146). Toujours dans une optique de comparaison entre différentes œuvres ou parties d'œuvres, Kretzschmar souligne le lien de parenté (*Verwandtschaftsverhältnis*) qui existe, au sein même de la symphonie en *do* mineur, entre les premier et troisième mouvements du point de vue rythmique (motif de trois croches et d'une noire).

Par ailleurs, Kretzschmar établit des liens avec d'autres œuvres de grands compositeurs. À propos du premier mouvement, il déclare : « des [compositeurs] plus anciens, notamment J. S. Bach, ont aussi construit certains mouvements achevés avec un seul motif court. Mais ceux-ci sont des préludes et des morceaux plus petits – ici nous avons un mouvement tout à fait colossal d'environ cinq cents mesures! »⁴⁸⁷. Le musicologue fait aussi référence à d'autres compositeurs canoniques, une mise en contexte sur le plan à la fois historique et esthétique. « Depuis les œuvres de jeunesse de Haydn, c'est la première fois qu'un compositeur employait à

⁴⁸⁵ Hermann Kretzschmar, *op. cit.*, p. 212.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 217. « Während in den meisten andern Sinfonien Beethovens im dritten Satzes eine ausgelassene Fröhlichkeit ihre Feste feiert, will hier [...] die gute Laune noch nicht recht in Gang kommen. »

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 214. « Auch ältere, namentlich S. Bach, haben mit einem einzigen kurzen Motiv zuweilen ausgeführte Sätze gebildet. Aber dies sind Präludien und kleinere Stücke – hier aber haben wir einen ganz kolossalen Satz von gegen 500 Takten! »

nouveau [la forme du] récitatif dans la symphonie. Avec ce passage, Beethoven a donné un exemple classique du pouvoir et de la valeur des cadences anciennes libres »⁴⁸⁸. En outre, Kretzschmar fait un rapprochement entre le deuxième thème du dernier mouvement et un thème secondaire extrait de l'*Andante* de la *Symphonie n° 41* (« Jupiter ») de Mozart, dont Beethoven se serait inspiré⁴⁸⁹. Pour justifier ces observations, l'auteur cite Grove, procédant ainsi à un argument d'autorité, sans toutefois préciser à quel texte il fait référence⁴⁹⁰. Il recourt d'ailleurs à de nombreuses reprises à cette stratégie du discours argumenté.

Il cite plusieurs musicologues ayant déjà analysé l'œuvre de Beethoven ou retracé le parcours du compositeur. Kretzschmar mobilise ainsi plusieurs sources afin d'étayer sa réflexion. Il renvoie à Anton Schindler, l'un des premiers biographes de Beethoven, à Carl Czerny, auteur d'une autobiographie portant notamment sur ses années d'études auprès de Beethoven entre 1801 et 1804 – période marquée la maturation du projet de la *Symphonie n° 5* –, ou encore Louis Spohr, compositeur et également auteur d'une autobiographie (*Selbtsbiographie*, 1861)⁴⁹¹. Enfin, Kretzschmar s'appuie sur les écrits de Berlioz – en l'absence de référence, il est fort probable qu'il s'agisse de son étude critique de la même œuvre de Beethoven dans *À travers chants*⁴⁹² – et mentionne quelques fois le nom du compositeur-critique. Kretzschmar s'en sert, une fois de plus, comme d'un argument d'autorité : « Comme le dit Berlioz, à qui nous voulons donner ici exceptionnellement la parole, [...] »⁴⁹³.

En ce qui concerne les éléments d'analyse thématique exposés par l'auteur, on remarque qu'ils se concentrent fortement dans le commentaire sur les troisième et quatrième mouvements, c'est-à-dire vers la fin du texte. Ces passages analytiques mettent en lumière, de manière exhaustive, les différents thèmes ou motifs ainsi que les instruments qui les exécutent. Le vocabulaire employé s'avère plus technique, mais le discours global reste néanmoins enrobé dans des tournures poétiques, à l'instar des premières pages du texte; en témoignent les métaphores

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 215. « Seit Haydns früheren Werken war es das erste Mal, daß wieder ein Komponist in der Sinfonie Rezitativ verwendete. Beethoven hat mit der Stelle ein klassisches Beispiel für Macht und Werte der alten freien Kadenz ». Le musicologue traite ici de la partie finale du premier mouvement.

⁴⁸⁹ Après l'écoute du deuxième mouvement de la symphonie de Mozart, on note effectivement certaines ressemblances avec un motif, introduit dès le début de l'*Andante cantabile*, qui aurait pu servir de source d'inspiration à Beethoven.

⁴⁹⁰ Nous pensons que Kretzschmar s'appuie sur le *Dictionnaire* de Grove, dans lequel le musicologue britannique analyse plus en profondeur la *Symphonie n° 5* de Beethoven qu'il ne le fait dans sa note de programme pour les concerts au Crystal Palace.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 212-213.

⁴⁹² Hector Berlioz, *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, op. cit.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 218. « Wie Berlioz, dem wir hier ausnahmsweise das Wort geben wollen, sagt [...] »

suivantes : « les mélodies lourdes de tristesse », « le sanglot étrange et à moitié réprimé des bassons », ou encore « le motif à la basse qui apparaît puissamment et majestueusement de la bouche des trombones »⁴⁹⁴. Comme Grove, Kretzschmar donne de l'épaisseur à ses analyses davantage à la fin qu'au début de son texte, comme s'il fallait progressivement guider l'auditeur dans les profondeurs immanentes de l'œuvre, le mettre dans de bonnes dispositions d'écoute.

En guise de conclusion, le musicologue insiste sur la dimension universelle et universellement accessible de la *Symphonie n° 5*, adoptant ainsi le point de vue de la réception de l'œuvre : « la symphonie en *do* mineur de Beethoven est, avec raison, sa plus populaire. Elle l'était depuis le début. Devenue très connue, elle se trouve dans les programmes des concerts de virtuoses, aussi bien que dans les festivals de musique qui battent leur plein – une pièce de résistance qui ne s'est jamais démentie »⁴⁹⁵.

c) *Synthèse et traits caractéristiques*

Après avoir proposé une analyse du commentaire de Kretzschmar, tant sur le plan formel et stylistique que musicologique, nous résumerons maintenant les principaux traits caractéristiques de son discours à l'instar de ce que nous avons réalisé précédemment quant à la note de programme de Grove; une méthode qui nous permet de mettre en relief les ressemblances et différences entre les deux textes :

- Mise en contexte : allusions multiples à d'autres œuvres du compositeur, parfois même à celles d'autres compositeurs (réseau d'œuvres musicales)
- Absence de références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience sonore de l'exécution musicale
- Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur, mais sans chercher à nouer une certaine connivence avec lui
- Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil des pages)
- Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude et ce, avec une emphase parfois exagérée.

Il y a donc plusieurs points communs avec la note de Grove, mais également des nuances, voire des divergences. La plus forte de celles-ci est l'absence de références spatio-temporelles, ce

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp. 218-219. « Die Melodien fragend und schwermütig », « ein seltsames, halb unterdrücktes Schluchzen der Fagotte », « ein Baßmotiv, das [...] aus dem Munde der Posaunen gewaltig und majestätisch wirkt. »

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 220. « Mit Recht ist die C moll-Sinfonie Beethovens seine populärste. Sie war das von allem Anfang ab. Kaum bekannt geworden, findet sie sich in den Programmen der Virtuosen-Konzerte ebenso gut wie auf den eben ins Leben tretenden Musikfesten – eine nie versagende *pièce de résistance!* »

qui s'explique en grande partie par la nature du texte musicologique. Dans un cas, il s'agit d'une note de programme, publiée dans le cadre d'un concert public; dans l'autre, il s'agit d'un guide d'écoute qui n'est pas soumis au contexte strict d'un évènement d'une durée de plusieurs heures. Dans un cas, le lecteur est connu puisqu'il fait partie du public des concerts; dans l'autre, le lecteur est un amateur de musique classique parmi tant d'autres, hypothétique et surtout anonyme, qui décide d'acheter un guide d'écoute pour satisfaire sa curiosité ou même sa passion. Dans cette relation entre l'auteur et un lectorat dont l'identité reste floue, le niveau d'implication de Kretzschmar, inférieur à celui de Grove, pourrait ainsi s'expliquer.

Ce ne sont là que des hypothèses car il est difficile, faute d'enquête de terrain, de déterminer les attitudes réelles (et non anticipées) des auditeurs en situation de concert ou à leur domicile à la fin du XIX^e ou début du XX^e siècle. En effet, les questions d'identité du public et de son propre niveau d'implication demeurent l'une des grandes interrogations dans le domaine de recherche qui nous intéresse. Comme l'explique Bashford :

Pour certains concerts, il était attendu des auditeurs qu'ils lisent les notes en amont de l'exécution musicale – par exemple auparavant à la maison ou pendant les intermèdes (ce qui était apparemment les intentions de Grove pour ses notes au Crystal Palace) – plutôt que pendant l'exécution elle-même. De ce que l'on peut dire, un bon nombre de personnes ont vraiment lu les notes alors que la musique était en train d'être jouée – comme les auditeurs de gramophone qui le feraient plus tard dans leur propre domicile – et que certains suivaient (ou essayaient de suivre) la partition⁴⁹⁶.

De ce point de vue, les notes de programme et les guides d'écoute, comme celui de Kretzschmar, révèlent de nombreux points communs, malgré leur différence de cadre d'utilisation spatio-temporel et leur lectorat respectif. Parmi ces traits caractéristiques communs, on retrouve, en termes de contenu, le contexte historique de l'œuvre (genèse et réception), des éléments biographiques sur le compositeur – ces derniers sont plus rares dans le second cas – et une analyse musicale, mouvements par mouvements, thèmes par thèmes, avec insertion d'extraits musicaux. Sur le plan formel, le style est plutôt littéraire, riche en métaphores, et les auteurs, notamment Kretzschmar, utilise un langage tourné vers l'émotion. De plus, il n'y a pas un seul vocabulaire technique mobilisé, mais plusieurs niveaux de discours, avec une analyse qui tend à se spécialiser au fur et à mesure que se déploie le texte.

⁴⁹⁶ Christina Bashford, *op. cit.*, p. 132. « For some concerts, audiences were expected to read the notes ahead of the performance – for instance at home beforehand or in the intervals (as was apparently Grove's intentions for his Crystal Palace notes) – rather than during the performance itself. And as far as one can tell, a good number of people did read the notes while the music was played – just as gramophone listeners would later do in their own homes – and some followed (or attempted to follow) scores. »

Après avoir étudié les cas emblématiques de Grove et de Kretzschmar, nous poursuivrons maintenant d'autres études de cas, extraits de recueils de notes de programme ou de guides d'écoute. Toutefois, afin d'aborder le plus de commentaires possible, nous n'examinerons pas ces textes musicologiques avec le même degré de détails que précédemment; nous préférons plutôt mettre en relief les points les plus saillants de chacun. Il s'agira dès lors de mettre en lumière leurs concordances et/ou divergences avec le modèle que nous pouvons établir à partir des études de cas de Grove et de Kretzschmar, sous forme de liste de tâches (*check-list*) :

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (oui/non)⁴⁹⁷
 - Création et réception (oui/non)
 - Éléments biographiques sur le compositeur (oui/non)
 - Analyse musicale, par une approche thématique (oui/non)
 - Extraits musicaux (oui/non)
 - Discours d'autrui : références à une autorité (oui/non)
 - o Mention d'œuvres connexes? (oui/non)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (oui/non)
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (oui/non)
- Forme :
 - o Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (oui/non)
 - Recours au langage de l'émotion (oui/non)
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (oui/non)
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (oui/non)
 - o Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (oui/non)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (oui/non)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (oui/non)

Nous examinerons maintenant plusieurs notes de concerts extraits du *Guide du concert*, et notamment une série de commentaires consacrés à la *Symphonie n° 5* de Beethoven. Nous ciblerons nos recherches sur la période de publication allant de 1910 à 1950, soit la première moitié du XX^e siècle que nous choisissons de couvrir ici par l'intermédiaire de cette large collection de notes de programme.

⁴⁹⁷ Il est à préciser qu'au cours de nos études de cas, nous nuancerons parfois le choix binaire oui/non par un « mais ». Cette nuance sert principalement à donner une meilleure appréciation de l'importance accordée à la genèse, à la création de l'œuvre, à la vie du compositeur et à l'analyse musicale; une simple réponse par « oui » ou par « non » risquerait, en effet, de mettre certains propos sur un pied d'égalité, de sous-représenter les uns et de surreprésenter les autres.

4) *Commentaires sur la Symphonie n° 5, extraits du Guide du concert (1911-1951)*

Avant d'entamer nos études de cas, il est important de présenter brièvement le contenu de ce périodique, ainsi que la mission qui l'anime.

Dirigé par Gabriel Bender⁴⁹⁸, *Le Guide du concert* est d'abord et avant tout un hebdomadaire destiné aux habitués des concerts parisiens. Au terme de chaque saison, les numéros sont réimprimés et reliés pour former un volume complet. L'auditeur peut ainsi se procurer, au fil des années, une collection du *Guide du concert* en plusieurs volumes⁴⁹⁹. La taille de ces exemplaires augmente de manière substantielle : d'environ 600 pages dans les premières années de parution, ils atteignent près de 900 pages en 1930.

Chaque hebdomadaire de la première saison (1910-1911) réitère, à l'endos de la couverture, les informations pratiques et les principes qui régissent la publication de ce périodique, ainsi que ses différentes sections. Nous en retenons ici les points essentiels :

- *Le Guide du concert* ne publie aucune critique ni compte-rendu
- Il paraît le samedi matin de chaque semaine – puis le vendredi matin à partir des années 1920 – et présente principalement « les programmes annotés des concerts parisiens, grands concerts du dimanche et tous autres ayant lieu la semaine suivante ». En d'autres termes, le *Guide* publie ses propres notes sur les programmes des concerts à venir, celles-ci étant rédigées indépendamment des orchestres qui en sont les organisateurs.
- Il annonce les concerts pour les quinze jours suivant la parution du numéro et les nouvelles musicales de la semaine, la saison régulière des concerts à Paris s'étalant du mois d'octobre au mois de mai.
- Outre les notes de concerts, le *Guide* publie des « articles d'histoire et d'esthétique musicales », c'est-à-dire des textes musicologiques plus poussés, qui portent sur un compositeur, un style, une période musicale. L'hebdomadaire propose également des cycles d'entretiens avec des compositeurs. Parmi les contributeurs au *Guide* cités figurent Romain Rolland, Camille Bellaigue, Lionel de la Laurencie, Jean Chantavoine et Gabriel Bender⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ On ne connaît que très peu de choses sur lui. Né en 1884 à Paris, Gabriel Bender a été directeur de l'hebdomadaire *Le Guide du concert* et du mensuel *Le Guide musical*, ce dernier étant un supplément publié seulement à partir d'octobre 1928. Dans cette revue, Bender a publié plusieurs articles, signés de son vrai nom ou de son pseudonyme Paul Vianis : des hommages, des dossiers biographiques, des notes sur des œuvres et des articles sur le style musical de compositeurs. Il meurt en 1964. Informations recueillies sur le site Internet de la BNF. Url : http://data.bnf.fr/16315511/gabriel_bender (consulté le 20 mai 2018).

⁴⁹⁹ Il s'agit là d'une pratique semblable à celle des orchestres londoniens qui, comme nous l'avons vu au XIX^e siècle avec John Ella, réimprimaient leurs programmes de concert en volumes, à l'intention du public.

⁵⁰⁰ Mentionnons, par exemple, l'article du numéro 2 (15 octobre 1910), consacré à l'esthétique de Haendel et signé par Rolland.

- Le *Guide* contient également des « libres propos » ou une tribune « ouverte à toutes les conceptions musicales », textes de réflexion personnelle sur la musique ou le milieu musical.
- On y retrouve, enfin, les nouvelles musicales de la semaine, une revue substantielle de l'édition française et étrangère, des tablettes biographiques, des Planches hors texte et des cartes postales illustrées⁵⁰¹.

Au fil des numéros, notamment à partir des années 1920, le *Guide* élargit son éventail d'informations en annonçant par exemple les conférences à venir. À la programmation des concerts s'ajoutera, en 1932, celle des « concerts radiophoniques », des « concerts par disques » et du « cinéma sonore »⁵⁰².

Jusqu'au volume 9, n° 18 (9 février 1923), les notes de programme sont intégrées au calendrier « Programmes annotés des concerts »; elles sont ensuite regroupées dans une section à part entière, intitulée « Études musicales analytiques », terme plus savant. Les musiciens sont davantage mis de l'avant, figurant en couverture ainsi que dans les pages intérieures du numéro; ils sont d'abord illustrés par des dessins proches de la caricature, puis par des reproductions de photographie.

Au fil des publications, d'autres sections viennent s'ajouter à l'hebdomadaire. Parmi elles se trouve notamment une section « Lexique », que l'on doit principalement au compositeur Georges Migot (1891-1976). Comme son titre l'indique, elle permet à l'auteur de préciser certains termes rencontrés plus ou moins fréquemment lors de la lecture du *Guide du concert*. Elle permet ainsi d'assurer la bonne compréhension de l'auditeur quant aux analyses musicales, tout en donnant au connaisseur des informations plus détaillées – et en partie des réflexions – sur un genre, un trait stylistique ou un instrument. On retrouve, en effet, des termes aussi fondamentaux qu'« orchestre », « opéra » ou « orgue ».

Dans la section « notes sur les concerts », qui constitue l'essentiel de la table des matières, figurent les œuvres au programme de la semaine, présentées par un bon nombre d'orchestres et d'organisateur, dont les Concerts Colonne, les Concerts Lamoureux et les Concerts Pasdeloup. Les œuvres analysées sont celles de compositeurs français réputés ou émergents au moment de la publication, mais aujourd'hui oubliés – Max d'Ollone, Louis Delune ou encore Marius

⁵⁰¹ Sur les choix éditoriaux et la structure des numéros du *Guide*, voir aussi le site Internet de l'OICRM : [<http://pressemusicale.oicrm.org/corpus/periodiques/revues-musicales>]. On peut également citer la banque de données en ligne du LMHS (Laboratoire Histoire, musique et Société), qui contient plusieurs articles publiés dans diverses revues musicales, dont le *Guide du concert* [<http://lmhsbd.oicrm.org>].

⁵⁰² Dernière information obtenue sur le site de l'OICRM, cité précédemment.

Casadesus. S'y ajoutent les compositeurs nationaux canoniques tels que Berlioz, Saint-Saëns, Debussy, Maurice Ravel, César Franck et, dans une moindre mesure, des compositeurs de musique baroque comme François Couperin, Marc-Antoine Charpentier et Rameau. Enfin, il y a les grands noms du monde germanique dont nous avons amplement parlé dans les chapitres précédents et dont la renommée dépasse largement les frontières nationales : Beethoven, Wagner, Mozart, Mendelssohn et Schumann⁵⁰³.

Dans les années 1930 et après la guerre – le *Guide* a dû effectivement interrompre ses publications au début des années 1940, sous l'Occupation allemande –, ces brefs commentaires sur les œuvres adoptent le titre d'« études musicales analytiques », bien que celles-ci ne soient pas vraiment plus approfondies. C'est même l'inverse qui se produit. Les textes ne tiennent souvent qu'en une seule page, comme en témoigne le numéro 4 de la trentième année de publication, paru le 25 novembre 1949. Dans cet exemplaire, on remarque que pas moins de six œuvres de compositeurs français, dont trois de Ravel, font l'objet d'une étude chacune, et ce malgré un espace réservé qui a considérablement rétréci.

⁵⁰³ Nous sommes frappés par la récurrence des œuvres de Wagner et de Schumann, la présence de Beethoven et Mozart étant moins surprenante compte tenu de leur ancrage solide dans le canon musical. À noter que Weber et Haydn sont assez peu représentés, ce qui confirme une tendance que nous avons déjà exposée au chapitre 3, quant au déclin de leur réputation.

Etudes musicales analytiques

Valses nobles et sentimentales - RAVEL

Ravel écrivit, en 1911, cette guirlande de 7 valse à 3 temps que suit un épilogue où sont groupés les motifs précédemment entendus. Le dédicataire, Louis Aubert, présenta l'œuvre à un concert sans nom d'auteurs donné par la S.M.L., et elle fut attribuée à Kodaly, à Hatle, à bien d'autres sauf à son véritable père. Elle fut ensuite orchestrée, en 15 jours dit-on, pour figurer, sous le titre « Adélaïde ou le langage des fleurs » dans les concerts de danse de Mme Trouhanowa, au Châtelet, en avril 1912. La 1^{re} valse est assez mouvementée ; la 2^e recèle plus de douce séduction ; la 3^e ferait songer, selon certains critiques, au Trio piano et cordes du même compositeur ; quant aux 2 dernières, elles évoquent Johann Strauss et semblent une préparation à cet autre chef d'œuvre : « La Valse ».

Andrea del Sarto - DANIEL-LESUR

Ce poème symphonique a été composé en 1949 d'après la musique de scène écrite deux ans plus tôt pour accompagner les représentations, données par la Compagnie Noël Vincent, du drame d'Alfred de Musset. Et il fait figure de musique d'opéra, c'est que l'œuvre de Musset peut être considérée comme une sorte d'opéra romantique sans musique. La forme donnée par Daniel-Lesur à ces pages symphoniques est en dépendance étroite du mouvement intérieur de l'émotion. Il y a une unité beaucoup plus profonde que formelle. Musique psychologique, puisque musique de théâtre, Andrea del Sarto semble à l'opposé de la Passacaille du même musicien, qui est une construction d'ordre purement sonore. Ici, tout demeure subordonné à l'expression et aucune recherche d'écriture ou d'instrumentation n'en vient distraire. L'orchestre, très simple, comprend les bois et cuivres par deux, les timbales, la batterie, une harpe et le quintette des cordes. La première audition d'Andrea del Sarto a été donnée le 21 juin par l'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire sous la direction d'Edmond Appia.

Cris du monde - A. HONEGGER

Cette œuvre (soit, chœur et orchestre) a été écrite pour le 100^e anniversaire de la Sté Ste-Cécile de Soleure, qui en a donné la 1^{re} audition le 1^{er} mai 1931. Elle a pour texte littéraire un poème de René Bizet dont le sens général est simple : l'homme « anxieux de se connaître soi-même » veut se réfugier dans le silence, mais les « cris du monde » l'empêchent de se recueillir et d'exprimer « ce qui est au plus profond de lui ». Après un court prélude, baryton et soprano évoquent les voix du matin, un chœur à 4 parties évoque, lui, la voix des autres, ceux qui souffrent, veulent se battre et cherchent à entraîner l'homme (baryton) qui s'en défend. Aux voix de la mer (chœur) s'ajoutent celles de la mer, de la montagne, celles des espaces, des villes inconnues et des merveilles asiatiques. L'homme résiste toujours. Il invoque enfin la nuit libératrice, mais les voix de la nuit se déchainent, formidables, et couvrent son appel.

Concerto - Maurice RAVEL

De son propre aveu, le compositeur a voulu continuer la tradition des concertos écrits par Mozart et par S.-Saëns, les deux musiciens qui ont, selon lui, le mieux illustré ce genre d'ouvrage. Il comprend : 1) All^o conçu dans la forme classique avec le motif initial [A] et les 2 idées qui apparaissent après une exposition enjouée de style pastoral [B] et [C] ; 2) Adagio dans l'esprit de Bach, formé par thème [D] ; 3) Presto : thème principal [E] d'abord déchiqueté par un dessin pianistique ; des thèmes épisodiques s'entremêlent aux reprises de ce Rondo, notamment [F] claironnant et développé.



Rapsodie espagnole - RAVEL

La 1^{re} audition fut donnée par Edouard Colonne le 28 mars 1908, « Le public, interdit par un orchestre aux sonorités toutes nouvelles et comme ébloui par une verve sans précédent, par la prodigieuse liberté des rythmes, s'étonna sympathiquement et finit par s'enthousiasmer » (Roland-Manuel). L'Espagne a fort bien inspiré Ravel — L'Heure Espagnole est le titre d'un autre chef d'œuvre ravelien — et tout en sa personne physique même rappelait l'Espagne. L'œuvre est en 4 parties : 1) Prélude à la nuit ; 2) Malaguena ; 3) Habanera, pièce originellement écrite pour le piano en 1895 — Ravel avait 20 ans — et qui contient des hardesses harmoniques dépassant celles de Debussy à la même époque ; 4) Féria.

Saisons - Louis AUBERT

Ce poème symphonique a été donné en première audition aux Fêtes de la Lumière de l'Exposition 1937, dans une version que Louis Aubert a, depuis, considérablement développée. Printemps, Été, Automne, Hiver se succèdent ici sans heurt, sans solution de continuité, comme dans la nature elle-même. Chaque saison apporte le cortège des impressions que le compositeur en a ressenties et, de l'ensemble, se dégage une sérénité, une espérance qu'accuse la conclusion dans une tonalité majeure : l'Hiver annonce déjà les joies du Printemps.

Figure 5. Pleine page consacrée aux « études musicales analytiques » (25/11/1949)

Dans un autre numéro en date du 10 février 1950, la section « études musicales analytiques », dont voici la reproduction, est ramenée à une colonne seulement. Le même constat s'applique⁵⁰⁴ :

⁵⁰⁴ Référence complète : *Guide du concert*, vol. 30, n° 9 (10 février 1950), p. 153.

a) Note extraite du numéro 4 de la saison 1910-1911 (29 octobre 1910)⁵⁰⁵ :

Le texte est d'une taille inférieure à ceux de Grove et de Kretzschmar, soit environ quatre cents cinquante mots seulement. Il incorpore huit extraits musicaux – identifiés par des lettres, de A à H – sous la forme de réductions pour piano, alternant ainsi entre langage verbal et langage musical. Comme dans les deux commentaires que nous venons d'étudier, l'organisation de la matière est faite en fonction de l'enchaînement des quatre mouvements, chaque paragraphe correspondant à la présentation d'un nouveau thème.

The image shows a page from a concert program. At the top, it says "Le second mouvement débute par un grand et majestueux tutti, A" followed by a musical notation snippet. Below that, it says "Les transitions sont les suivantes:" and "Puis, un autre thème:". There are several paragraphs of text interspersed with musical notation. The text discusses the structure and history of the 5th Symphony by Beethoven, mentioning its premiere in 1808 and its composition in 1807. It also mentions the conductor André Rasumowski and the venue, Salle Gaveau. The page is titled "Conservatoire à 2 h. 1/2 Société des Concerts" and "Salle Gaveau à 3 heures Concerts Lamoureux".

Figure 7. Première page de la note (29/10/1911)

À l'instar des textes de Grove et de Kretzschmar, l'analyse mouvement par mouvement, thème par thème, est précédée d'une introduction faisant ressortir plusieurs éléments d'information sur le contexte génétique de l'œuvre. Au lieu de la date de création (1808), habituellement mise de l'avant, l'auteur anonyme indique plutôt la date de composition (1807). Il

⁵⁰⁵ Note publiée dans le cadre d'un concert le 4 décembre 1910 à la salle Gaveau (série des Concerts Lamoureux).

fait référence aux œuvres de Beethoven, qui ont précédé ou suivi de peu la *Symphonie n° 5*, et qu'il rattache à la période de maturité du compositeur. Sont ainsi énumérés l'opéra *Fidelio*, le concerto en *sol* majeur, trois quatuors, mais aussi l'« Héroïque » et la *Symphonie n° 4*. Pour appuyer ses propos, l'auteur renvoie à une autorité en la matière : Jacques-Gabriel Prod'homme (1871-1959), musicologue, auteur de *Les Symphonies de Beethoven* (1906) et contributeur occasionnel au *Guide du concert*⁵⁰⁶. Toujours au sujet de la genèse, le rédacteur de la note renvoie, comme nombre de ses collègues avant lui, aux esquisses et aux « feuillets » qui portent la marque des divers projets de composition. C'est d'ailleurs dans un de ces feuillets que l'on trouve, d'après lui, la première trace du motif de quatre notes⁵⁰⁷. Le rédacteur choisit de reproduire ce motif dans le corps du texte, à l'intérieur d'une phrase, et utilise un mode de présentation identique pour les extraits subséquents⁵⁰⁸.

Malgré la longueur assez modeste du texte, l'analyse musicale s'avère plutôt élaborée, surtout en comparaison avec d'autres notes que nous étudierons plus tard. L'auteur cherche d'abord à tisser des liens entre le premier mouvement de la symphonie et d'autres œuvres du compositeur empreintes de la même esthétique : « Beethoven semble affectionner ce rythme énergique, point mélodique, qu'on reconnaît souvent dans ses œuvres, notamment dans l'*Appassionata*, dans le presto du 3^e quatuor, dans les concertos en *ut* mineur et en *sol* pour piano, etc. »⁵⁰⁹.

Les termes techniques employés requièrent un certain niveau d'expertise de la part du lecteur. Rappelons ici que le choix d'entrecouper le texte de plusieurs extraits de réductions pour piano est fait en partie pour satisfaire les attentes de ceux qui pratiquent la musique et souhaitent

⁵⁰⁶ Jacques-Gabriel Prod'homme, *Les Symphonies de Beethoven (1800-1827)*, 5^e édition, Paris, Charles Delagrave (éd.), 1906, p. 164. En comparant la citation au texte original, on constate que l'auteur de la note a sélectionné les extraits qu'il jugeait les plus pertinents et qu'il les a mis bout à bout pour former des phrases complètes. Il ne s'agit donc pas d'une reproduction fidèle. Notons qu'avec neuf chapitres, l'ouvrage de Prod'homme suit l'ordre des symphonies de Beethoven et des autres œuvres composées à l'intérieur de cette période; un dixième chapitre retrace les ultimes projets du compositeur, postérieurs à la *Symphonie n° 9*. On doit également à ce musicologue français des biographies sur Mozart, Berlioz et Wagner.

⁵⁰⁷ Prod'homme mentionne un certain M. Petter, résident de Vienne, qui aurait eu cette esquisse en sa possession. Après vérifications, nous avons pu établir qu'il s'agit de Gustav Adolf Petter (1828-1868), violoncelliste et collectionneur de manuscrits, connu par les exégètes de Beethoven pour son « Pettersche Skizzenbuch » (livre d'esquisses de Petter). Outre des croquis de la *Symphonie n° 5*, ce collectionneur a possédé des copies manuscrites d'autres symphonies du compositeur, notamment celles de la *Symphonie n° 7* et de la *Symphonie n° 8*. Voir sa fiche biographique à l'adresse suivante : <http://weber-gesamtausgabe.de/de/A005817.html> (consulté le 22 mai 2018).

⁵⁰⁸ Notons que cette manière d'alterner entre deux langages différents (verbal et musical), au sein d'une même phrase, permet de faire une analyse musicale succincte avec une économie de mots et une certaine immédiateté. Toutefois, elle rompt quelque peu le fil de la lecture et prend pour acquis que le lecteur maîtrise la lecture de partition.

⁵⁰⁹ *Guide du concert*, vol. 1 (saison 1910-1911), n° 4, 29/10/1910, p. 89.

entendre ou réentendre pour eux-mêmes, dans l'intimité de leur foyer, les thèmes évoqués avant d'assister au concert. De ce point de vue, la présence d'extraits musicaux constitue déjà un indicateur du niveau de compétences global attendu du lectorat. Ce niveau se manifeste également par le langage verbal servant à décrire l'objet musical, c'est-à-dire le vocabulaire technique employé. Alors que les premiers paragraphes se limitent à la description des nuances et à la mention des instruments qui exécutent les thèmes mis en exergue, les derniers commentaires témoignent d'une analyse musicale plus approfondie : « le *Scherzo* appelé simplement *Allegro* sert de pont pour passer dans le *Finale*. En effet, la tonalité précédente, *ut mineur*, s'y retrouve et après que le quatuor a exprimé une phrase ascendante, [motif F], le rythme A réapparaît sous la forme ternaire et aboutit à l'accord d'*ut majeur* qui s'affirme ensuite aux cordes graves dans un trait que Berlioz compare "aux ébats d'un éléphant en gaieté", [motif G] »⁵¹⁰.

On observe, d'une part, que l'auteur fait référence à une personne d'autorité, en l'occurrence le critique musical Berlioz qui s'est rendu célèbre par ses études sur l'œuvre symphonique de Beethoven. D'autre part, dans ce passage comme dans d'autres, il renvoie aux thèmes et motifs mis en exergue par les exemples musicaux; une méthode qui lui permet de souligner efficacement les ressemblances, voire les répétitions musicales entre les différents mouvements. L'auteur insiste notamment sur les changements de tonalités, signe que la note s'adresse en particulier à des auditeurs qui ont déjà une bonne maîtrise théorique si ce n'est pratique du langage musical. En témoigne la dernière phrase du texte : « Le motif H réapparaît en *ut* et l'œuvre se termine *presto* sur le retour du thème fatidique A »⁵¹¹. Il appartient alors au lecteur, si besoin est, de retourner voir les extraits musicaux antérieurs, peut-être même de les jouer au piano pour mieux se les remémorer.

Sur le plan stylistique, la note de concert n'a pas de réelle prétention littéraire. L'auteur n'emploie pas de figures de style ou de métaphores qui pourraient donner à son texte un élan poétique. L'analyse musicale est rédigée dans une langue plutôt scientifique, voire aride en comparaison avec d'autres notes de programme. Il ne s'agit pas ici, pour ainsi dire, de « faire du

⁵¹⁰ *Ibid.* La citation de Berlioz est authentique. Elle vient de son étude critique sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven dans *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber*, Paris, Jules Labitte (éd.), 1844, p. 303. À noter, cependant, que le compositeur et critique français utilise cette expression cocasse pour décrire un motif situé dans la section centrale du troisième mouvement – la section du *trio*. Voici le passage original (p. 303) : « Le milieu (le trio) est occupé par un trait de basses, exécuté de toute la force des archets, dont la lourde rudesse fait trembler sur leurs pieds les pupitres de l'orchestre et ressemble assez aux ébats d'un éléphant en gaieté. » Sur l'importance des écrits de Berlioz dans la culture musicale française de l'époque, voir le chapitre 4.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 90.

style » par des formules plus ou moins alambiquées. On retrouve çà et là des personnifications et autres tournures métaphoriques, mais celles-ci demeurent exceptionnelles : « après un timide retour du motif rythmique, le ton d'*ut majeur* s'impose à l'orchestre avec le secours des trombones, demeurés silencieux jusqu'à ce moment et le *Finale* commence »⁵¹².

Contrairement aux commentaires expansifs de Grove ou de Kretzschmar, cette note de concert emploie un discours qui n'est pas orienté vers le caractère émotionnel de la musique. L'auteur ne fait que mentionner la citation de Beethoven, restée célèbre : « C'est ainsi que le destin frappe à ma porte ! ». Il ne s'exprime pas non plus sur la qualité esthétique de l'œuvre ni ne fait référence à des personnes d'autorité ayant eux-mêmes émis un jugement de valeur. Seule la phrase d'ouverture comporte une appréciation globale de la *Symphonie n° 5*. Cette dernière est, selon l'auteur, « la plus souvent jouée, c'est aussi celle qui caractérise le mieux le génie beethovénien dans ce genre »⁵¹³.

Résumons les traits caractéristiques de cette note de programme en dressant une liste de points selon ces deux perspectives :

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Mise en contexte : période de maturité
 - Mention des étapes de composition, avec une référence aux feuillets du compositeur
 - Création et réception (**non**)
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**non**)
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui**)
 - Extraits musicaux (**oui**), insérés dans le texte
 - Majeure partie du texte, discours d'expert
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - J.-G. Prod'homme (*Symphonies de Beethoven*) sur la période de composition éparpillée de l'œuvre
 - Pour l'analyse musicale, recours à une citation de Berlioz dans ses « études critiques »
 - o Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Liste d'œuvres issues de la période 1800-1808, dite « de maturité » : *Fidelio*, *Symphonies n°s 3 et 4* (omission de la sixième), trois quatuors, *Concerto pour piano n° 4*.
 - Emprunt du motif de quatre notes dans d'autres œuvres : *Concerto pour piano n° 4*, *Sonate pour piano n° 23*, « *Appassionata* », et *Quatuor n° 3*

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ *Ibid.*, p. 89.

- Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 450 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Enchaînement rapide des idées, qui va à l'essentiel des informations à retenir
 - Absence de figures de styles ou d'élan poétique
 - Recours au langage de l'émotion (**non**)
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui**)
 - mention des tonalités successives empruntées, « modulation enharmonique »
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - Regard assez distant
 - Exception : l'œuvre qui « caractérise le mieux le génie beethovénien dans ce genre »
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)

b) Note extraite du numéro 9 de la saison 1911-1912 (2 décembre 1910)⁵¹⁴ :

Cette deuxième note consacrée à la *Symphonie n° 5* de Beethoven est d'une longueur d'environ trois cents soixante mots, soit près de cent mots inférieure à celle que nous venons d'examiner. Parue dans l'hebdomadaire, elle occupe presque une pleine colonne sur une page qui en compte typiquement deux. En termes de mise en page, on note également l'absence d'extraits musicaux et, par conséquent, un moindre intérêt pour l'analyse musicale. En effet, l'auteur assume son choix de pas mettre l'accent sur ce domaine d'étude : « Bien que nous ne voulions pas entrer aujourd'hui dans des considérations analytiques, il est bon d'indiquer l'origine du fameux thème au sujet duquel Beethoven disait : "C'est ainsi que le Destin frappe à ma porte" »⁵¹⁵. Sont privilégiés les sujets relatifs à la genèse et à la réception de l'œuvre ainsi que des éléments d'information sur la vie de Beethoven.

Comme d'autres avant lui, l'auteur refait la généalogie des compositions de Beethoven. Il s'intéresse ici aux années 1800 qui ont vu la naissance d'autres œuvres du compositeur, contemporaines à la composition et à la création de la *Symphonie n° 5*. Beethoven « l'entreprit, selon toute probabilité, après l'exécution de l'« Héroïque » et l'interrompt pour travailler à la

⁵¹⁴ Note publiée dans le cadre d'un concert le 3 décembre 1911 au Théâtre du Châtelet (série des Concerts Colonne)

⁵¹⁵ *Guide du concert*, vol. 2 (saison 1911-1912), n° 9, 02/12/1911, p. 137.

Symphonie en *si* bémol [...] Parue en 1809, avec dédicace au prince de Lobkovitstch [*sic*] et au comte de Rasoumowsky, la première audition eut lieu à Leipzig le 22 décembre de la même année »⁵¹⁶. Dans ces quelques lignes, l'auteur mentionne les *Symphonies n^{os} 3 et 4*, mais aucunement la « Pastorale » qui, pourtant, a été créée conjointement lors du même concert au Théâtre an der Wien. En ce qui concerne la genèse de l'œuvre, on constate, comme dans la note précédente, une référence à la collection de Petter, située à Vienne, qui contient plusieurs esquisses du compositeur dont une avec le célèbre motif de quatre notes⁵¹⁷.

Cette note de concert se distingue de la précédente par son intérêt marqué pour la vie du compositeur. De ces éléments biographiques, l'auteur tire des conséquences sur les choix artistiques, faisant une série de parallèles avec ce que la musique suscite comme émotion ou comme tension :

On sait aussi qu'à l'époque où il achevait sa V^e Symphonie, notre compositeur s'était fiancé, avec l'autorisation du duc de Brunswick, frère de Thérèse, et que ce temps de fiançailles devenait intolérable parce qu'on n'osait pas demander l'autorisation des parents. Peut-être prévoyait-on la rupture qui se produisit en 1810. D'autre part, l'insuccès de *Fidélío* était venu assombrir encore l'avenir, ainsi d'ailleurs que la surdité du musicien⁵¹⁸.

En insistant sur la vie du compositeur, l'auteur se livre à une interprétation musicologique certes discutable, mais qui a néanmoins sa place aux côtés d'autres approches comme l'étude génétique et l'analyse musicale. Cette propension au récit biographique illustre l'importance accordée au rapport émotionnel et non plus rationnel à l'œuvre. Il n'est donc pas étonnant de retrouver un discours tourné, plus largement, vers l'expression des émotions. L'auteur ne l'assume pas lui-même, mais fait plutôt référence à des personnes d'autorité qui optent pour un tel registre émotionnel. Il cite notamment Jean Chantavoine (1877-1952), musicologue et biographe français :

Il ne faudrait pas croire que Beethoven se laisse abattre par la douleur. Tout au contraire, il résiste, il affirme sa volonté et, écrit M. J. Chantavoine, «jamais il n'avait opposé, comme il le fait à deux reprises entre le scherzo et le finale, l'agonie de la volonté et son suprême effort. Effort triomphant, selon l'esprit de Beethoven, acte de foi qu'il répétera souvent, dans la toute-puissance de son génie et de sa force»⁵¹⁹.

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ On peut penser ici que l'auteur ait consulté la note précédente, parue dans le même hebdomadaire, et qu'il reprenne ainsi cette information. Notons qu'aucun autre commentaire, à notre connaissance, ne parle de la collection Petter.

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.* La citation de Chantavoine est authentique. Elle correspond parfaitement au texte original du musicologue dans Jean Chantavoine, *Beethoven. Avec citations musicales dans le texte*, coll. « Les Maîtres de musique »,

C'est de cette manière que l'auteur termine sa note de concert, rappelant certaines formules employées en introduction dans un effet de miroir. Dès la première phrase du texte, en effet, l'auteur cite Berlioz, une figure d'autorité incontournable et une référence pour de nombreux musicologues grâce à ses études critiques sur l'œuvre symphonique du compositeur : « La V^e Symphonie est la plus parfaite expression du génie de Beethoven, dit Berlioz, c'est sa pensée intime qu'il y va développer... ses douleurs... ses rêveries... ses élans d'enthousiasme »⁵²⁰.

Hormis ces passages empruntant au discours émotionnel, l'auteur demeure assez distant. Il n'élabore pas davantage sur l'émotion exprimée dans la musique du compositeur. Son style est celui d'un informateur, plutôt que d'un littéraire. Il ne donne pas non plus d'appréciation personnelle, mais laisse à des personnes d'autorité le soin d'exprimer un point de vue esthétique sur l'œuvre. Pour ce type de texte – bien que son auteur ait voulu rester anonyme –, on peut imaginer qu'il s'agisse de Bender lui-même.

Nous pouvons résumer les points caractéristiques de cette note de concert en fonction du contenu et de la mise en forme :

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Brèves mentions des étapes de compositions, y compris des références aux esquisses
 - Création et réception (**oui, mais à nuancer**)
 - Détails sur la date et lieu de la création de l'œuvre
 - Aucun passage sur la réception
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**)
 - Détails sur les péripéties durant la vie du compositeur
 - Ses fiançailles avec Thérèse de Brunswick
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**non**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Une absence revendiquée par l'auteur : « Bien que nous ne voulions pas entrer aujourd'hui dans des considérations analytiques... ».

13^e édition, Paris, Félix Alcan (éd.), 1910, p. 185. À noter que cet ouvrage venait de paraître lorsque la note de programme a été publiée dans le *Guide du concert*. La contemporanéité de la source a sans doute contribué au choix de l'auteur du texte sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven. Sur les fiançailles de Beethoven avec Thérèse de Brunswick, voir également p. 165 du présent chapitre.

⁵²⁰ *Ibid.* La citation de Berlioz n'est pas fidèle au texte original. De plus, le passage en question se trouve considérablement rétréci. Voir Hector Berlioz, *Voyage musical en Allemagne et en Italie, op. cit.*, p. 300. « La symphonie en *ut mineur* [...] nous paraît émaner directement et uniquement du génie de Beethoven; c'est sa pensée intime qu'il y va développer; ses douleurs secrètes, ses colères concentrées, ses rêveries pleines d'un accablement si triste, ses visions nocturnes, ses élans d'enthousiasme, en fourniront le sujet. »

- Discours d'autrui : références à une autorité **(oui)**
 - Berlioz et Chantavoine sur l'état d'esprit de Beethoven lors de la composition de la cinquième symphonie
 - Parler d'œuvres connexes? **(oui)**
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur **(oui)**
 - période de composition avec les *Symphonies n^{os} 3 et 4*, mais pas de référence à la sixième, qui pourtant a été créée lors du même concert.
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs **(non)**
- Forme **(environ 360 mots)** :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) **(non)**
 - Enchaînement rapide des idées, qui va à l'essentiel des informations à retenir
 - Pas d'élan poétique propre à l'auteur, malgré quelques figures de style et citations
 - Recours au langage de l'émotion **(oui)**
 - En lien avec l'existence torturée de Beethoven
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) **(non)**
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude **(non, mais à nuancer)**
 - Regard empathique sur le compositeur et son œuvre
 - L'œuvre comme l'expression du génie beethovénien (citations)
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? **(non, mais à nuancer)**
 - Exception : pas de considérations analytiques « aujourd'hui », écrit l'auteur, mais le texte semble indiquer qu'il pourrait en être autrement à l'occasion d'autres numéros du *Guide*, publiés ultérieurement; en d'autres termes, que le contenu et le style d'une note de programme sont variables

c) Note extraite du numéro 7 de la saison 1920-1921 (19 novembre 1920)⁵²¹ :

Cette troisième note consacrée à la *Symphonie n^o 5* de Beethoven est d'une longueur assez modeste, comptant moins de deux cents mots seulement. Huit extraits musicaux, identifiés des lettres A à H, sont reproduits à l'intérieur du texte, ce qui donne néanmoins une certaine impression de longueur. Ces extraits sont resserrés – ils tiennent en une ligne – et ne sont constitués que de quelques mesures seulement. Dans cette note, l'auteur donne une place centrale à l'analyse musicale, au point que toute autre approche musicologique est écartée. Il n'y a ni

⁵²¹ Note publiée dans le cadre d'un concert le 20 novembre 1920 à l'Opéra (série des Concerts Padeloup). Il est intéressant d'observer que cette même note servira plus tard dans la saison pour un autre concert, celui du 16 janvier 1921 au Théâtre du Châtelet (Concerts Colonne), avec ce simple renvoi : « Voir notice page 102, n^o 7 ».

étude de la genèse ou de la réception de l'œuvre, ni références à la vie du compositeur ou encore à son état d'esprit au moment de la composition. Compte tenu des quelques deux cents mots de ce commentaire, les propos de l'auteur demeurent très synthétiques, sans véritable exercice de style. Toutefois, l'utilisation de termes techniques témoigne d'une volonté de réaliser une étude étayée sur l'œuvre, à l'intention de lecteurs avertis.

Comme toutes les notes que nous avons examinées, celle-ci opte pour une analyse thématique : mouvement par mouvement, thème par thème⁵²². L'auteur indique essentiellement les différentes tonalités empruntées, parlant de « modulation enharmonique » à l'occasion du deuxième mouvement, et attribue à certaines idées musicales, notamment au célèbre motif du premier mouvement, un caractère émotionnel. Parmi ses qualificatifs : « martèlement tragique initial », « obsédante pensée », « thème fatidique [qui] ressuscite ». Par ce choix de mots, il caractérise la musique en s'inspirant de la formule trouvée par Beethoven lui-même, « le Destin frappe à la porte ». Au sujet du troisième mouvement, construit en trois parties (forme ABA), il déclare sur le registre de l'émotion : « Le *trio* contient un thème dont la robuste jovialité s'évanouit quand réapparaît le motif du scherzo »⁵²³.

Comme ses confrères rédacteurs de notes de programme, l'auteur a recours à une autorité, Berlioz, mais cela demeure un fait isolé. Dans cette phrase portant sur le deuxième mouvement, on remarque, outre la référence au compositeur-critique français, un cas assez unique de tournure poétique par l'emploi de la métaphore : « L'*Andante con moto* en la bémol apporte une phrase caressante dont Berlioz a dit "l'indicible" puissance »⁵²⁴. Autre ressemblance avec les notes que nous avons étudiées : l'auteur fait allusion à des œuvres du compositeur, contemporaines de celle qui fait l'objet du commentaire – période allant de 1800 à 1809. Selon lui, le motif de quatre notes, entendu çà et là dans chacun des quatre mouvements de la *Symphonie n° 5*, apparaît

⁵²² Toutefois, contrairement à ce que nous avons pu constater parmi nos autres études de cas, l'auteur n'indique à aucun moment l'instrument qui exécute tel ou tel thème.

⁵²³ *Guide du concert*, vol. 7 (saison 1920-1921), n° 7, 20/11/1920, p. 102.

⁵²⁴ *Ibid.* Après des recherches approfondies, nous n'avons trouvé aucune référence à « l'indicible » dans les écrits de Berlioz sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven ou sur ses autres symphonies. En revanche, ce mot est employé par Prod'homme dans son analyse musicale du deuxième mouvement de l'œuvre. On peut notamment y lire : « une dernière reprise du thème initial, chanté avec une expression **indicible** par les cordes et les bois, précède une rentrée *crescendo* de tout l'orchestre [...] » (*Les Symphonies de Beethoven*, *op. cit.*, p. 180). Plus tard dans le même chapitre de l'ouvrage, Prod'homme dira à propos de la *Symphonie n° 5* : « cet arrangement de l'ensemble, aussi bien que cette continuelle succession de phrases courtes et d'accords isolés, [...] porte à son comble le sentiment d'un désir ardent et **indicible** » (*ibid.*, p. 189). Tout porte à croire que l'auteur de la note a commis une erreur en citant Berlioz, bien que ce dernier adopte un style d'écriture semblable tourné vers l'hyperbole. C'est nous qui soulignons le mot « indicible ».

également dans la *Sonate pour piano n° 23*, « *Appassionata* », dans le quatrième mouvement du *Quatuor à cordes n° 3*, ainsi que dans les *Concertos pour piano n°s 3 et 4*.

Résumons les points caractéristiques de cette note de concert, toujours en fonction du contenu et de la mise en forme :

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**non**)
 - Création et réception (**non**)
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**non**)
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui**)
 - Extraits musicaux (**oui**), insérés dans le texte
 - Présentation des thèmes et motifs successifs, sans spécifier les instruments qui les exécutent
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - Citations de Berlioz et Chantavoine qui contribuent à l'élan poétique du texte
 - Citation d'une source (ouvrage de Prod'homme) sur la situation financière favorable de Beethoven
 - o Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Mention d'autres œuvres de Beethoven qui font entendre des versions semblables du motif de quatre notes
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 200 mots**) :
 - o Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Enchaînement rapide des idées, qui va à l'essentiel des informations à retenir
 - Pas d'élan poétique propre à l'auteur, malgré quelques figures de style et citations
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Caractérisation de la musique d'un point de vue émotionnel. Quelques exemples : « martèlement tragique », « obsédante pensée », « robuste jovialité »
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui**)
 - Termes requérant un certain niveau de connaissances : « modulation enharmonique », « stretto brillant », mention des tonalités, « dominante ».
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**non**)
 - Seul indice : une citation attribuée à Berlioz qui parle de l'« indicible puissance » du deuxième mouvement

- Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**⁵²⁵)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)

d) Note extraite du numéro 32-33 de la saison 1930-1931 (22 mai 1931)⁵²⁶ :

Cette quatrième note consacrée à la *Symphonie n° 5* de Beethoven et publiée dans *Le Guide du concert* est d'une longueur de trois cents soixante mots, soit cent cinquante mots de plus que la précédente. Elle ne contient aucun extrait musical et se présente en un seul paragraphe, comme un bloc de texte. On y retrouve de nombreuses similitudes avec la deuxième note qui figure parmi nos études de cas, et cela à vingt ans d'écart (de 1910, pour l'une, à 1931, pour l'autre) : (a) absence d'analyse musicale, (b) propos assez détaillé sur la genèse de l'œuvre, (c) allusion aux nombreuses œuvres du compositeur durant la période 1800-1808, (d) références aux mêmes figures d'autorité en musicologie (Berlioz et Chantavoine), auxquelles s'ajoute une citation de l'ouvrage intitulé *Les Symphonies de Beethoven* de Prod'homme et (e) grande partie du texte consacrée à la vie personnelle et sentimentale de Beethoven.

Les premières lignes du paragraphe portent sur la période de « pleine maturité » de Beethoven, une mise en contexte sur les œuvres entourant la *Symphonie n° 5 : Fidelio* (1805), les trois *Quatuors* « Razoumovski » (1806), le *Concerto pour violon en ré majeur* (1806), le *Concerto pour piano n° 4* (1807), les *Symphonies n°s 4 et 6* (1807 et 1808). S'ensuit un long passage sur la vie amoureuse – matrimoniale – de Beethoven qui nous fait perdre quelque peu de vue l'objet d'étude central :

⁵²⁵ Malgré cette absence, on peut penser que le format court de la note réponde davantage aux attentes de l'auditeur dans la salle, qui est vraisemblablement à la recherche rapidement d'informations lors de l'écoute de l'œuvre, qu'à celles de l'auditeur dans son salon, où il peut consacrer plus de temps à une lecture approfondie.

⁵²⁶ Note publiée dans le cadre d'un concert le 26 mai 1931 au Théâtre des Champs-Élysées (Orchestre des Concerts Straram, sous la direction de Georges Zaslavsky). Dans la même semaine, le 30 mai, on remarque que la *Symphonie n° 5* est au programme de la salle Pleyel (concert de l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, en tournée, sous la direction de Bruno Walter). À noter qu'à la fin du texte, l'auteur renvoie à une note antérieure : « Voir aussi "Guide", n° 4, p. 124 » (*Guide du concert*, vol. 17 (saison 1930-1931), n° 32-33, 22/05/1931, p. 857).

Depuis 1795, Beethoven avait vu en son élève Thérèse de Brunswick « la compagne prédestinée de sa solitude, la créature de paix et de consolation » dont il fit l'héroïne de *Fidelio*. Mais bien qu'ils fussent fiancés, avec l'autorisation du duc de Brunswick, frère de Thérèse, le mariage paraissait encore lointain, car on n'osait pas demander l'autorisation des parents. Et même pendant le temps de ces fiançailles intolérables, Beethoven prévoyait peut-être la rupture qui devait se produire en 1810. Toutefois, il ne se découragea pas, il ne négligea rien de ce qui put retarder ce malheur entrevu et c'est ainsi que, par exemple, il s'employa activement à se créer une situation⁵²⁷.

Dans ce passage, l'auteur emprunte un style plutôt littéraire. Il tend à romancer l'histoire personnelle du compositeur, rapportant les faits sous une certaine forme de récit. Ce n'est qu'après plusieurs phrases qu'il revient sur le sujet de la *Symphonie n° 5*, mais toujours sous l'angle d'une mise en contexte, et ce jusqu'à la fin du texte. Il s'agit d'un parti-pris de l'auteur pleinement assumé, où l'on retrouve notamment une forte tendance à verbaliser les émotions et la personnalité du compositeur. En témoigne la conclusion :

Voilà des faits qu'il est bon de se rappeler pour suivre dans cette œuvre la "pensée intime" de Beethoven et, comme s'exprime Berlioz, "ses douleurs, ses rêveries, ses visions, ses élans d'enthousiasme" qu'il y développe. Mais il faut aussi se souvenir que notre musicien opposait à sa douleur même une lutte opiniâtre, ne se laissant briser que par le destin implacable, et c'est ce qui explique l'allure énergique de cette 5^e Symphonie que M. Jean Chantavoine qualifie, avec une belle justesse, de "splendide poème de la volonté"⁵²⁸.

L'auteur renvoie à deux figures d'autorité déjà cités, Berlioz et Chantavoine, pour justifier ses propos sur la portée émotionnelle de la musique, allant jusqu'à faire référence aux mêmes passages. Il est donc fort probable qu'il s'agisse du même auteur, d'une note de programme à l'autre. De plus, ce dernier s'adresse, de manière implicite, au public du concert pour le mettre dans de bonnes dispositions d'écoute, ce qui constitue un exemple plutôt atypique. Dans une optique d'inclusion, il se compte lui-même parmi cette communauté d'auditeurs plus ou moins spécialistes et cherche ainsi à rendre le savoir musical plus accessible.

⁵²⁷ *Ibid.* La ressemblance entre ce passage et celui de la note de 1910, déjà cité, est troublante. On y retrouve un choix de mots identique pour décrire la vie sentimentale de Beethoven. En décembre 1910, l'auteur écrivait : « ce temps de fiançailles devenait intolérable parce qu'on n'osait pas demander l'autorisation des parents » (vol. 2, n° 9, 02/12/1911, p. 137). Il pourrait s'agir du même auteur, Gabriel Bender.

⁵²⁸ *Ibid.* Les citations de Berlioz et de Chantavoine, respectivement, peuvent être retracées dans les mêmes sources citées précédemment. Pour Berlioz, rappelons-le, « c'est sa pensée intime que [Beethoven] y va développer; ses douleurs secrètes, ses colères concentrées, ses rêveries pleines d'un accablement si triste, ses visions nocturnes, ses élans d'enthousiasme, en fourniront le sujet. » (Hector Berlioz, *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, op. cit., p. 300). Chantavoine, quant à lui, déclare : « la symphonie en *ut* mineur est un splendide poème de la volonté : jamais Beethoven n'avait développé un thème aussi bref et impérieux – ni d'une manière si exclusive – que celui du premier mouvement » (Jean Chantavoine, *Beethoven. Avec citations musicales dans le texte*, op. cit., p. 185).

Faisons maintenant un récapitulatif par points :

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Contexte de composition : une période très prolifique
 - Création et réception (**non**)
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**)
 - Fiançailles et rupture avec Thérèse de Brunswick
 - Détails sur les péripéties du compositeur, son état d'esprit
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**non**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - Citations de Berlioz et Chantavoine qui contribuent à l'élan poétique du texte
 - Citation d'une source (ouvrage de Prod'homme) sur la situation financière favorable de Beethoven
 - o Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Liste d'œuvres issues de la période 1800-1808 : trois symphonies, trois quatuors, deux concertos, un opéra.
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 360 mots**) :
 - o Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**oui**)
 - Long passage sur la vie personnelle et les malheurs de Beethoven dans une forme romancée
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Passages portés vers le caractère émotionnel de la musique, en lien avec l'existence de Beethoven
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**non**)
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - Regard admiratif sur la force de caractère de Beethoven
 - Emploi de citations qui concourent à cette admiration
 - o Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**oui**, implicitement)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**oui**)
 - Propos conclusifs sur l'essentiel des informations à retenir, dans un exercice de pédagogie

e) Note extraite du numéro 4 de la saison 1930-1931 (31 octobre 1930)⁵²⁹ :

Comptant à peine un peu plus de cent soixante mots seulement, cette cinquième note consacrée à la *Symphonie n° 5* de Beethoven est la plus courte que nous avons à analyser jusqu'à présent. Elle ne contient aucun extrait musical, mais n'est toutefois pas dénuée d'analyse musicale. Sur plusieurs points du discours, elle adopte un ton différent de celui des autres notes tirées du *Guide du concert* que nous avons sélectionnées, au regard notamment des jugements de valeur exprimés sur l'œuvre. Ainsi débute le texte : « cette Symphonie, type d'une perfection achevée, insurpassable pour Beethoven lui-même, a été exécutée pour la première fois le 22 décembre 1808 »⁵³⁰.

L'auteur demeure plutôt évasif sur la question de la genèse de la *Symphonie n° 5*, indiquant simplement que la composition « se rattachait au passé par nombre d'éléments esquissés antérieurement ». L'auteur ne précise pas lesquels de ces éléments et ne fait pas non plus référence à d'autres œuvres de la même période. Les questions relatives à la réception de l'œuvre sont, quant à elle, absentes du discours.

Paradoxalement, malgré l'absence d'extraits musicaux, la partie du commentaire la plus étoffée est celle qui porte sur l'analyse musicale. Il ne s'agit pas d'une analyse thématique, mais plutôt d'un exposé des principaux éléments à retenir des quatre mouvements successifs. L'auteur n'entre pas dans les détails. Il ne fait référence ni à des thèmes particuliers rattachés à tel ou tel mouvement, hormis le motif du Destin, ni aux instruments qui exécutent les éléments retenus dans l'analyse. Il rédige un contenu qui demeure au stade de l'évocation musicale seulement. Ce faisant, l'auteur cherche davantage à mettre l'auditeur dans des dispositions d'écoute appropriées, en lui donnant quelques pistes, qu'à vraiment dévoiler les secrets de fabrication de l'œuvre.

L'auteur introduit son propos analytique par une citation d'Edmond Vermeil (1878-1964), qui prépare l'auditeur dans son écoute de l'œuvre. Selon ce spécialiste de l'histoire allemande, auteur d'un ouvrage sur Beethoven en 1930, cette symphonie « dit la lutte de l'homme contre son destin, son triomphe par l'énergie volontaire »⁵³¹. C'est dans cet esprit, révélant les émotions supposées de ce personnage fictif, que l'analyse musicale se poursuit. On peut ainsi lire : « après

⁵²⁹ Note publiée dans le cadre d'un concert le 9 novembre 1930 à la salle Gaveau (série des concerts Lamoureux, sous la direction de Carl Alwin).

⁵³⁰ *Guide du concert*, vol. 17 (saison 1930-1931), n° 4, 31/10/1930, p. 124.

⁵³¹ *Ibid.*. Citation fidèle au texte original. Voir Edmond Vermeil, *Beethoven. Avec soixante planches hors-texte en héliogravure*, coll. « Maîtres de la musique ancienne et moderne », Paris, Rieder (éd.), 1929, p. 40.

l'appel initial du Destin, sa pression impitoyable, les songes angoissés de la créature en apparence vaincue (1^{er} mouvement) et l'apaisement de l'*Andante* aux calmes variations. Le *Scherzo* nous ramène sur terre. De sombres visions passent. Le motif du Destin réapparaît, interrompu par une sorte de danse grotesque, puis par des staccati et des pizzicati moqueurs »⁵³². Dans ce passage, l'auteur adopte un style dynamique, fait de phrases courtes et de phrases sans verbe. Cette rupture de syntaxe donne l'impression d'une accélération du discours qui répond bien à la nécessité d'exposer le plus grand nombre d'idées possibles dans un espace de texte limité. Dans cet extrait qui conclut la note, on retrouve une série de phrases ou parties de phrases nominales : « Brusquement, nuit et ténèbres, au milieu desquels retentit, seul l'appel du Destin. Quelques mesures encore et le mauvais rêve s'évanouit. En quatre thèmes significatifs retentit l'hymne de victoire. Une interruption encore, la dernière. L'idée triomphale reprend, pour s'achever, cette fois, sur une affirmation d'exubérante énergie »⁵³³.

Le récapitulatif des principaux points à retenir dans la constitution de cette note de concert nous donne ceci :

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**, mais propos très brefs)
 - Une seule phrase sur des « éléments esquissés antérieurement »
 - Création et réception (**non**)
 - Mention de la date de création uniquement
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**non**)
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui, mais à nuancer**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Majeure partie du texte, mais sans présentation systématique des thèmes et des instruments associés
 - Mise en contexte pour l'écoute des auditeurs, en lien avec le caractère et les émotions suscitées par la musique
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - Citation d'Edmond Vermeil sur l'intrigue supposée de l'œuvre : l'Homme face à son destin
 - o Mention d'œuvres connexes? (**non**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**non**)
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)

⁵³² *Guide du concert*, vol. 17, n° 4, *op. cit.*, p. 124. À noter que la note de programme reproduit, à l'identique, un paragraphe de l'analyse et du discours de Vermeil (p. 41 de l'ouvrage précédemment cité), sans toutefois que l'auteur cite sa source. Il s'agit donc d'un cas assez flagrant de plagiat.

⁵³³ *Ibid.*. Même constat de plagiat, en comparant la note de programme au texte original de Vermeil.

- Forme (**environ 160 mots**) :
 - o Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**oui**)
 - Rythme accéléré du discours grâce à l'utilisation de phrases courtes et de phrases nominales
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Passages portés vers le caractère émotionnel de la musique (voir « contenu »)
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**non**)
 - Toutefois, utilisation de quelques termes techniques (ex. : « Staccati et pizzicati moqueurs »)
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - Éloge sur l'œuvre, « type d'une perfection achevée, insurpassable pour Beethoven lui-même »
 - o Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non, mais à nuancer**)
 - Exercice de concision de l'auteur qui répond à certaines attentes du public pour ce type de format musicographique

Terminons notre série d'études de cas du *Guide du concert* par un long commentaire extrait d'un numéro hors-série consacré à Beethoven et à ses neuf symphonies. Par l'ampleur de l'analyse et du contexte historique, ce texte s'apparente davantage à ceux de Grove et de Kretzschmar qu'aux notes de concert plus succinctes.

f) Commentaire extrait de « Beethoven et les 9 symphonies » (février 1951) :

Au cours de la saison 1950-1951, le *Guide du concert* fait paraître un supplément à ses publications qui, à cette période, sortent une fois toutes les deux semaines (bimensuel). Ce numéro hors-série, intitulé « Beethoven et les 9 symphonies », traite de chaque œuvre symphonique de Beethoven en lui accordant de longs commentaires musicologiques. Ces derniers sont systématiquement divisés en deux parties, l'une portant sur l'« analyse » et l'autre, sur l'« historique ». Leur taille varie de trois à cinq pages, en fonction de la complexité ou de l'importance des œuvres – seule la neuvième symphonie fait l'objet de cinq pages. Selon nos observations, aucune symphonie de Beethoven ne fait l'objet d'une note dans la section récurrente « Études musicales analytiques » durant la saison 1950-1951, sans doute à cause de la

présence du numéro hors-série qui comble déjà les besoins de l'auditeur en matière de vulgarisation musicale⁵³⁴.

Le commentaire consacré à la *Symphonie n° 5* de Beethoven compte trois pages, chacune partagée en deux colonnes : deux pages sur l'analyse et une page sur l'historique de l'œuvre. Nous sommes d'abord frappés par la densité du texte. Comme seules illustrations, on trouve dix thèmes musicaux concentrés sur une demi-colonne (partie analytique) et une caricature de Habeneck, chef d'orchestre emblématique de la Société des Concerts de Conservatoire (partie historique).

CINQUIÈME SYMPHONIE

en Ut mineur, op. 67 (1805-1808)

ANALYSE

Cette Symphonie appartient à la floraison des chefs-d'œuvre qui marquent le milieu de la carrière de Beethoven. C'est l'époque des premières grandes luttes avec le destin, des ardents espoirs et des crises sentimentales, de l'aggravation aussi de l'état de son oreille. Il doit faire appel à toute la force d'une volonté inflexible pour vaincre dans la lutte qui lui est imposée. La 5^e *Symphonie* va traduire ce combat et célébrer la victoire.

L'orchestre se compose ici du quintette à cordes, du quatuor à vent, de 2 cors, 2 trompettes et 2 timbales. Beethoven emploie, en outre, dans le Finale, la petite flûte, 3 trombones et le contre-basson qui n'avaient jamais, jusqu'alors, figuré dans une symphonie.

1^{er} MOUVEMENT. *Allegro con brio en ut mineur* (2/4). « Sol, sol, sol, mi. — Fa, fa, fa, ré... » : « Ainsi le Destin frappe à la porte » comme Beethoven l'explique certain jour à son confident Schindler. C'est cet appel du destin qui sera incessamment répété et accentué tout au long de ce morceau haletant de 500 mesures « qui porte à son comble le sentiment d'un désir ardent et indéchirable » (Hoffmann). D'où venait ce thème du destin? Beethoven, conte Czerny, le conçut en entendant chanter le loriot. Quoi qu'il en soit, il l'avait déjà utilisé dans le *Concerto de piano en sol*, dans le Presto du 3^e *Quatuor*, dans l'*Appassionata* ; il en était hanté comme du rappel obsédant de sa propre tragédie. D'abord lancé à l'unisson par les cordes et clarinettes (1), il s'infiltra dans tout l'orchestre, aboutit à une suspension interrogative en *sol* et, repris par les cors, s'enchaîne au 2^e thème, apaisant, en *mi* majeur (2). Il reparait aux cordes graves et, après un dessin mélodique, affirme ses trois croches initiales pour clore l'exposition. Reprise *da capo*. Le développement, qui est bref, emploie les éléments de (1) dans un dialogue concis, serré, haletant qu'alimentent l'« appel



du destin » puis les blanches seules du thème (2) jusqu'à l'affirmation obstinée du thème initial dans un gigantesque *tutti*. La réexposition est coupée d'un point d'orgue et d'un récitatif plaintif du hautbois, sorte de supplication. Mais l'action se poursuit en un bref développement terminal suivi d'une vigoureuse coda.

2^e MOUVEMENT. *Andante con moto en la* majeur (3/8). C'est le calme après l'orage. « La forme même du morceau, — écrit Jean Chantavoine — l'emploi de la variation avec ses reprises d'un motif dont la parure seule changera, vont ajouter au sentiment paisible de la mélodie celui du repos dans une sorte d'immobilité. » Ce mouvement, dans lequel Vincent d'Indy voit un « grand lied » en 5 ou 6 sections, débute par l'exposition, aux violoncelles et altos, du thème principal (3) : « une voix de purs esprits qui remplit notre cœur de consolation et d'espoir » (Hoffmann). Ce thème se répète en écho : *la* b, *do*, *mi* b. Puis un second thème dérivé se fait entendre aux clarinettes et bassons (4).

HISTORIQUE

La *Symphonie en ut mineur* est souvent considérée comme « la plus caractéristique du génie de Beethoven » (Prod'homme). Elle appartient à la période de sa production où il est en proie, dans les crises sentimentales et les inquiétudes physiques, pleine conscience de son message, et apporte à formuler une aptitude, une vigueur et une foi peut-être uniques dans l'histoire : deux ans il n'a écrit pas moins de 3 symphonies, parmi nombre d'œuvres capitales et les *Symphonies* ! Les 4^e, 5^e et 6^e... Et l'on sait ce que lui coûtèrent ces productions...

La 5^e, en particulier, semble l'avoir été retenu que les autres. Il la projetait peut-être dès 1795, si l'on en croit ses notes. Mais il ne s'y attela vraiment qu'après avoir terminé l'*Héroïque*, en 1804, et il dut l'interrompre en 1806 pour écrire la 4^e, l'idylle avant la tragédie, et s'y remettre aussitôt après. Notons qu'il écrivait en même temps la *Pastorale*, et ne l'acheva qu'en 1807 et ce n'est en 1808.

C'était au surplus la période la plus heureuse de sa vie, celle où, choyé par l'aristocratie viennoise et sûr d'un public désormais conquis, il s'employait à trouver une situation stable pour obtenir la main de Thérèse de Brunswick dont la famille se montrait plutôt réticente. Et l'on pense que réside en cette union projetée, le secret d'une activité, d'une autorité et d'une fécondité qui émerveillent.

Le manuscrit de cette symphonie fut remis à la famille Mendelssohn. Une copie servit à la gravure, mais les éditeurs Breitkopf et Härtel n'en publièrent que les parties séparées, en avril 1809, sous un titre français qui portait les dédicaces au prince de Lobkowitz et au comte de Razumovsky. La partition d'orchestre ne fut publiée qu'en 1826 à Leipzig.

La première audition eut lieu au Théâtre de Vienne le 22 décembre 1808 dans une « Akademie » — ainsi appelait-on souvent un concert — dont le programme nous paraît formidable. Il comprenait, en effet, la primeur de la *Symphonie Pastorale*, un air chanté par Mlle Killitz, un hymne sur un texte latin, le *Concerto en sol* avec Beethoven au piano ; et, en seconde partie, la 5^e *Symphonie*, le *Sanctus* de la *Messe en ut*, une *Fantaisie pour piano* et, autre nouveauté, la *Fantaisie chorale*, op. 80. Ce concert mémorable ne se déroula pas sans incident. L'orchestre était médiocre et le Maître exigeant. Les musiciens n'avaient pas admis sa présence aux répétitions. Aussi, pendant l'exécution de la *Fantaisie*, une clarinette ayant fait une entrée intempestive, Bee-



HABENECK

ici caricature dirigée le premier, au Conservatoire puis à la tête des Concerts, les Symphonies de Beethoven.

thoven interrompit l'orchestre et l'obligea à reprendre, sous l'œil amusé du public. Au reste, le Maître était en instance de départ et il fallut l'intervention des trois plus riches seigneurs de Vienne pour lui assurer une rente de 4.000 florins et le retenir.

C'est seulement après la deuxième audition qui fut donnée à Leipzig le 9 février suivant que la presse manifesta, sur cette œuvre, une opinion favorable, bientôt confirmée, d'ailleurs, par toutes les gazettes musicales.

La 5^e *Symphonie* fut reprise en mars 1809, à Breslau, puis en 1811 à Vienne. Leipzig la réentendit en 1812, Mannheim l'entendit la même année. Sa carrière était assurée, on y voyait enfin « le sommet du sublime », et toute l'Allemagne confirmait peu à peu ce jugement.

En France, dès sa création en 1828, la Société des Concerts du Conservatoire mit à son programme l'*Ut mineur* après l'*Héroïque*, le 13 avril, et la redonna, sur le désir de son public, le 4 mai suivant. L'enthousiasme fut immédiat pour cette œuvre qui « était au-dessus de la musique » (Fétis) et qui, peut-être par là-même, souleva de vives indignations dans le monde des compositeurs, dont elle troublait la quiétude. Berlioz, qu'elle avait enflammé, obligea presque son maître Lesueur à venir l'entendre ; mais celui-ci ne dut pas comprendre la réponse que lui fit son bouillant élève, à sa déclaration que, malgré tout, c'était « la musique qu'il ne fallait pas faire » :

« Soyez tranquille, cher Maître, on n'en fera pas beaucoup... »

Les Concerts populaires de Pasdeloup s'emparèrent de l'œuvre en 1861, puis en 1862, mais cette fois sans le Scherzo, jugé peut-être d'une exécution trop difficile. Depuis, elle a été jouée par toutes les Associations Symphoniques et elle reste à coup sûr la plus appréciée de toutes les œuvres de son genre. N'est-elle pas, comme l'a dit Berlioz, la plus parfaite expression du génie de Beethoven, de sa pensée intime, de ses douleurs secrètes, de ses colères déchaînées, de ses rêveries, de ses visions, de ses dans?... »

« Maendel est le plus grand compositeur qui ait jamais vécu. » (Beethoven.)

Figure 8. Illustration des sections « analyse » et « historique » du commentaire

⁵³⁴ Lorsqu'une symphonie de Beethoven figure au programme d'un concert annoncé par le *Guide*, on retrouve parfois une référence au supplément « Beethoven et les 9 symphonies » ; par exemple, l'annonce du concert le 2 avril 1950 à la salle Gaveau (série des Concerts Pasdeloup, sous la direction de Stanley Pope) contient la mention « voir « Beethoven et les 9 symphonies » » (*Guide du concert*, vol. 30 (saison 1949-1950), n° 11, 24/03/1950, p. 206).

Comme d'autres notes de programme et commentaires extraits de guides d'écoute, l'analyse musicale suit le déroulement de l'œuvre, mouvement par mouvement. Elle est précédée de deux paragraphes introductifs. Le premier insiste sur l'importance symbolique de la *Symphonie n° 5* dans l'œuvre globale du compositeur :

Cette Symphonie appartient à la floraison des chefs-d'œuvre qui marquent le milieu de la carrière de Beethoven. C'est l'époque des premières grandes luttes avec le destin, des ardents espoirs et des crises sentimentales, de l'aggravation aussi de l'état de son ouïe. Il doit faire appel à toute la force d'une volonté inflexible pour vaincre dans la lutte qui lui est imposée. La 5^e Symphonie va traduire ce combat et célébrer la victoire⁵³⁵.

Dans ce premier paragraphe, on remarque l'admiration sans réserve que l'auteur porte à la fois à l'œuvre et au compositeur. Il y a aussi les prémisses de ce qui constitue une approche récurrente dans l'analyse de l'auteur, à savoir le lien entre les émotions suscitées par la musique et la vie personnelle de Beethoven, une vie faite de petites et grandes épreuves. Cette approche axée sur le discours émotionnel se confirme dans les premiers éléments d'analyse. À propos du célèbre motif de quatre notes, l'auteur déclare : « c'est cet appel du destin qui sera incessamment répété et accentué tout au long de ce morceau haletant de 500 mesures "qui porte à son comble le sentiment d'un désir ardent et indicible" (Hoffman) ». Les propos sont appuyés ici par une citation d'une figure d'autorité : E. T. A. Hoffman (1776-1822), qui a publié une longue critique de la *Symphonie n° 5* en 1810 et, à travers celle-ci, une critique de la musique instrumentale du compositeur⁵³⁶.

D'autres passages du commentaire s'appuient sur la parole d'experts de Beethoven. Outre Hoffman, mentionnons des figures que nous avons déjà rencontrées dans d'autres notes : Berlioz et Chantavoine. S'y ajoutent d'autres noms comme Rolland et Georges Pioch (1873-1953). On note la mention d'un autre auteur – Carl Czerny (1791-1857), pianiste et ancien élève de Beethoven – sur les origines hypothétiques dudit motif⁵³⁷. En cela, une bonne partie de l'analyse est consacrée à la genèse de l'œuvre, aux prémices de fabrication, donnant ainsi à l'auteur des

⁵³⁵ « Beethoven et les 9 Symphonies », *Le Guide Musical* [supplément du *Guide du concert*], 2^e édition avec discographie, février 1951; « Cinquième Symphonie », p. 1.

⁵³⁶ Voir E. T. A. Hoffmann, « Beethoven's Instrumental Music », extrait de *Kreisleriana*, traduction de l'allemand, avec une note d'introduction, par Arthur Ware Locke dans *The Musical Quarterly*, vol. 3, n° 1, 1917, pp. 123-133. Url : www.jstor.org/stable/738009 (consulté le 30 mai 2017).

⁵³⁷ « D'où venait ce thème du destin ? Beethoven, conte Czerny, le conçut en entendant chanter le loriot » (*Le Guide musical, op. cit.*). Sur ce sujet, voir Carl Czerny, « Anekdoten und Notizen über Beethoven » (manuscrit datant de 1852, à l'intention du musicologue Otto Jahn), repris dans *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienne, Universal Edition, 1963, pp. 13-25. Cette anecdote est également citée par Kretzschmar dans le *Führer durch den Konzertsaal, op. cit.*, p. 214.

outils de compréhension de la musique. Beethoven l'avait déjà utilisé, nous apprend le commentaire, dans le *Concerto pour piano n° 4*, dans le Presto du *Quatuor n° 3* et dans la *Sonate pour piano n° 23*, « *Appassionata* ». L'auteur poursuit sur le registre de l'émotion : « il en était hanté comme du rappel obsédant de sa propre tragédie »⁵³⁸.

Les quatre sections spécifiques à l'analyse suivent le déroulement de chaque mouvement en fonction des thèmes successifs et des instruments qui les exécutent. Ces paragraphes sont introduits systématiquement par les indications de *tempi*, de tonalité principale et de rythme. Toutefois, ils ne se limitent à une analyse thématique. L'auteur dévoile également la structure musicale interne des différents mouvements, notamment le premier et le quatrième qui sont régis selon la forme-sonate. Ainsi, cette analyse s'accompagne d'une série de termes techniques, parmi lesquels figure la structure ternaire « exposition-développement-réexposition ». Comme l'écrit l'auteur, « la réexposition est coupée d'un point d'orgue et d'un récitatif plaintif du hautbois, sorte de supplication. Mais l'action se poursuit en un bref développement terminal suivi d'une vigoureuse *coda* »⁵³⁹.

On retrouve des précisions sur la valeur, la hauteur et, plus rarement, sur la fonction harmonique des notes. Dans le paragraphe sur le deuxième mouvement, l'auteur insiste sur la forme « thème et variations » en multipliant l'utilisation d'un vocabulaire technique :

La première variation ramène le motif 3, surmonté d'une pédale de clarinette. Deuxième variation en *la* bémol. Troisième variation où le thème paraît, en triples croches aux altos et violoncelles, soutenus par les battements double *forte* d'autres instruments. Et le discours se poursuit, présentant le thème sous ses divers aspects et richement commenté jusqu'au double *forte* terminal de douze mesures⁵⁴⁰.

La partie du texte consacrée au troisième mouvement donne à lire une analyse approfondie qui démontre une fois de plus le degré d'expertise de l'auteur du discours, notamment en explicitant certaines notes du passage final et leur fonction harmonique : « une équivoque s'établit entre les timbales qui roulent sourdement sur la tonique d'*ut* et les autres instruments qui affirment l'accord de 7^e de dominante : *sol, si, ré, fa* »⁵⁴¹. Certes, l'auteur ne va pas plus loin que ces mentions de la fonction des accords de tonique et de dominante, mais, compte tenu du format musicologique et du type de lectorat auquel il s'adresse (non-musicien),

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 2. L'auteur utilise ici la numérotation des motifs dans le corps du texte, ce qui renvoie au chiffre attribué à l'extrait musical tel que reproduit dans la deuxième colonne du commentaire (p. 1).

⁵⁴¹ *Ibid.*

une nouvelle barre dans le discours analytique est néanmoins franchie. Celle-ci s'apparente à la teneur des commentaires de Grove et de Kretzschmar, écrits cinquante ans auparavant.

Ce long texte sur la *Symphonie n° 5*, comme ceux qui l'ont précédé, ne fait pas seulement référence à des œuvres du même compositeur, mais aussi à d'autres compositeurs, notamment Mozart, qui auraient servi d'inspiration musicale. À propos du troisième mouvement, l'auteur du texte fait un parallèle entre deux passages, Beethoven empruntant une formule « qui se trouve, note pour note, dans la *Symphonie [n° 40]* en *sol* mineur de Mozart ». En ce qui concerne le quatrième et dernier mouvement, c'est une autre symphonie du compositeur-prodige qui est mentionnée : « le premier thème principal [...] est assez longuement développé avant que n'apparaissent un motif transitoire, auquel on peut trouver quelque rapport avec l'*andante* de la mozartienne *Symphonie Jupiter [n° 41]* et le deuxième thème exposé, en *sol*, par les premiers violons, sur un dessin de basse formant un contre-sujet, et qui tiendra dans le développement un rôle très important »⁵⁴².

Tandis que l'analyse musicale du premier mouvement permet d'aborder les questions relatives à la genèse de l'œuvre, le paragraphe consacré au quatrième mouvement traite à la marge du sujet de la réception. Pour un instant, l'auteur délaisse le langage purement analytique et tient des propos davantage tournés vers l'émotion. Il rapporte notamment certaines réactions positives du public et d'autres anecdotes de ce type :

Ce finale [...] suscita et suscite toujours l'enthousiasme des auditeurs. On y vit d'abord un hymne à la valeur guerrière. Un grenadier de la grande Armée, à la première audition de Vienne, le salua du cri de "Vive l'Empereur!". Et Schumann raconte qu'en l'écoutant un enfant se serra contre lui en murmurant : "J'ai peur". Ce n'est, toutefois, pas la peur mais l'admiration que commande cet acte de foi du compositeur et de confiance en son propre destin⁵⁴³.

Ce passage est l'un des rares que nous avons examinés à accorder autant d'attention à la réception de l'œuvre par certains auditeurs de l'époque, et non des moindres, avec des anecdotes à l'appui. Hormis les considérations analytiques et le langage technique qui occupent l'essentiel de ses propos, l'auteur porte ici son discours sur le registre émotionnel. Il va même jusqu'à donner une appréciation parfois appuyée de la *Symphonie n° 5*, empruntant aux figures d'autorité

⁵⁴² On note ici l'utilisation de termes techniques comme « contre-sujet » et « développement » dans le contexte de la forme-sonate, ce qui indique une fois de plus le degré de spécialisation du discours musicologique.

⁵⁴³ *Ibid.*

des formules qui confinent à l'admiration⁵⁴⁴. C'est ce même esprit de déférence vis-à-vis de l'œuvre qui anime la seconde partie du commentaire, sur l'« historique ».

L'auteur retrace la longue histoire de la *Symphonie n° 5*, depuis ses premières ébauches au début du XIX^e siècle jusqu'à ses premières auditions aux Concerts Padeloup et, au-delà, à son statut intemporel de grande œuvre du répertoire symphonique. Il incorpore à son récit de nombreux éléments biographiques de Beethoven, ainsi que plusieurs indices sur sa personnalité.

Comme nous l'avons déjà observé dans d'autres notes de programme et longs commentaires de ce type, les premiers paragraphes servent à faire une mise en contexte sur la période très prolifique que connaît le compositeur. « En deux ans, il n'écrit pas moins de trois symphonies, parmi nombre d'œuvres capitales, et quelles symphonies! Les quatrième, cinquième et sixième!... Et l'on sait ce qui lui coûte chacune de ses productions... »⁵⁴⁵. S'y ajoute un passage sur cette même période, mais d'un point de vue plus personnel qui affecte le compositeur en tant qu'homme :

C'était au surplus la période la plus heureuse de sa vie, celle où, choyé par l'aristocratie viennoise et sûr d'un public désormais conquis, il employait à trouver une situation stable pour obtenir la main de Thérèse de Brunswick dont la famille se montrait plutôt réticente. Et l'on pense que réside dans cette union projetée, le secret d'une activité, d'une autorité et d'une fécondité qui émerveillent⁵⁴⁶.

Contrairement aux notes de programme, qui contiennent peu ou pas d'informations sur le contexte de création de l'œuvre, ce commentaire revient en longueur sur le programme du concert qui a donné lieu à la toute première audition des *Symphonies nos 5 et 6*. Parmi les autres œuvres exécutées figurent notamment le *Concerto n° 4* avec Beethoven au piano, des extraits de la *Messe en do majeur* et la *Fantaisie chorale*. L'auteur donne de plus amples détails sur la tenue du concert, sur la mésentente entre le compositeur et les musiciens et même sur la piètre qualité de l'exécution.

Plus que n'importe quel autre texte que nous avons eu à analyser, celui-ci met l'emphase non seulement sur le contexte et même l'instant de la création, mais également sur la réception de l'œuvre au fil des années. Il offre ainsi une perspective plus globale sur le succès croissant de la

⁵⁴⁴ Au sujet du quatrième mouvement : « un splendide poème de la volonté », selon Chantavoine (Jean Chantavoine, *Beethoven. Avec citations musicales dans le texte, op. cit.*, p. 185) et « le plus parfait poème de l'esprit humain », d'après Pioch (Georges Pioch, *Beethoven. Portraits d'hier n° 3*, Paris, Henri Fabre (éd.), 1909, p. 80).

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 3. Les points de suspension sont dans le texte de l'auteur. On note ici un effet de style emprunté au discours oral et qui n'apparaît pas dans la partie « analyse ».

⁵⁴⁶ *Ibid.*

Symphonie n° 5 qui lui a valu le statut qu'on lui connaît aujourd'hui. L'auteur décrit cet historique en ces termes synthétiques :

C'est seulement après la deuxième audition qui fut donnée à Leipzig le 9 février suivant [la création du 22 décembre] que la presse manifesta, sur cette œuvre, une opinion favorable, bientôt confirmée, d'ailleurs, par toutes les gazettes musicales. La cinquième symphonie fut reprise en mars 1809, à Breslau, puis en 1811 à Vienne. Leipzig la réentendit en 1812, Mannheim l'entendit la même année. Sa carrière était assurée, on y voyait enfin « le sommet du sublime » et toute l'Allemagne confirmait peu à peu ce jugement⁵⁴⁷.

L'auteur poursuit avec la réception de la *Symphonie n° 5* en France, notamment grâce à sa diffusion à la Société des concerts du Conservatoire et ensuite aux Concerts populaires de Padeloup : « depuis, elle a été jouée par toutes les Associations Symphoniques et elle reste à coup sûr la plus appréciée de toutes les œuvres en son genre ». Il renvoie une fois de plus à la figure tutélaire de Berlioz, le compositeur et critique ayant compris très tôt l'importance de cette œuvre pour les générations futures et l'ayant même défendue ardemment auprès de son maître, Jean-François Lesueur (1760-1837). Le commentaire s'achève sur une citation de Berlioz et témoigne de l'appréciation personnelle de l'auteur, déjà manifeste par ailleurs, pour cette œuvre : « n'est-elle pas, comme l'a dit Berlioz, la plus parfaite expression du génie de Beethoven, de sa pensée intime, de ses douleurs secrètes, de ses colères enchaînées, de ses rêveries, de ses visions, de ses élans? ».

Forts de cette longue étude sur le contenu et la forme du commentaire, qui lui-même est plus approfondi que toutes les autres notes issues du *Guide* que nous avons sélectionnées, nous pouvons maintenant faire un récapitulatif en reprenant les points du modèle établi lors de notre précédente analyse sur les commentaires de Grove et de Kretzschmar :

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Court paragraphe retraçant le processus de composition, pendant que Beethoven travaillait sur ses troisième, quatrième et sixième symphonies (sans mention des esquisses)
 - Création et réception (**oui**)
 - Large partie de « l'historique » consacrée aux exécutions successives en Allemagne et en France

⁵⁴⁷ *Ibid.*

- Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**)
 - Esprit joyeux, puis frustrations de Beethoven autour de ses fiançailles avec Thérèse de Brunswick
- Analyse musicale, par une approche thématique (**oui**)
 - Extraits musicaux (**oui**), regroupés en bloc, et non pas dans le corps du texte, avec une numérotation de 1 à 10
 - Ajout : analyse formelle de l'œuvre (forme-sonate)
- Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - Longue liste d'auteurs cités (Berlioz, Rolland, d'Indy, Chantavoine, Fétis...etc.)
- Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Période prolifique de composition : *Symphonies n^{os} 3, 4 et 6*
 - Emprunt du motif de quatre notes : *Concerto pour piano n^o 4*, *Sonate pour piano n^o 23*, « *Appassionata* », et *Quatuor n^o 3*
 - Similitude du finale avec celui de *Fidelio*
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**oui**)
 - Sources d'inspiration : *Symphonies n^{os} 40 et 41* de Mozart
- Forme (**environ 1500 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Expression de la personnalité et des tourments de Beethoven à travers son œuvre
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui**)
 - Termes sur la forme-sonate, hauteur et valeur des notes, ainsi que leur fonction harmonique (tonique, dominante)
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - Références au génie de Beethoven et au statut canonique de sa *Symphonie n^o 5*
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)
 - Exception, une phrase qui instaure une certaine interaction avec le lecteur : « Et l'on sait ce que lui coûte [à Beethoven] chacune de ses productions... »

g) Synthèse et traits caractéristiques

De ces cinq exemples de notes sur la *Symphonie n^o 5* de Beethoven, extraites du *Guide du concert*, nous pouvons dégager plusieurs tendances. Tout d'abord, nous constatons que, hormis

un seul exemple, tous les commentaires traitent en des termes plus ou moins élaborés de la genèse de l'œuvre et, plus généralement, du contexte de composition. Plusieurs textes font référence à la période de maturité de Beethoven – période très prolifique – et aux esquisses du compositeur. En revanche, le sujet de la création et de la réception de l'œuvre n'est que très rarement abordé, les auteurs se limitant dans le meilleur des cas à la date et au lieu de la première. Il faut attendre le long commentaire de trois pages, extrait du supplément sur « Beethoven et les 9 Symphonies », pour trouver des informations abondantes à ce propos.

On observe ensuite une certaine tendance chez les rédacteurs de notes à aborder la vie du compositeur. Les textes sont parsemés d'éléments biographiques, mais aussi d'allusions aux traits de caractère de Beethoven et à son état d'esprit durant cette période de composition. Ces choix éditoriaux s'appliquent pour l'essentiel à l'ensemble des compositeurs dont les œuvres font l'objet d'une note de présentation, mais la part plus intime du récit – les souffrances et les tourments de l'individu – est plus susceptible d'être réservée aux cas singuliers, aux parcours hors-norme. En d'autres termes, les difficultés rencontrés par Beethoven sur le plan des relations humaines, son tempérament impulsif, son mode de vie, sa surdité, le coup du sort que celle-ci représente pour un compositeur, sont autant d'éléments qui incitent l'auteur d'une note de programme à aborder ces sujets⁵⁴⁸.

Nous avons choisi un corpus de textes d'environ 250 à 500 mots, certes limité, mais qui nous permet néanmoins d'émettre quelques hypothèses. Parmi les tendances qui restent à confirmer par un corpus plus large, nous constatons notamment que les notes de programme, compte tenu de leur taille restreinte, traitent souvent de la vie du compositeur au détriment de l'analyse musicale. Dans le cas contraire, l'auteur choisira d'axer son discours sur la partie analytique et beaucoup moins sur le contexte biographique. En revanche, les textes musicologiques plus longs, comme celui du supplément au *Guide*, abordent tous les sujets possibles sur une œuvre comme la *Symphonie n° 5* de Beethoven – et, dans ce cas précis, de manière équilibrée entre ses différentes parties. L'analyse musicale peut prendre principalement deux approches : l'une plus scientifique, qui mobilise un vocabulaire technique et se concentre sur l'objet musical; l'autre plus subjective et évocatrice, qui renvoie aux émotions suscitées par la musique sans en dévoiler les secrets. De par la longueur qui leur est accordée, les textes

⁵⁴⁸ La même chose peut-être dite d'autres compositeurs ayant connu de grandes souffrances comme Mozart et Franz Schubert (1797-1828), morts très jeunes, Schumann ou encore Berlioz qui concordent au mythe romantique de l'artiste torturé.

explicatifs qui dépassent 1000 mots conjuguent ces deux approches à part égale. À noter que si l'exposition des thèmes principaux dans chaque mouvement successif constitue la norme pour toute analyse musicale, avec parfois des éléments d'analyse harmonique, le sujet de l'orchestration n'est pas abordé de manière aussi systématique que nous l'avions prévu au départ. En effet, la mention des instruments exécutant tel ou tel thème, qui pourrait pourtant servir de repère auditif pour le lecteur, ne figure souvent pas dans le texte, comme, du reste, les extraits musicaux (trois occurrences sur six observées).

Dans notre corpus, les notes de programme et le long commentaire ont en commun de faire systématiquement référence à au moins une figure d'autorité. Comme il s'agit de textes issus d'un hebdomadaire français, les auteurs cités sont avant tout nationaux. Ces derniers ne sont pas musicologues au sens strict, la discipline étant implantée depuis le début du XX^e siècle en France seulement⁵⁴⁹. Néanmoins, nous trouvons parmi eux de nombreux historiens et biographes qui ont, pour ainsi dire, fait œuvre de musicologie à l'instar de Vermeil, Prod'homme et Chantavoine⁵⁵⁰.

Autre point de convergence entre tous les textes : l'allusion systématique à d'autres œuvres du compositeur. À noter, cependant, que celle-ci intervient surtout lorsqu'il est question de genèse de l'œuvre et du contexte de composition. Plus rarement, ces allusions s'inscrivent dans le discours analytique. Dans ce cas-ci, l'auteur retrace l'existence d'un thème ou d'un motif, comme celui à quatre notes, et évoque des œuvres antérieures qui l'ont aussi emprunté. Par contre, la mention d'œuvres d'autres compositeurs, d'après nos observations, est réservée aux textes de plus grande ampleur seulement. Elle sert le plus souvent à déceler les sources d'inspiration possibles du compositeur.

⁵⁴⁹ Voir le chapitre 5, notamment les figures de Rolland et de Koechlin, reconnus pour leurs conférences sur l'histoire de la musique. À noter que Rolland est l'auteur d'une série d'ouvrages majeurs sur le compositeur allemand : *Beethoven. Les grandes époques créatrices* en 5 volumes (Paris, Éditions du Sablier, 1928-1945), à laquelle s'ajoute *Goethe et Beethoven* (1930). Il serait intéressant d'élargir notre corpus de textes et d'y inclure davantage de notes extraites des années 1930, notamment dans le *Guide du concert*, afin de vérifier l'influence de Rolland auprès des auteurs de notes sur les œuvres de Beethoven.

⁵⁵⁰ Bien qu'il soit abondamment cité, Berlioz peut difficilement être considéré comme un musicographe français au même titre que ses contemporains, comme Fétis. Ses écrits contiennent certes des analyses musicales valables – il nous livre ainsi son regard de compositeur –, mais celles-ci s'inscrivent dans un discours d'opinion, très subjectif, qui n'intègre aucune recherche approfondie sur Beethoven ou sur tout autre sujet connexe pouvant expliquer ses œuvres (vie personnelle, contexte historique... etc.). De par son style et ses choix de rédaction, Berlioz demeure d'abord et avant tout un critique musical.

Les choix formels sont souvent intimement liés aux choix musicologiques, au contenu et aux informations divulguées par les auteurs. Ainsi, le recours au langage de l'émotion pour qualifier l'objet musical renvoie à une méthode d'analyse qui relève d'une évocation et non d'une démarche de scrutation de ce même objet. Dans ce parti-pris, on retrouve l'expression du caractère émotionnel de la musique et un discours centré sur la personnalité du compositeur.

Une analyse qui cherche davantage à scruter l'objet musical fait appel à un vocabulaire technique, ce qui a inévitablement une incidence sur le plan formel. On note principalement des termes qui qualifient précisément les notes en termes de hauteur (*do, sol...etc.*), de valeur (blanche, noire...etc.), mais également la métrique choisie pour tel ou tel mouvement (binaire, ternaire). De plus, une part importante de l'analyse fait appel à un vocabulaire lié aux fonctions harmoniques et aux différentes tonalités parcourues (tonique, dominante, modulation, etc.). S'y ajoutent des termes d'origine italienne qui renvoient plutôt à l'interprétation de l'œuvre, essentiellement des indications destinées à l'orchestre (*pizzicato, staccato, forte/piano...etc.*). Dans l'ensemble, de ce type de notes découle une analyse thématique, mais le long commentaire va plus loin. Celui-ci détaille la structure musicale de certains mouvements, comme par exemple la forme-sonate qui régit les premier et quatrième mouvements de la *Symphonie n° 5* de Beethoven avec ses trois parties (exposition, développement et réexposition).

D'autres approches qui relèvent de choix stylistiques plus personnels de l'auteur sont indépendantes du contenu musicologique. C'est notamment le cas du style d'écriture ainsi que de la place accordée à l'appréciation de l'œuvre étudiée. Alors que les commentaires de Grove et de Kretzschmar sont marqués par une utilisation abondante de métaphores qui contribue ainsi à leur style littéraire, les quelques exemples extraits du *Guide du concert* révèlent au contraire une approche beaucoup plus réservée, privilégiant davantage la transmission d'informations pertinentes pour le lecteur. De plus, la longueur restreinte de ces textes incite l'auteur à rechercher l'efficacité du discours écrit, c'est-à-dire à ne retenir que les faits jugés essentiels sur l'œuvre musicale ou sur l'état d'esprit du compositeur.

D'après nos observations, une majorité de notes de programme porte en elle des marques d'appréciation sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven, et ce de différentes manières. Certains auteurs s'appuient sur des citations élogieuses de figures d'autorité pour témoigner de la qualité de l'œuvre; d'autres livrent un jugement personnel et assument un parti-pris favorable. Nombre d'entre eux font référence au génie de Beethoven et cherchent à montrer en quoi cette œuvre est

l'une de ses plus belles réalisations, justifiant ainsi la place de celle-ci au sein du canon musical. Toutefois, les quelques notes sur la *Symphonie n° 5* ne nous permettent pas de tirer des conclusions plus générales sur cette tendance. Certes, une œuvre déjà bien implantée dans le répertoire symphonique est plus susceptible de s'attirer des commentaires élogieux, mais qu'en est-il des autres œuvres qui ne connaissent pas le même succès d'estime, ou bien des créations pour lesquelles une note est rédigée? Émettre un jugement de valeur sur une œuvre ne peut pas être considéré ici comme une pratique répandue chez les rédacteurs de notes. Du moins, celle-ci concerne un certain type de répertoire.

Enfin, la prise en compte de l'auditeur ou du lecteur demeure un élément négligeable des notes que nous venons d'étudier. Les allusions de ce type sont le plus souvent implicites : choix assumé d'un format de note sans analyse musicale, souci de répondre aux attentes du public comme en témoigne l'exercice de concision, propos synthétiques qui rappellent au lecteur l'essentiel du contenu à retenir.

Nous réunissons sous forme de liste, les principales tendances observées lors de notre étude. Pour chaque entrée, nous ajoutons le nombre d'occurrences sur un total de six textes (un point correspondant à au moins une occurrence dans un texte) :

- Contenu :
 - Genèse (**oui**) x5
 - Documents manuscrits et esquisses évoqués
 - Création et réception (**non**) x2
 - Date et lieu de création seulement
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**) x3
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui**) x4
 - Extraits musicaux (**oui**) x3
 - Mention des instruments non systématique
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**) x6
 - Figures nationales (françaises)
 - Reconnues comme compositeurs ou biographes, moins comme musicologues
 - Mention d'œuvres connexes? (**oui**) x5
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**) x5
 - Autour de la genèse de l'œuvre étudiée
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**) x1
 - Autour de l'analyse musicale (inspirations possibles)

- Forme (**moyenne d'environ 500 mots, médiane⁵⁵¹ d'environ 350 mots**) :
 - Style plutôt littéraire (**non**) x4
 - Enchaînement rapide des idées, qui va à l'essentiel des informations à retenir x3
 - Absence de figures de styles ou d'élan poétique x4
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**) x5
 - Caractère émotionnel de la musique x4
 - Personnalité tourmentée du compositeur x2
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui**) x3
 - Qualification des notes (valeur, hauteur, rythme)
 - Mention des tonalités successives empruntées
 - Termes d'origine italienne
 - Exception : structure musicale globale d'un mouvement
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**) x4
 - Appui sur des citations
 - Éloges plus ou moins marqués
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**) x5
 - Quelques exceptions
 - Allusions aux différents formats possibles d'une note
 - Tentative implicite pour répondre aux attentes du public
 - Apostrophe plus direct, généralement aux néophytes

Nous reprenons ici un modèle pour la constitution d'une note de programme qui nous a accompagné tout au long de nos études de cas. Rappelons que celui-ci est inspiré des deux premiers exemples rencontrés chez Grove et Kretzschmar. Certains éléments de ce modèle se voient confirmés, d'autres infirmés. On remarque notamment la faible proportion du contenu accordée au contexte de création et de réception ainsi que l'absence d'allusions à des œuvres d'autres compositeurs, les auteurs préférant se concentrer davantage sur une constellation d'œuvres du même compositeur. Le style littéraire, comparable à celui des premiers guides d'écoute de Grove et de Kretzschmar, se perd peu à peu au profit d'un style informatif qui gagne en efficacité, c'est-à-dire d'une plus grande économie de mots pour exprimer un même contenu. La longueur réduite des notes de programme impose ce changement de style, comme elle impose aussi le fait de ne pas pouvoir traiter de tous les sujets qui touchent à l'œuvre et à l'auditeur qui la reçoit.

⁵⁵¹ Le calcul de la médiane nous permet de donner une appréciation plus juste du nombre de mots contenus dans une note de programme type, les cas de figure extrêmes (notes les plus courtes ou notes les plus longues) ayant ici moins d'incidence sur le résultat global.

Ces premières observations jettent les bases d'un travail qui mériterait d'être poursuivi pour l'avancement des connaissances dans le domaine de la vulgarisation musicale. Pour ce faire, un corpus bien plus conséquent de notes de programme devrait être mobilisé.

Après l'exemple d'une publication comme *Le Guide du concert*, passons maintenant à une autre source importante de notes de programme, découverte lors de nos recherches. Il s'agit d'un recueil paru aux États-Unis et qui regroupe plusieurs textes d'auteurs ayant collaboré avec les principaux orchestres américains.

5) *Quelques notes extraites du recueil de Seaman*⁵⁵²

Julian Seaman est un musicologue, éditeur, critique musical et conférencier américain. Directeur de la section musicale et critique du *Cue Magazine*, il a occupé des fonctions similaires dans plusieurs journaux new-yorkais⁵⁵³. En 1950, il publie un recueil de notes issues des programmes de concerts des principaux orchestres aux États-Unis⁵⁵⁴. Pour chaque œuvre majeure d'un compositeur – essentiellement des symphonies, des concertos et, dans une moindre mesure, des suites pour orchestre, comme en témoignent les sections consacrées aux œuvres de Beethoven et de Mozart – Seaman sélectionne une note de programme. Parmi les rédacteurs, on retrouve John N. Burk, auteur d'une biographie sur Beethoven⁵⁵⁵, Alfred Frankenstein, Herbert Peyser, Felix Borowsky, Philip Hale pour le Boston Symphony, Pitts Sanborn et Lawrence Gilman pour le New York Philharmonic, mais aussi des notes anonymes où ne figure à la fin que le nom de l'orchestre⁵⁵⁶. Outre le fait de colliger un ensemble de notes de programme, Seaman introduit chaque section du recueil consacrée à tel ou tel compositeur par une biographie, ce qui relève d'une contribution plus personnelle. Il retrace, par exemple, la vie – y compris sentimentale – de

⁵⁵² Julian Seaman (dir.), *Great Orchestral Music. A Treasury of Program Notes*, New York, Collier Books, 1962 (première édition en 1950).

⁵⁵³ Voir la quatrième de couverture du livre édité par Julian Seaman, *ibid.*

⁵⁵⁴ Hormis des notes de programme, on retrouve, à quelques occasions seulement, des extraits d'articles de magazine, des fragments d'essais et d'articles de journaux qui présentent certaines œuvres de compositeurs (*ibid.*, p. 7).

⁵⁵⁵ John N. Burk, *The Life and Works of Beethoven*, New York, Random House, 1943.

⁵⁵⁶ Julian Seaman, *op. cit.*, p. 7. John N. Burk (1891-1967), auteur également de *Mozart and his Music*, New York, Random House, 1959; Alfred Frankenstein (1906-1981), critique d'art et critique musical américain; Herbert Francis Peyser (1886-1953), auteur notamment de deux ouvrages sur Bach et Schubert, publiés par la Philharmonic-Symphony Society of New York (en 1945 et 1946, respectivement); Felix Burowski (1872-1956), compositeur anglo-américain et pédagogue; Philip Hale (1854-1934), critique musical américain; Pitts Sanborn (1879-1941), critique musical, poète et romancier américain; Lawrence Gilman (1878-1939), critique musical américain.

Beethoven dès son plus jeune âge, donnant quelques indications sur ses liens familiaux (grands-parents, parents et frères). Viennent ensuite les notes de programme sur les symphonies et les concertos du compositeur, avec omission notable des deux premières symphonies.

À quelques reprises, la rigueur musicologique de Seaman peut être remise en question. On observe l'absence complète de notes infrapaginales ou de commentaires rétrospectifs sur les textes reproduits dans l'ouvrage : informations manquantes sur les musicologues ou les sources mentionnées dans les notes de programme, aucune invitation à des lectures complémentaires pour parfaire les connaissances de l'auditeur. Les contraintes liées à la rédaction des textes, notamment l'exigence de concision, et les pratiques musicologiques de l'époque expliquent en partie ces lacunes⁵⁵⁷. Tout en prenant en compte le contexte de rédaction, on peut néanmoins s'étonner de l'ajout de la symphonie en *do* majeur, dite « Iéna », à la liste sélective des œuvres du compositeur; un ajout d'autant plus surprenant que les *Symphonies n^{os} 1 et 2* sont exclues de la liste. Certes, à l'époque où Seaman publie la première édition de son recueil de notes, en 1950, la symphonie « Iéna » est encore attribuée à Beethoven par certains musicologues, Fritz Stein en tête, comme étant une œuvre de jeunesse du compositeur. Ce n'est qu'à partir de 1957 que H. C. Robbins Landon apporte des preuves contradictoires et parvient à démontrer qu'il s'agit en fait d'une œuvre de Friedrich Witt⁵⁵⁸. Toutefois, dans la deuxième édition du recueil, datant de 1962, cette symphonie figure toujours parmi les symphonies de Beethoven.

Il nous semblait important de donner ici une brève appréciation du travail éditorial et musicologique de Seaman, qui est parfois sujet à débat. Nous poursuivrons maintenant avec une étude succincte de notes consacrées à la *Symphonie n^o 5* de Beethoven et à d'autres grandes œuvres du répertoire.

⁵⁵⁷ À titre de comparaison, les auteurs de notes publiées dans le *Guide du concert* citent des historiens, des biographes ou des critiques musicaux, mais ils ne donnent pas plus de précisions sur leurs sources.

⁵⁵⁸ Sur la symphonie « Iéna », voir Fritz Stein : « Eine unbekannte Jugendsymphonie Beethoven's ? », *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, n^o 13, 1911, pp. 127-172; H. C. Robbins Landon, « The Jena Symphony », *The Music Review*, n^o 18, 1957, pp. 108-113.

a) *John N. Burk* : Symphonie n° 5 en do mineur, op. 67⁵⁵⁹

Sur le plan formel, cette note de programme se révèle très différente de celle rédigée par Grove. Nous sommes d'abord frappés par la disparité des textes en termes de longueur. Le commentaire de Burk ne compte que quatre cents cinquante mots environ, cinq cents tout au plus. Ce constat tranche avec les huit pages que Grove consacre à la même œuvre du compositeur. De plus, là où le musicologue britannique alterne entre texte écrit et reproduction d'extraits musicaux – réduction pour piano de trois ou quatre mesures maximum – Burk, lui, n'a recours à aucune illustration. Il n'explique que par les mots.

Sur le plan stylistique, on remarque également de fortes divergences. Plusieurs éléments caractéristiques du discours de Grove, tout comme celui de Kretzschmar, sont absents chez Burk. Ce dernier adopte un style informatif, assez direct quant aux informations essentielles à transmettre au lecteur. La note est rédigée dans un souci d'efficacité, d'économie de moyens, loin des prétentions littéraires de Kretzschmar. En l'absence de tournures poétiques, de figures de style telles que les procédés de personnification et les métaphores, le commentaire de Burk semble être, à bien des égards, un enchaînement de faits historiques objectifs, où transparaît assez peu la personnalité de l'auteur. Son style pourrait même être perçu comme étant télégraphique. En témoigne ce passage : « On peut dire que la cinquième symphonie était vraiment en cours de réalisation de 1805 à la fin de l'année 1807, lorsque qu'elle a été achevée près de Heiligenstadt. Elle a été dédiée au Prince Lobkowitz et au Comte Razumovsky. Elle a été publiée en avril 1809 »⁵⁶⁰.

Outre l'absence de style littéraire, son discours n'est pas non plus porté vers l'expression des émotions que suscite la musique de Beethoven. Il est d'ailleurs étonnant de constater que l'auteur ne fait aucune mention de la musique elle-même. Par conséquent, Burk n'emploie aucun mot de vocabulaire technique lié de près ou de loin au langage musical et, plus étonnant encore, il n'expose aucun élément d'analyse thématique, en omettant même d'évoquer le motif de quatre notes qui a pourtant forgé la réputation de cette œuvre.

⁵⁵⁹ Note rédigée pour le compte du Boston Symphony Orchestra.

⁵⁶⁰ Julian Seaman, *op. cit.*, p. 43. « [...] the Fifth Symphony may be said to have made its real progress from 1805 until the end of 1807, when it was finished near Heiligenstadt. It was dedicated to Prince von Lobkowitz and the Count Razumovsky. It was published in April 1809 ». À noter que la lecture complète du premier paragraphe donne une meilleure idée du style télégraphique de l'auteur.

En revanche, l'auteur donne, par des voies certes détournées, une appréciation esthétique de la *Symphonie n° 5*. Une part importante de son commentaire est consacrée à la manière dont le public et les musiciens jugent ou ont jugé cette symphonie dans les premières années suivant sa création. Il n'y a pas de prise de position personnelle en tant que telle, mais un choix de citations mis en exergue qui dénote une opinion plutôt négative de Burk (nous y reviendrons plus tard en examinant le contenu musicologique relatif à la réception de l'œuvre). En effet, au-delà de la forme et du style d'écriture, il est important de s'attarder sur l'organisation des idées exprimées.

Burk débute son commentaire en établissant l'année et le lieu de la création de l'œuvre, précisant, à l'instar de Grove et de Kretzschmar, qu'il s'agit d'un concert avec deux créations, dont celle de la symphonie « pastorale ». S'ensuit un bref exposé sur la genèse de la symphonie en *do* mineur. Il reprend ici un fait historique que nous avons déjà relevé chez le musicologue germanique, à savoir la longue période de gestation de cette œuvre en particulier. Une fois de plus, Burk fait le parallèle entre les *Symphonies n°s 5 et 6*, mais il cherche également à tisser des liens avec d'autres œuvres du compositeur, contemporaines à celle qui fait l'objet de ce commentaire. Il fait ainsi une mise en contexte, comme l'ont fait Grove et Kretzschmar dans leur texte respectif :

Il est certain que Beethoven laissa la symphonie en *do* mineur de côté afin de composer la quatrième, l'« idyllique », en 1806, année de ses fiançailles avec Therese von Brunswick. Thayer estime que les esquisses les plus anciennes de la cinquième symphonie remontent à 1800 et 1801, ce qui place son origine avant même l'« Héroïque », composée en 1802. Mais les premières esquisses ne donnent aucune indication de la substance à venir. Il [Beethoven] a apparemment repris ce matériel occasionnellement, alors qu'il travaillait sur *Fidelio* et le *Concerto pour piano n° 4* (1804-1806)⁵⁶¹.

Dans ce passage, outre la diversité des œuvres citées, on note une référence à une autorité en matière de musicologie aux États-Unis : Alexander Thayer (1817-1897), auteur d'une biographie sur Beethoven⁵⁶². Burk cite à nouveau ce musicologue qui rapporte des paroles de Johann Peter Solomon (1745-1815), violoniste et organisateur de concerts à Londres, au sujet de

⁵⁶¹ *Ibid.* « It is certain that Beethoven laid his C minor aside to compose the idyllic Fourth, in 1806, the year of his engagement to Therese von Brunswick. Thayer attributes the earliest sketches for the Fifth Symphony to 1800 and 1801, which would put its inception even before the *Eroica*, of 1802. But the first sketches show no inkling of the significant matter to come. He apparently took it up occasionally while at work upon *Fidelio* and the Fourth Piano Concerto (1804-1806). »

⁵⁶² Alexander Wheelock Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, vols. 1 & 2, Princeton, Princeton University Press, 1964. Publié à l'origine en allemand sous le titre : *Ludwig van Beethoven's Leben. Nach dem Original-Manuscript deutsch bearbeitet* (1866).

la qualité esthétique de l'œuvre⁵⁶³. L'auteur du commentaire fait également référence à un article paru dans le *Allgemeine Musikalische Zeitung* sur les préparatifs laborieux de la première et la prestation de l'orchestre, très mitigée selon l'article⁵⁶⁴.

Tout cela tend à montrer qu'une part importante du texte est consacrée aux questions de public et de réception de l'œuvre lors de sa création ou de ses exécutions successives. Comme l'explique Burk :

La cinquième symphonie de Beethoven, comme d'autres partitions un temps considérées comme subversives, mais depuis longtemps sanctifiées par coutume, à la fois déroutait et amusait ses premiers auditoires, sans parler des orchestres et des solistes qui étaient destinés à être les premiers pourvoyeurs de son message claironnant. Toutefois, on raconte aussi au sujet de la cinquième symphonie que les grands défis qu'elle pose ont presque immédiatement chassé les impressions confuses⁵⁶⁵.

On remarque ici un regard rétrospectif de l'auteur sur la construction esthétique de l'œuvre. Cette mise en perspective est rendue possible notamment grâce à la distance temporelle qui existe entre la création de la symphonie et la publication de la note, un écart de près de cent cinquante ans. En effet, la note, avec ses références culturelles, est le produit d'une époque dans laquelle le canon musical est déjà fortement implanté. Dès lors, l'auteur prend ses propres distances avec l'œuvre, contrairement à Grove ou Kretzschmar qui, écrivant dans les dernières décennies du XIX^e siècle, contribuent encore à un processus de canonisation. Par conséquent, on retrouvera une forte appréciation très favorable, parfois même excessive chez ce dernier musicologue, alors que Burk se montre plus mesuré, voire critique. En témoigne la fin de son commentaire, qui insiste sur les difficultés de Beethoven en amont du concert, de sa mésentente avec l'orchestre et de la performance « misérable » de la soliste⁵⁶⁶.

⁵⁶³ Salomon, alors premier violon du Philharmonic Society of London, se serait moqué de cette œuvre nouvellement créée auprès de ses collègues musiciens, la qualifiant de « foutaise » (« *rubbish* »). Deux ou trois plus tard, à l'occasion d'une autre exécution de la *Symphonie n° 5* à Londres, Salomon aurait reconnu son erreur publiquement devant les musiciens de l'orchestre; il s'agissait bien d'une des plus grandes compositions qu'il n'eût jamais entendues : « I now consider it one of the greatest compositions I have ever heard ». Citation de Salomon reproduite dans la note de programme, à partir du texte original de Thayer, *The Life of Ludwig van Beethoven*, vol. 2, *op. cit.*, p. 682.

⁵⁶⁴ Johann Friedrich Rochlitz (dir.), *Allgemeine Musikalische Zeitung*, vol. 12, n° 41 (11 juillet 1810), pp. 652-659 (« recension » de la *Symphonie n° 5* de Beethoven). Burk indique le 14 juillet 1810, mais cette date ne correspond pas à celle de la publication du numéro de la revue pour l'année 1810, numéro que nous avons pu consulter sur Internet à l'adresse suivante : https://archive.org/details/bub_gb_0t0qAAAAYAAJ (consulté le 31 mai 2018).

⁵⁶⁵ Julian Seaman, *op. cit.*, p. 43. « Beethoven's Fifth Symphony, like other scores once considered subversive but long since sanctified by custom, both bewildered and amuse its first audiences, not to speak of the orchestra and leaders who were destined to be the first purveyors of its ringing message. It is also to be recorded about the Fifth Symphony, however, that its forceful challenge almost immediately dispelled the first befuddled impressions. »

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 44. L'auteur parle sans doute de la prestation de la chanteuse dans les œuvres chorales qui figuraient au programme du concert.

Les traits caractéristiques du commentaire de Burk sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven se résument ainsi :

- Contenu :
 - Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Reconstitution des étapes à partir des esquisses
 - Création et réception (**oui**)
 - Date et contexte de création, difficultés rencontrées
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**)
 - Mention des fiançailles avec Thérèse von Brunswick
 - Traits de caractère de Beethoven
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**non**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - Thayer, biographe de Beethoven
 - Critique parue dans le *Allgemeine Musikalische Zeitung*
 - Recours à de longues citations
 - Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - la *Sixième*, l'« Héroïque », *Concerto pour piano n° 4*, etc.
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 450 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Style informatif, essentiellement factuel
 - Recours au langage de l'émotion (**non**)
 - Aucun élément de discours sur les émotions suscitées
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**non**)
 - Aucun terme appartenant au vocabulaire technique
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**plutôt oui**)
 - Regard critique, distancié
 - Aucune prise de position assumée, mais une insistance sur des faits connotés négativement
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**oui**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**oui**)
 - Mise en perspective de la réputation éclatante de l'œuvre aujourd'hui, qui contraste avec les débuts difficiles

b) *Cyril A. Player et William K. Kelsey : Symphonie n° 6 en fa majeur, op. 68*⁵⁶⁷

En toute logique, la note suivante dans le recueil de Seaman est consacrée à la *Symphonie n° 6*, dite la « Pastorale ». Elle diverge en de nombreux points de la note de Burk, tant sur la forme et le style que sur les centres d'intérêt musicologiques.

Sur le plan formel, le commentaire de Player et Kelsey est plus court, avec trois cents cinquante mots environ. En fin de texte, les auteurs reproduisent les indications laissées par Beethoven lui-même pour chaque mouvement. Celles-ci figuraient également dans le programme du concert original en 1808 afin d'éclairer l'auditeur sur la nature ou les scènes évoquées :

- Première pièce. Sensations plaisantes qui s'éveillent en l'Homme à son arrivée dans la campagne.
- Deuxième pièce. Scène au bord du ruisseau.
- Troisième pièce. Assemblée joviale des gens de la campagne, durant laquelle apparaissent soudainement. . . .
- Quatrième pièce. L'orage et la tempête, suivis de
- Cinquième pièce. Sensations bienheureuses, liées à une gratitude envers le Seigneur, après la tempête⁵⁶⁸.

Sur le plan stylistique, Player et Kelsey diffèrent grandement de Burk. Ils adoptent une approche plus conforme aux notes de Grove et de Kretzschmar. Le premier paragraphe nous plonge d'emblée dans une ambiance poétique, faisant écho aux scènes et aux émotions exprimées par la musique. On y trouve également une appréciation esthétique de l'œuvre pleinement assumée par les auteurs, qui rappelle l'élan poétique exalté de Kretzschmar :

D'aucuns aiment à penser que cette symphonie est l'exemple le plus véritable de l'instinct ou peut-être de l'intuition de Beethoven qui l'empêcha de produire une simple représentation [musicale] pour lui permettre d'atteindre son idéal. Il y a, en elle, le charme éternel de la campagne, la voix immortelle du compositeur entendue dans le ruisseau et dans la brise, dans le vent et dans le bois, le mystère éloquent qui trace toujours sa voie dans le cœur de l'Homme. Il [Beethoven] a été capable de dépasser le stade de la vénération béate, si répandue, et de faire résonner sa mélodie d'or⁵⁶⁹.

⁵⁶⁷ Note rédigée pour le compte du Detroit Symphony Orchestra.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 45. « Pleasant feelings which awake in man on arriving in the country / Scene by the brook / Jovial assemblage of the country-folk, in which appear suddenly / Thunder and storm, in which enter / Beneficial feelings connected with thanks to the Godhead after the storm ». La traduction est celle du passage final de la note, qui est lui-même une traduction libre des auteurs. Pour une traduction de la version originale allemande, voir le chapitre 4, note 282.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 44. « There are many who like to think that this symphony is the truest example of Beethoven's instinct, or perhaps intuition that kept him from allowing mere delineation to become his ideal. In it is the eternal charm of the country, the deathless voice of the composer heard in brook and breeze, in wind and wood, the eloquent mystery which steps ever in the heart of man. He was able to break through the dumb **worship of** most of the human kind, and sound its golden melody. » Notons que ce passage poétique comporte des phrases ou parties de phrases dont le sens est parfois abstrait, ce qui a nécessairement une incidence sur la traduction.

Contrairement à Burk qui tend à remettre en perspective la place occupée par la *Symphonie n° 5* dans le canon musical, notamment à travers certains commentaires négatifs, Player et Kelsey continuent d'alimenter le processus de sacralisation de la « Pastorale ». De ce point de vue, ces derniers se montrent plus en phase avec le type de discours en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Le paragraphe suivant offre au lecteur des éléments d'analyse musicale. Certes, le niveau de détails dans l'étude de l'œuvre n'est pas comparable à celui d'un Grove et Kretzschmar, dont les textes servent de guides d'écoute approfondis. Il n'y a ni reproduction d'extraits musicaux, ni présentation des différents thèmes, mais une simple évocation de la nature et des situations incarnées par tel ou tel instrument et ce, dans le deuxième mouvement seulement : « L'ondulation du ruisseau (cordes) est l'élan musical de base; il y a le grondement de l'orage (contrebasses dans leur registre inférieur), les éclairs (violons); le basson d'un vieux paysan assis sur un tonneau, capable de ne jouer que trois notes; et le chant du rossignol (flûte), le canard (hautbois) et le coucou (clarinette) »⁵⁷⁰. Les auteurs du commentaire fondent leur analyse en grande partie sur les propos élogieux de Vincent d'Indy, sans toutefois citer la source exacte⁵⁷¹. Ils recourent alors à un argument d'autorité qui consolide leurs affirmations, à la manière des auteurs de notes de programme que nous avons étudiés précédemment.

Les deux derniers paragraphes retracent brièvement la genèse de l'œuvre et les intentions du compositeur pour cette symphonie. Souhaitait-il faire ce que l'on appelle du figuralisme, peindre la nature en musique? L'intéressé aurait réfuté cette idée, mais les indications laissées dans la partition, qui s'apparentent à des didascalies pour une œuvre dramatique, témoignent du contraire. De plus, comme beaucoup d'autres musicologues avant eux, les auteurs de la note renvoient également aux esquisses du compositeur, documents essentiels pour comprendre le

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 45. « The rippling of the brook (strings) is the basic movement; there is the muttering of the thunder (contrabasses in their lower register), flashes of lightning (violons); the bassoon of an old peasant sitting on barrel; and able to play but three tones; and the song of a nightingale (flute), quail (oboe) and cuckoo (clarinet). »

⁵⁷¹ La citation de Vincent d'Indy (1851-1931) est exacte, à propos de l'*Andante* (deuxième mouvement) : « the most admirable expression of true nature in musical literature ». Le texte original, en français, peut être trouvé dans Vincent d'Indy, *Beethoven. Biographie critique illustrée de quatorze reproductions hors texte*, coll. « Les musiciens célèbres », Paris, Henri Laurens (éd.), 1911, p. 73. « [...] L'*Andante*, la plus admirable expression de vraie nature qui soit ». Dans les pages liminaires de l'ouvrage, il est intéressant de constater que « Les musiciens célèbres » est une collection qualifiée « d'enseignement et de vulgarisation » par l'éditeur. Il s'agit là d'une occurrence assez ancienne d'un des termes essentiels de notre étude, dans le contexte parisien. Le premier exemplaire de cette collection, consacré à Liszt et écrit par Michel Dimitri Calvocoressi (1877-1944), remonte à 1905. Sur les origines de la vulgarisation et de l'utilisation du terme lui-même, voir l'introduction.

processus de conception d'une œuvre comme la *Symphonie n° 6*. À noter, cependant que Player et Kelsey ne font que mentionner l'année de création (1808), sans évoquer la réception de l'œuvre auprès du public ou des critiques, ni le concert lui-même marqué par deux créations de symphonies.

Comme nous l'avons déjà fait pour d'autres commentaires, récapitulons les principaux faits saillants de celui-ci :

- Contenu :
 - Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Mention des esquisses du compositeur, avec notes et indications laissées par Beethoven
 - Allusion à ses intentions (ou pas) sur le caractère imitatif de la musique
 - Création et réception (**non**)
 - Mention de la date de création uniquement
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**non**)
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**plutôt oui**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Attribution d'un rôle ou d'une situation à tel ou tel instrument de l'orchestre
 - Vocabulaire technique limité, en l'absence de véritable analyse thématique
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - Vincent d'Indy sur le 2^e mouvement de la symphonie
 - Témoignage de Ferdinand Ries, élève de Beethoven
 - Mention d'œuvres connexes? (**non**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**non**)
 - Aucune allusion, notamment à la *Cinquième Symphonie* créée au même concert de 1808.
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 350 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**oui**)
 - Élan poétique des premiers paragraphes
 - Figures de style et propos hyperboliques
 - Recours au langage de l'émotion (**non**)
 - Dans l'œuvre, il est plutôt question d'imitation de la nature que d'expression des émotions
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**plutôt oui**)
 - Citation des instruments – pour certains de leur registre – divers termes comme « musical painting » (figuralisme)
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - Discours dithyrambique dès les premières phrases

- Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)

c) *Robert Bagar : Symphonie en sol mineur, K. 550 (Mozart)*⁵⁷²

Après avoir étudié les commentaires de deux symphonies de Beethoven, nous examinerons maintenant celui d'une autre œuvre appartenant au canon musical : la *Symphonie n° 40* de Mozart. Pour traiter de l'œuvre, Robert Bagar (1902-1957)⁵⁷³ choisit des angles d'attaque différents que ceux préconisés dans les textes que nous avons vu précédemment. Il est donc d'autant plus intéressant de s'y attarder.

Le texte de Bagar est un peu plus long, soit près de cinq cents mots. Il aborde d'emblée l'œuvre du point de vue de sa genèse, insistant la période prolifique de Mozart en matière de composition. Durant l'été de 1788, ce dernier a écrit trois symphonies : celle en *mi* bémol majeur (datée du 26 juin), puis celle en *sol* mineur (25 juillet) et, enfin, la *Symphonie n° 41*, « Jupiter », (10 août). Dans cette mise en contexte, où plusieurs œuvres du compositeur sont mentionnées, Bagar donne également plusieurs éléments biographiques et ce, de manière plus élaborée que les autres auteurs de notes étudiés dans ce recueil. Ainsi, il déclare : « le fait qu'il [Mozart] ait pu écrire quoi que soit était stupéfiant, parce que sa femme était malade, d'une part, et parce que ses finances personnelles étaient à un niveau particulièrement bas, d'autre part »⁵⁷⁴.

D'autres éléments relatifs à la personnalité de Mozart lui-même viennent s'ajouter à l'argumentaire. L'auteur de la note tente ainsi d'expliquer la symphonie au regard de la vie du compositeur, citant des personnes d'autorité qui corroborent cette théorie :

⁵⁷² Note rédigée pour le compte de la Philharmonic-Symphony Society de New York.

⁵⁷³ À noter que Robert Bagar est également le co-auteur, avec Louis Biancolli (1907-1992), d'un guide d'écoute, consacré au répertoire symphonique : *The Concert Companion : A Comprehensive Guide to Symphonic Music*, New York, Whittlesey House, 1947.

⁵⁷⁴ Julian Seaman, *op. cit.*, p. 233. « That he could write at all was astounding, because his wife was ill, for one thing, and his finances were at a particularly low ebb, for another. »

Pendant ces jours difficiles, il rechercha auprès de Puchberg un prêt de deux cents florins, se décrivant, d'après cette autorité, comme étant "en proie à des sombres pensées qu'il doit chasser de toutes ses forces". On a dit que la symphonie en *sol* mineur "reflète une part des inquiétudes du compositeur". Et le biographe de Mozart, Otto Jahn, trouve dans le premier mouvement "un cri d'angoisse perçant"⁵⁷⁵.

Dans la note de Bagar, le recours à des personnes d'autorité et à des citations sont omniprésentes. L'auteur renvoie aux propos de Pitts Sanborn, critique musical américain, qui décrivent la *Symphonie n° 40* en des termes très poétiques : une œuvre « touchée par la tristesse ineffable qui parfois traverse comme un nuage d'été le tempérament radieux d'enfant-roi de Mozart »⁵⁷⁶. Outre le caractère littéraire, on retrouve dans ce passage une forte propension aux éloges. À ce sujet, l'appréciation esthétique de l'œuvre n'est pas exprimée directement par l'auteur, mais par le moyen des citations.

Contrairement à d'autres rédacteurs de notes de programme, Bagar ne donne pas lui-même des éléments d'analyse, mais cite une nouvelle fois des musicologues ou critiques musicaux qui l'ont déjà fait avant lui. Toutefois, ces éléments demeurent négligeables, non seulement en comparaison avec les commentaires de Grove et Kretzschmar, mais également avec celui de Player et Kelsey sur la « Pastorale ». Ne sont mentionnées que des pairs de triple-croches dans le deuxième mouvement, évoquées de manière lointaine dans certaines mesures du Finale, toujours selon Sanborn.

Le commentaire se conclut sur une longue anecdote racontée par William Apthorp (1848-1913), autre critique musical américain, à propos d'une rencontre entre Franz Lachner, chef d'orchestre allemand, et Franz Liszt. Au cours de celle-ci, les deux hommes auraient évoqué, en des termes élogieux, les premières mesures de la symphonie et notamment le thème introduit par les altos, selon eux inimitable au piano⁵⁷⁷.

⁵⁷⁵ *Ibid.* « During those trying days he once sought from Puchberg a loan of two hundred florins, describing himself, according to that authority, as a "prey to gloomy thoughts which he must repel with all his might". It has been said that the G minor symphony "reflects something of the composer's troubles". And Mozart's biographer, Otto Jahn, discovers in the first movement "a piercing cry of anguish" ». La citation d'Otto Jahn correspond au texte original, traduit en anglais. Voir Otto Jahn, *The Life of Mozart*, vol. 3, traduction de l'allemand par Pauline D. Townsend, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 (première édition anglaise en 1882), p. 36.

⁵⁷⁶ *Ibid.* « This Symphony is touched with the ineffable sadness that sometimes crosses like a summer cloud the radiance of Mozart's sun-god temperament ». L'auteur s'appuie ici sur une précédente note de programme (date non précisée), rédigée par Pitts Sanborn pour le compte la Philharmonic-Symphony Society de New York, ce dernier ayant été un contributeur régulier à cette institution musicale.

⁵⁷⁷ Cette anecdote est effectivement racontée par Apthorp dans une note de bas de page, issue d'une note de programme rédigée pour le Boston Symphony Orchestra. Voir William Apthorp, « Program Note on Mozart's *Symphony n° 40*, in G minor », *Boston Symphony Orchestra Concert Program*, « Trip Series », saison 20 (1900-

Comme pour les précédentes notes de programme étudiées, nous pouvons récapituler celle-ci par les points suivants :

- Contenu :
 - Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Contexte à l'été 1788 : une période prolifique pour Mozart
 - Création et réception (**non**)
 - Mention de la date de création uniquement
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**)
 - Maladie de sa femme
 - Ses difficultés financières
 - L'état d'esprit du compositeur exprimé dans l'œuvre
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**plutôt oui**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Quelques mentions de figures mélodiques ou rythmiques, mais aucun approfondissement
 - Quelques termes techniques employés, mais pas d'analyse thématique
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - Plusieurs figures historiques et musicologues cités : Michael von Puchberg, Otto Jahn, Pitts Sanborn et William Apthorp
 - Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Les deux autres symphonies du compositeur, composées à la même époque : *n° 39* et *n° 41*
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 500 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**oui**)
 - Élan poétique dans plusieurs passages, notamment dans l'analyse rapportée de Sanborn
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Propos hyperboliques, axés sur l'émotion
 - Analogie avec l'âme tourmentée de Mozart
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui**)
 - Références aux *tempi* des mouvements, au motif de triple-croches dans l'*andante*, au célèbre motif du début entendu chez les altos.
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - Discours élogieux
 - L'auteur s'appuie surtout sur des personnes d'autorité

1901), concert n° 3 (18 janvier 1901), p. 5. Disponible sur le site Internet d'archives du BSO. Url : <https://cdm15982.contentdm.oclc.org/digital/collection/PROG/id/41653> (consulté le 1er septembre 2018).

- Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)

d) Synthèse et traits caractéristiques

De ces trois exemples de notes de programme consacrées à des œuvres du grand répertoire symphonique – les *Symphonie n^{os} 5 et 6* de Beethoven ainsi que la *Symphonie n^o 40* de Mozart – nous pouvons dégager certaines tendances ou récurrences que nous proposons ici de synthétiser. Voici nos principales observations :

- Contenu :
 - Propos assez approfondis sur la genèse de l'œuvre
 - Propos qui éludent davantage le contexte de création et de réception de l'œuvre, à l'exception du premier texte étudié (celui de Burk)
 - Propos contextuels sur la vie du compositeur, parfois sur sa personnalité
 - Propos mininaux sur la musique elle-même
 - Absence d'extraits musicaux
 - Absence d'analyse thématique
 - Économie de termes techniques, malgré quelques exceptions
 - Références à des personnes d'autorité pour appuyer l'argumentation
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur
- Forme :
 - Texte assez court, de 400 à 500 mots
 - Niveau de détails inférieur aux guides d'écoute
 - Absence de considérations sur le rapport de l'auditeur, néophyte ou connaisseur, à l'œuvre
 - Style plutôt informatif dans l'ensemble, avec parfois certains élans littéraires notables
 - Citations d'autrui qui atténuent la valeur littéraire des notes de programme, propre à l'auteur
 - Plusieurs témoignages d'appréciation esthétique
 - Propos qui viennent rarement des auteurs eux-mêmes, mais surtout des personnes d'autorité

Nous consacrerons les dernières pages de ce chapitre à l'examen d'une dizaine de notes de programme issues de livrets du London Symphony Orchestra, du London Philharmonic Orchestra ainsi que du New York Philharmonic Orchestra. Les notes sur la *Symphonie n^o 41*, « Jupiter », de Mozart, sur la *Symphonie n^o 9*, « du Nouveau Monde », de Dvořák, sur la *Symphonie n^o 6*, « Pathétique », de Tchaïkovski ainsi que sur le *Sacre du printemps* de Stravinski,

extraites du recueil de Seaman, nous serviront de base de comparaison intéressante. Pour éviter de surcharger le contenu de ce sixième chapitre et créer un effet de redondance, nous avons fait le choix de passer directement au résumé par points pour chaque note étudiée et non pas de procéder préalablement à une étude plus approfondie⁵⁷⁸.

6) Notes extraites de la collection de programmes de concerts à l'OICRM⁵⁷⁹

Dans les prochaines pages, nous traiterons de notes de programmes appartenant aux deux prochaines décennies, c'est-à-dire la fin des années 1970 jusqu'au milieu des années 1980. Nous avons sélectionné trois orchestres : le London Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra et le New York Philharmonic Orchestra.

a) London Symphony Orchestra

Commençons par deux notes du London Symphony Orchestra consacrées à deux symphonies de Beethoven. La première que nous avons retenue porte sur la *Symphonie n° 7* de Beethoven et a été publiée dans le cadre du concert du 31 mai 1977⁵⁸⁰. En voici les points saillants, d'après notre grille d'analyse établie plus tôt :

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**plutôt oui**)
 - Œuvre complété en 1812
 - Seule mention sur la genèse du célèbre 2^e mouvement
 - Création et réception (**non**)

⁵⁷⁸ Le travail d'analyse a été effectué en amont, ce qui nous permet ainsi de produire un résumé détaillé de chaque note de programme, selon le même procédé. À noter également que chaque section dudit chapitre jusqu'à présent a vu sa quantité de texte diminuer au profit d'un format de présentation par point, toujours avec ce même objectif d'éviter une surcharge d'informations pour le lecteur.

⁵⁷⁹ Pour rappel, il s'agit d'une donation d'un particulier, mélomane et collectionneur de programmes de concerts, qui a été recueillie par le professeur émérite Jean-Jacques Nattiez, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

⁵⁸⁰ Le concert a eu lieu au Royal Festival Hall, sous la direction d'Uri Segal. Programme complet : *Octupr pour instruments à vent*, W46, de Stravinski, le *Concerto* pour piano en *la* mineur de Schumann (pianiste : Vladimir Ashkenazy) et, en seconde partie de concert seulement, la *Symphonie n° 7* en *la* majeur, op. 92, de Beethoven. À noter que nous écrivons, ici et pour les notes de bas de page subséquentes, le titre des œuvres tel qu'écrit dans les programmes de concert avec, le cas échéant, une traduction de l'anglais au français.

- Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**)
 - Ses problèmes de surdité
 - Sa lutte contre la dépression
- Analyse musicale, par une approche thématique (**oui**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Des mots pour chacun des quatre mouvements, notamment les premier et deuxième
- Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - Propos élogieux de Wagner et du musicologue britannique Donald Tovey
- Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - La *Symphonie n° 9*, « the mighty Ninth », l'emprunt d'un matériau musical utilisé dans le *Concerto n° 5* pour piano
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 360 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**oui**)
 - Mots recherchés et discours par moments enflammé
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Parcours de différents registres pour chaque mouvement : entre autres, la force du premier, la joie du quatrième.
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui**)
 - Indication de mesures, de *tempi*, mention d'une note particulière, dialogue entre instruments...etc.
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - Éloges personnels, en plus de ceux des auteurs cités
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)

Une autre note du London Symphony Orchestra, consacrée à la *Symphonie n° 6* de Beethoven, a suscité notre intérêt. Celle-là est signée par Timothy Day, musicologue britannique, dans le cadre d'un concert ayant eu lieu le 29 juin 1985⁵⁸¹.

- Contenu :
 - Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Intentions du compositeur : expression d'une sensation de nature plutôt que du figuralisme (*musical painting*)
 - Création et réception (**plutôt oui**)

⁵⁸¹ Le concert a eu lieu au Barbican Hall, sous la direction de Raphael Frühbeck de Burgos. Programme complet : la *Symphonie n° 6* en *fa* majeur, op. 68, « Pastorale », de Beethoven et, en seconde partie de concert, *Schééhérazade*, op. 35, de Rimski-Korsakov.

- Mention du concert de création en 1808
 - Aucune allusion à la réception de l'œuvre ultérieurement
- Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**)
 - Contexte de composition et état d'esprit du compositeur
 - Sa tentative de suicide et le testament de Heiligenstadt
- Analyse musicale, par une approche thématique (**oui, beaucoup**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Plusieurs paragraphes sur chaque mouvement
 - Association entre instruments et imitations de la nature
 - Discours spécialisé et détaillé
- Discours d'autrui : références à une autorité (**plutôt oui**)
 - Plusieurs citations de Beethoven lui-même, mais pas de musicologues réputés
- Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Œuvres au programme du concert de création : *Symphonie n° 5*, *Concerto n° 4* pour piano, *Fantaisie chorale*
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 850 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**plutôt non**)
 - À travers les citations de Beethoven seulement
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Vie et dépression du compositeur qui se traduisent dans l'œuvre
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui, beaucoup**)
 - Références aux *tempi*, à certaines notes et même à la forme-sonate sans donner la définition de cette forme
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**non**)
 - Discours scientifique, objectif
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)

b) *London Philharmonic Orchestra*

Autre exemple de note consacrée à une œuvre de répertoire, mais cette fois une œuvre plus récente au regard de l'histoire de la musique classique : la *Symphonie n° 6* de Tchaïkovski. Rappelons qu'à travers ses symphonies, ses ouvertures et ses concertos, le compositeur russe est bien représenté dans le répertoire symphonique, non seulement dans celui du London Symphony Orchestra, mais aussi d'autres orchestres dont nous avons pu consulter les programmes. À propos

de la « Pathétique », nous interrogeons une note parue par le London Philharmonic Orchestra pour le concert du 29 janvier 1981⁵⁸².

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Étapes de composition, périodes d'écriture et d'interruption
 - Création et réception (**oui, beaucoup**)
 - L'avis du public, l'avis des critiques, celui des musiciens
 - Place de l'œuvre dans la vie et après la mort du compositeur
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**)
 - Les rapports avec son neveu Vladimir Davydov et avec son frère Modest
 - Mort par le choléra ou alors suicide?
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Plusieurs paragraphes sur chaque mouvement
 - Discours détaillé, élaboré
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**plutôt non**)
 - Citations de Tchaïkovski seulement, par ses lettres
 - o Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Ses symphonies antérieures, avant son « chef-d'œuvre »
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 950 mots**) :
 - o Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores... etc.) (**non**)
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Œuvre intimement liée à la vie du compositeur
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui, beaucoup**)
 - Références précises sur l'enchaînement des thèmes musicaux et les instruments utilisés
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**non**)
 - o Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**oui**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques... etc.) (**oui**)
 - Il appartient à chaque auditeur de décider comment il interprète la musique : « whether the triumphant climax implies a real or hollow victory is up to each listener to decide »

⁵⁸² Le concert a eu lieu au Royal Festival Hall, sous la direction de Kirill Kondrashin. Programme complet : *Roméo et Juliette*, ouverture-fantaisie de Tchaïkovski, le *Concerto n° 1 en ré* majeur de Prokofiev (violoniste : Boris Belkin) et la *Symphonie n° 6* en *si* mineur de Tchaïkovski.

c) *New York Philharmonic Orchestra*

Poursuivons maintenant avec une série de notes issues des programmes du New York Philharmonic Orchestra, de la fin des années 1970 à l'année 1990. Les deux auteurs que nous avons identifiés sont Phillip Ramey⁵⁸³, pour des notes de plus de 1000 mots, et Edward Downes⁵⁸⁴, pour des notes plus courtes.

La première d'entre elles, par ordre chronologique, est celle consacrée à la *Symphonie n° 5* de Beethoven, ce qui nous permettra d'apprécier les ressemblances et différences avec d'autres notes que nous avons étudiées précédemment. Elle a été rédigée par Edward Downes dans le cadre de la série de concerts les 9, 10 et 11 novembre 1978⁵⁸⁵.

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Quatre ans pour la composition de l'œuvre, périodes d'écriture et d'interruption
 - Création et réception (**oui**)
 - Mention de la date et du lieu de création
 - L'influence de l'œuvre sur d'autres compositeurs. Mention du *Sacre du printemps* de Stravinski
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**non**)
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui, l'essentiel**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Un paragraphe sur chaque mouvement, clairement identifié
 - Discours détaillé, élaboré, sur l'enchaînement des thèmes, avec mentions d'instruments et de tonalités
 - Fin : liste des instruments mobilisés pour l'interprétation
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**non**)
 - Remise en cause d'autorités sur le thème du « Destin qui frappe à la porte »

⁵⁸³ Phillip Ramey, né en 1939, est un compositeur, pianiste et musicologue américain. Il a été rédacteur des notes de programme pour le New York Philharmonic de 1977 à 1993; également rédacteur de notes discographiques. Voir l'entrevue de Phillip Ramey par l'animateur David Dubal à l'émission « For the Love of Music » (station : WNCN-FM, New York; 12 septembre 1980). Url : https://www.youtube.com/watch?v=3iof_Qk63cw (consulté le 3 juin 2018).

⁵⁸⁴ Edward Downes (1911-2001) est un musicologue, critique musical et animateur de radio américain. Il n'est pas à être confondu avec son homonyme Edward Downes (1924-2009), chef d'orchestre britannique spécialisé dans le répertoire lyrique. Au sujet de cet autre rédacteur de notes de programme, voir l'article de Anthony Tommasini, « Edward Downes, 90, Opera Quizmaster », *The New York Times*, 28 décembre 2001. Url : <https://www.nytimes.com/2001/12/28/arts/edward-downes-90-opera-quizmaster.html> (consulté le 3 juin 2018).

⁵⁸⁵ Le concert a eu lieu au Avery Fisher Hall, sous la direction de Zubin Mehta. Programme complet : *Les Offrandes oubliées, Méditation symphonique, Oiseaux exotiques* pour piano et orchestre (pianiste : Yvonne Loriod) et *Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum* de Messiaen, en hommage au 70^e anniversaire de naissance du compositeur; en seconde partie de concert, la *Symphonie n° 5* en *do* mineur, op. 67, de Beethoven.

- Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - La *Symphonie n° 4*, le *Concerto pour violon*, *Concerto n° 4 pour piano* (genèse)
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**oui**)
 - *Le Sacre du printemps* de Stravinski (réception)
- Forme (**environ 790 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Caractère de Beethoven et la force dramatique d'œuvre
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui, beaucoup**)
 - Précisions sur le rythme, les tonalités et les modulations, les dynamiques, références à la structure des mouvements
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**plutôt oui**)
 - L'impact de l'œuvre sur les successeurs de Beethoven
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)

En ce qui concerne la note sur la *Symphonie n° 9* de Beethoven, rédigée par Phillip Ramey dans le cadre de la série de concerts des 9, 10, 11 et 14 avril 1981⁵⁸⁶, en voici les points caractéristiques :

- Contenu :
 - Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Six ans pour la composition de l'œuvre, onze ans d'écart entre ses deux dernières symphonies
 - Les rapports avec le poème de Schiller et l'origine lointaine de l'« Ode à joie »
 - Création et réception (**oui**)
 - Récit de la création et les circonstances qui l'entoure
 - Réception de ces symphonies de Beethoven en son temps
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**oui, beaucoup**)
 - Brève récit de sa vie mouvementée pendant les années 1812 à 1823 (écart entre les *Symphonies n°s 8 et 9*)
 - Attachement au poème de Schiller, depuis sa jeunesse

⁵⁸⁶ Le concert a eu lieu au Avery Fisher Hall, sous la direction de Rafael Kubelik. Programme constitué d'une œuvre unique : la *Symphonie n° 9* en ré mineur avec le chœur final sur l'« Ode à la joie » de Schiller, op. 125.

- Analyse musicale, par une approche thématique (**oui, l'essentiel**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Un paragraphe sur chaque mouvement, clairement identifié
 - Discours détaillé et très spécialisé, sur l'enchaînement des thèmes, succession de termes techniques
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - George Grove, notamment avec une longue citation sur le contexte de la création. Fragments de son analyse musicale
 - Donald Tovey et ses propres analyses musicales
 - Wagner sur l'impact de cette œuvre pour le futur
 - Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Diverses références à ses *Symphonies n^{os} 7 et 8*
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 2000 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Caractère et émotions de Beethoven, en lien avec l'œuvre
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui, beaucoup**)
 - Termes techniques pour un public de connaisseurs. Grands détails sur les éléments rythmiques, harmoniques, relatifs aux dynamiques, à l'orchestration, aux tonalités... etc.
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**plutôt oui**)
 - Indirectement à travers les citations élogieuses d'autorités
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)

Dernière note sur une symphonie de Beethoven : la *Symphonie n^o 3*, toujours rédigée par Phillip Ramey, mais cette fois avec un écart de date plus important. Elle a été présentée au public dans le cadre d'une série de concerts, les 8, 9 10 et 13 novembre 1990⁵⁸⁷.

- Contenu :
 - Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui, beaucoup**)
 - Anecdote de la dédicace à Napoléon (puis retirée), l'empereur étant une source d'inspiration
 - Insatisfaction après l'écriture de sa *Symphonie n^o 2*

⁵⁸⁷ Le concert a eu lieu au Avery Fisher Hall, sous la direction d'Erich Leinsdorf. Programme complet : *Symphonies d'instruments à vent* de Stravinski, *Fragments symphoniques du martyr de Saint-Sébastien* de Debussy et, en seconde partie de concert, la *Symphonie n^o 3* en *mi* bémol majeur, op. 55 (l'« Héroïque »), de Beethoven.

- Création et réception (**oui**)
 - Récit de la création, réactions confuses, voire hostiles
 - Réception : critiques mitigées. Pour Beethoven, c'est son œuvre symphonique préférée
- Éléments biographiques sur le compositeur (**plutôt oui**)
 - Vie et traits de caractère : frustration contre Napoléon, indissociable du processus de composition
- Analyse musicale, par une approche thématique (**oui, l'essentiel**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Un paragraphe sur chaque mouvement, clairement identifié
 - Discours détaillé et très spécialisé, sur l'enchaînement des thèmes, succession de termes techniques
 - Fin : liste des instruments mobilisés pour l'interprétation
- Discours d'autrui : références à une autorité (**oui**)
 - Grove et Tovey sur les intentions de Beethoven
 - Témoignages anonymes lors de la création
- Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - *Symphonie n° 2* (genèse) et *Sonate*, op. 26, avec l'emploi d'une marche funèbre pour son deuxième mouvement
 - Origine d'un thème du quatrième mouvement dans diverses œuvres, notamment son ballet *Les Créatures de Prométhée*
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**)
- Forme (**environ 1950 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Caractère et émotions de Beethoven, thème du héros romantique en lien avec sa vie
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui, beaucoup**)
 - Termes techniques pour un public de connaisseurs. Grands détails sur les éléments rythmiques, harmoniques, relatifs aux dynamiques, à l'orchestration, aux tonalités... etc.
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui, long exposé**)
 - À propos des qualités musicales et structurelles de l'œuvre, ce qui fait son unicité
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)

Autre compositeur canonique, Mozart figure souvent au programme par ses nombreux concertos et symphonies. Nous proposons ici d'étudier les notes sur deux symphonies parmi les

plus marquantes du répertoire. La première, rédigée par Edward Downes, est consacrée à la célèbre *Symphonie n° 25* dans le cadre des concerts des 7, 8, 9 et 12 décembre 1978⁵⁸⁸.

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Association avec le mouvement « *Sturm und Drang* » (« tempête et passion »), à la fin du XVIII^e siècle.
 - Les intentions de Mozart avec le mode de *sol* mineur pour exprimer la douleur, la souffrance
 - Création et réception (**non**)
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**plutôt oui**)
 - Son âge (17 ans) lors de la composition, son retour à Salzburg après une tournée en Italie
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui, l'essentiel**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Un paragraphe sur chaque mouvement, clairement identifié
 - Discours détaillé, élaboré, sans toutefois relever précisément les différents thèmes musicaux. Accent mis sur l'émotion et les ressemblances avec d'autres de ses œuvres
 - Fin : liste des instruments mobilisés pour l'interprétation
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**non**)
 - o Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Beaucoup de liens faits avec la *Symphonie n° 40*, composée dans la même tonalité
 - le *Quintette en sol* mineur, l'air de *La Flûte enchantée* (Ach, ich fühl's »), dans la même tonalité, et son opéra *Lucio Silla* dans l'esprit du *Sturm und Drang*
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non, mais à nuancer**)
 - Comparaison avec Beethoven sur le thème du conflit intérieur et de l'esprit torturé à travers l'œuvre
- Forme (**environ 850 mots**) :
 - o Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Recours au langage de l'émotion (**oui, beaucoup**)
 - Emphase sur le caractère émotionnelle de la musique et l'état d'esprit du compositeur
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui**)
 - Termes techniques pour un public de connaisseurs. Allusion à la forme sonate et à ses différentes sections, mentions des instruments et de certaines tonalités

⁵⁸⁸ Le concert a eu lieu au Avery Fisher Hall, sous la direction de Mstislav Rostropovitch. Programme complet : la *Symphonie n° 25* en *la* mineur de Mozart, la « Suite scythe », extraite du ballet *Ala et Lolly* de Prokofiev et, en seconde partie de concert, la *Symphonie n° 9* en *mi* mineur, op. 95, « du Nouveau Monde », de Dvořák.

- Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - Le génie visionnaire de Mozart, ses répercussions
 - La profondeur émotionnelle de cette symphonie, plus sombre encore que la *Symphonie n° 40*
- Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**non**)

La seconde note concerne la célèbre *Symphonie n° 41* de Mozart, toujours rédigée par Edward Downes, pour les concerts autour du nouvel An, les 30 et 31 décembre 1986 ainsi que les 2 et 3 janvier 1987⁵⁸⁹.

- Contenu :

- Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**plutôt oui, mais à nuancer**)
 - Présentation inhabituelle, au sein de la section consacrée à l'analyse musicale et non en introduction comme nous avons pu souvent l'observer
 - Lien entre le 1^{er} mouvement et l'*opera buffa*
 - Création et réception (**plutôt oui**)
 - Aucune trace d'exécution de l'œuvre du vivant du compositeur. Série de concerts par abonnement abandonnée
 - Pratique de toujours prévoir l'exécution et à quel public s'adresser. Pratique en déclin au XIX^e siècle (autonomie de l'artiste)
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**)
 - Style de vie comme compositeur *free-lance*, en avance sur son époque
 - Situation financière précaire, lien avec son ami et contributeur Michael Puchberg
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui, l'essentiel**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Un paragraphe sur chaque mouvement, clairement identifié
 - Discours détaillé, élaboré, sans toutefois relever précisément les différents thèmes musicaux. Accent mis sur l'émotion et les ressemblances avec d'autres de ses œuvres
 - Fin : liste des instruments mobilisés pour l'interprétation
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**non**)

⁵⁸⁹ Le concert a eu lieu au Avery Fisher Hall, sous la direction d'Erich Leinsdorf. Programme complet : « La musique des bergers » (Sinfonia et Chorale) extraite de *L'Oratorio de Noël* de Bach, la *Symphonie n° 41* en *do* mineur, K. 551, de Mozart, la *Fantaisie* pour piano et orchestre de Debussy; en seconde partie de concert, la *Fantaisie hongroise* pour piano et orchestre de Liszt, *Bahn frei* (polka) d'Eduard Strauss, *Vin, femme et chanson* (valse) et *Sous le tonnerre et l'éclair* (polka) de Johann Strauss II.

- Mention d'œuvres connexes? (**oui**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**)
 - Les *Symphonies n^{os} 39 et 40*, composées durant la même période
 - Succès par ailleurs avec ses opéras *Les Noces de Figaro* et *Don Giovanni*
 - 1^{er} thème du 4^e mouvement emprunté à sa *Symphonie n^o 33*
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non, mais à nuancer**)
 - Selon l'auteur de la note, certains motifs aux bois extraits du 3^e mouvement rappellent le style de Haydn
- Forme (**environ 860 mots**) :
 - Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - À la recherche de l'état d'esprit de Mozart au moment de la composition
 - Association entre un thème et une émotion recherchée
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui**)
 - Termes techniques pour un public de connaisseurs. Allusion à la forme sonate et à ses différentes sections, mentions des instruments et de certaines tonalités, références à la forme fuguée du 4^e mouvement
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - Peut-être la plus grande de toutes ses symphonies
 - Le style de Mozart à son apogée, le génie du compositeur
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**oui**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non**)
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**oui**)
 - Un indice notable : « for the last ten years of his career he was essentially what we would call a freelance »
 - Remise en perspective de certaines idées préconçues. Modestie du chercheur face à la réalité difficilement transcribable : des zones d'ombre demeurent

Dans le cadre des concerts présentés les 7, 8, 9 et 12 décembre 1978⁵⁹⁰, aux côtés de la *Symphonie n^o 25* de Mozart, le New York Philharmonic a également mis au programme une œuvre d'un compositeur plus tardif : la *Symphonie n^o 9* de Dvořák. Celui-ci s'est imposé dans le répertoire symphonique au même titre que d'autres de ses contemporains, comme Tchaïkovski. Voici une synthèse de la note qui lui est consacrée et que l'on doit une fois de plus à Edward Downes :

⁵⁹⁰ Détails du concert et programme déjà cités (voir la note 547)

- Contenu :
 - o Que dire sur l'œuvre?
 - Genèse (**oui**)
 - Mise en contexte très large sur l'apport des musiciens et compositeurs tchèques au développement de la musique en Europe et au genre symphonique
 - Divers emprunts à la « musique des Nègres et des Indiens » pour ses idées musicales⁵⁹¹
 - Mention – plus classique – des esquisses et de l'année de composition
 - Création et réception (**oui**)
 - Création à New York, par le Philharmonique, et les prémisses d'une école de composition dite américaine
 - Réception : impact de l'œuvre, considérée comme un hymne à « l'esprit folklorique » des États-Unis et de la Tchécoslovaquie⁵⁹²
 - Mention – plus classique – de la première et de l'accueil enthousiaste réservée à l'œuvre
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**plutôt oui**)
 - Son arrivée aux États-Unis comme professeur au Conservatoire national de musique de New York
 - Contexte dans lequel il a trouvé ses sources musicales
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui**)
 - Extraits musicaux (**non**)
 - Un paragraphe sur chaque mouvement, clairement identifié
 - Contexte sur les gammes pentatoniques et modales dans la musique folklorique à travers le monde
 - Discours moins technique que dans d'autres notes du même auteur. Emphase sur les thèmes et les instruments utilisés.
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**plutôt non**)
 - Citations de Dvořák seulement (genèse)
 - o Mention d'œuvres connexes? (**oui, mais...**)
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**non**)
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**oui, mais à nuancer**)
 - *Spirituals* et mélodies folkloriques américaines, dont les auteurs sont inconnus

⁵⁹¹ Il est intéressant d'observer que l'emploi de certains mots signale implicitement l'époque dans laquelle une note a été rédigée. Le discours sur les questions raciales et le respect des minorités a grandement évolué. Aujourd'hui, de telles formulations n'auraient plus leur place dans un texte comme celui-ci.

⁵⁹² S'il paraît anodin, cet autre exemple montre bien qu'une note de programme – et nous pourrions dire la même chose d'un texte musicologique ou plus largement d'un texte littéraire – est le produit d'une certaine époque; en l'occurrence, celle de la guerre froide, avant l'implosion de l'URSS qui donnera naissance à de plus petits États comme la République tchèque et la Slovaquie.

- Forme (**environ 860 mots**) :
 - o Comment décrire l'œuvre?
 - Style plutôt littéraire (figures de style, métaphores...etc.) (**non**)
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**)
 - Association entre un thème et une émotion recherchée : excitation, triomphe, élan de joie
 - Scènes de fête dans des villages reculés, que l'on imagine aux États-Unis ou en République tchèque
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**plutôt oui**)
 - Partie analytique plus courte, références à des instruments et à des gammes utilisés, mais pas plus
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**)
 - La place importante de cette œuvre, sa grande popularité
 - o Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**oui**)
 - Références spatio-temporelles (lieu du concert, contexte d'écoute), faisant appel à l'expérience de l'exécution musicale (**non, mais à nuancer**)
 - Chez l'auteur, une manière de s'exprimer qui renvoie à une certaine époque. Discours orienté vers le public américain
 - Prévenance de l'auteur à l'égard de son lectorat, à la fois néophyte et connaisseur (apostrophes, questions rhétoriques...etc.) (**oui**)
 - Nombreuses mises en contexte, décrites plus haut, dans une visée pédagogique

d) Synthèse et traits caractéristiques

Des huit notes de programme issues de la collection de l'OICRM, nous pouvons faire quelques observations qui s'inscrivent, pour beaucoup, dans la lignée que nous avons déjà établie. Ces textes rédigés dans une période de l'Histoire plus récente possèdent des caractéristiques qui tendent, toutefois, à nuancer, voire atténuer, certaines de nos observations. À l'instar de ce que nous avons fait pour la série de notes parues dans *Le Guide du concert*, voici un modèle récapitulatif avec le nombre d'occurrences pour chaque élément faisant l'objet de notre grille d'analyse :

- Contenu :
 - Genèse (**oui**) x8
 - Création et réception (**oui**) x6
 - Éléments biographiques sur le compositeur (**oui**) x7
 - Analyse musicale, par une approche thématique (**oui**) x8
 - Extraits musicaux (**non**) x8
 - Discours d'autrui : références à une autorité (**non**) x5
 - Mention d'œuvres connexes? (**oui**) x7
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur (**oui**) x7
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs (**non**) x6
- Forme (**médiane d'environ 850 mots pour un format moyen et d'environ 1900 mots – le double – pour un grand format**) :
 - Style plutôt littéraire (**non**) x7
 - Recours au langage de l'émotion (**oui**) x8
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) (**oui**) x8
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude (**oui**) x6
 - Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? (**non**) x5

7) *Tendances observables (1880-1980)*

Les notes de programme telles que nous pouvons les lire aujourd'hui sont le produit d'une histoire d'évolutions musicologiques et stylistiques, d'inventions et d'abandons, de constances et de changements. Une histoire qui continue de s'écrire au gré des programmes de concert

Fort de nos études de cas, nous pouvons établir un premier constat du contenu et de la forme d'une note de programme type et ce, sur une échelle d'observation de plus d'un siècle, entre notre tout premier exemple, la note de Grove sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven (saison 1879-1880), et nos derniers exemples, extraits des programmes du New York Philharmonic (années 1980). Cela étant dit, le contenu et la forme de ce type de textes musicologiques, qui ne cesse d'accompagner les grands concerts d'un orchestre symphonique – et même de sociétés musicales plus modestes –, ne peuvent pas être figés comme des vérités inaltérables. Dans les dernières pages de ce chapitre, c'est aussi ce dont nous chercherons à rendre compte.

En termes de contenu, nous observons que la dimension génétique de l'œuvre – c'est-à-dire tout ce qui a trait au travail du compositeur en amont, ses premières idées musicales, ses esquisses, ses inspirations – apparaît de manière assez systématique. Rares sont les exemples de notes qui ne contiennent pas d'éléments pouvant être rattachés à cette dimension. Le récit de la

vie du compositeur – ou du moins une partie de sa vie autour de la composition de l'œuvre – est fortement présent dans les notes de programme, mais de manière moins systématique. Remarquons néanmoins que le processus de composition et les intentions de l'auteur sont parfois indissociables de sa propre vie; en témoignent la *Symphonie n° 9* de Beethoven et la *Symphonie n° 6* de Tchaïkovski. Dans certaines circonstances notables, notamment lorsqu'il s'agit de brèves notes de programme, l'analyse musicale sera plus fournie et la partie biographique, peu ou pas présente. On trouvera néanmoins, dans les commentaires analytiques, des références à la vigueur ou à la douceur, au caractère général, à une certaine émotion exprimée en musique. Car l'œuvre est parfois indissociable de son auteur, celui-ci ayant mis beaucoup de lui-même en l'écrivant.

Par ailleurs, nos études de cas montrent que la dimension proprement musicale de l'œuvre n'a pas toujours été considérée. Cela dépend des époques, plus ou moins portées vers l'analyse musicale, l'exposé des thèmes musicaux et des tonalités, mais aussi de ce que l'on peut appeler la ligne éditoriale de chaque orchestre symphonique et du type de public cible. L'exemple du New York Philharmonic est assez intéressant sur ce point en particulier. On remarque clairement que les principaux rédacteurs de notes de programme autour des années 1980, Phillip Ramey et Edward Downes, adoptent une présentation assez semblable avec un bloc important d'informations consacré essentiellement à l'analyse musicale, outre la mention quasi systématique des instruments utilisés pour l'exécution de l'œuvre. Ainsi, le domaine analytique connaît un regain d'intérêt dans les années 1980 auprès de ces contributeurs du New York Philharmonic, mais aussi auprès de ceux du London Symphony Orchestra et du London Philharmonic. En comparaison, les notes de programme publiées par divers orchestres américains dans les années 1950 – celles que l'on peut lire par exemple dans le recueil édité par Julian Seaman – ne font pas preuve d'un grand intérêt pour l'analyse musicale. Une étude plus approfondie sur le corpus de notes de programme d'autres orchestres symphoniques en Europe et en Amérique du Nord nous permettrait d'avoir une meilleure vue d'ensemble et de confirmer cette tendance à plus grande échelle. Quant aux extraits de partition reproduits à l'intérieur du texte, on observe que les notes en contiennent un certain nombre jusqu'au début du XX^e siècle – en témoigne le *Guide de concert* –, mais qu'ils sont rapidement abandonnés⁵⁹³.

⁵⁹³ Les raisons sont multiples, y compris peut-être des raisons pratiques, car les notes de programme doivent répondre à un impératif de concision et à un certain rythme soutenu de production. Une image, qu'il nous paraît simple aujourd'hui d'incorporer dans une note par ordinateur n'était pas aussi simple à reproduire avant qu'existent les logiciels de traitement de texte.

En outre, nous constatons que les éléments d'informations relatifs à la création et à la réception de l'œuvre font, pour ainsi dire, les frais de l'espace réduit qui est accordé aux notes dans les programmes de concert. Certes, plusieurs textes étudiés traitent bien de cette question, mais l'intérêt musicologique est davantage porté sur d'autres sujets. Bien que des considérations sur la création et la réception de l'œuvre y figurent – pour l'essentiel, la simple mention de la date et du lieu de la première –, ces propos sont toujours moins importants que ceux portant sur la genèse de l'œuvre et la vie du compositeur. Nous pouvons même conclure de nos études de cas que les notes de programme – hormis les longs commentaires de plus de 1800 mots – se limitent le plus souvent à trois des quatre dimensions de l'œuvre (genèse, création et réception de l'œuvre, analyse de l'œuvre, vie du compositeur), les plus petits formats à seulement deux des quatre (typiquement, genèse et analyse de l'œuvre⁵⁹⁴).

De plus, les références au discours d'autorité tendent à se raréfier dans les notes de programme plus récentes. Ces citations restent systématiques jusque dans les années 1950 et 1960, à travers les quelques exemples que nous avons examinés, mais autour des années 1980, les notes des orchestres de Londres et du New York Philharmonic en font plus souvent l'économie. Autre point à souligner : lorsqu'ils citent une autorité, les auteurs puisent dans les textes de biographes et de musicologues nationaux ou s'expriment dans la même langue. Une forme de patriotisme musicologique, pourrait-on dire, ou plus simplement une commodité pour l'auteur qui a directement accès à ces références dans sa langue d'écriture. En outre, les notes de programme contiennent assez unanimement des allusions ou des références plus détaillées à des œuvres connexes, à celles du compositeur et – beaucoup plus rarement – à celles d'autres compositeurs. Le plus souvent, ces mentions servent à donner une idée plus précise du contexte génétique entourant l'œuvre principale.

En termes de forme, nous remarquons que le style emprunté par l'auteur d'une note de programme cesse d'être littéraire au fil du temps. Grove et Kretzschmar, ainsi que les auteurs anonymes du *Guide du concert*, ont recours à des formules recherchées et des figures de style, tandis que les rédacteurs plus récents adoptent un langage plus distant, étayé par des faits

⁵⁹⁴ À noter que le récit de la genèse de l'œuvre permet à l'auteur de faire des incursions dans la vie personnelle du compositeur, en un seul et même paragraphe. De plus, pour compenser l'absence éventuelle d'analyse musicale, il arrive qu'un passage entier du texte soit spécialement consacré à la création et à la réception de l'œuvre. Toutefois, ce cas de figure ne s'applique qu'aux courtes notes de programme; celles qui dépassent 500 mots incorporent nécessairement des éléments d'analyse musicale, parfois élaborés.

historiques et des éléments d'analyse musicale parfois arides. Le développement de la musicologie en tant que discipline universitaire n'est pas étranger à cette évolution : il y a, d'une part, le nombre croissant de musicologues parmi les auteurs de notes de programme et, d'autre part, l'attachement de ces derniers à des figures d'autorité qui se sont eux-mêmes imposés comme musicologues⁵⁹⁵.

En revanche, même si le degré diffère d'un auteur à l'autre, ou d'une époque à l'autre, le discours analytique et la mise en récit de la note de programme sont tournés vers l'émotion de manière assez récurrente : le caractère émotionnel suscité par la musique, d'une part, et/ou l'état d'esprit souvent tourmenté du compositeur en écrivant son œuvre, d'autre part.

L'emploi ou non d'un vocabulaire technique est un exemple parfait de forme indissociable de son contenu. Il dépend, bien sûr, de la propension de l'auteur à scruter l'œuvre et en faire l'analyse musicale. Toutefois, plusieurs types d'analyse sont envisagés. Lorsqu'il décrit – sans extraits de partition – les thèmes musicaux, à tel ou tel instrument, et qu'il y associe une émotion uniquement, l'auteur évacue les questions d'ordre technique. Ainsi, le vocabulaire sera considéré plus accessible au lecteur ne maîtrisant pas le langage musical.

Comme l'analyse musicale, l'appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude fluctue selon les époques et les propensions de chacun. Selon nos études de cas, cette tendance va plutôt en se raréfiant. Elle est aussi liée à l'absence de style ou d'élan littéraire qui pourrait pousser l'auteur à tenir un discours dithyrambique ou apologique sur le compositeur et son œuvre. Enfin, le fait de considérer le lecteur et son rapport plus ou moins distant à l'œuvre, en fonction de ses connaissances historiques et musicales sur le sujet, n'apparaît pas comme un élément essentiel du discours musicologique pour un type de texte qui, pourtant, est un outil de vulgarisation destiné à instruire le public de concert. Hormis les deux textes fondateurs de Grove et de Kretzschmar, rares sont les exemples d'interaction ou de complicité avec ce lecteur anticipé.

Un plus large corpus, constitué de notes de plusieurs autres grands orchestres symphoniques, nous permettrait de confirmer la validité de notre grille d'analyse et des tendances que nous avons observées. Il faudrait aussi élargir notre champ d'étude à une époque plus récente, notamment le début des années 2000, afin d'examiner l'ancrage de ces tendances et de déceler de possibles évolutions à partir du modèle-type de note de programme.

⁵⁹⁵ Rappelons que l'exercice de rédaction de notes de programme s'inscrit dans une activité de musicologie à court terme. Voir l'introduction à propos de ce que nous avons appelé la « musicologie du temps court ».

À partir des 20 notes étudiées, auxquelles s'ajoutent d'autres lectures de notes ayant alimenté notre analyse du corpus, nous pouvons néanmoins tirer un tableau synthétique des observations effectuées :

- Contenu :
 - Genèse : **récurrent**
 - Création et réception : **optionnel**
 - Éléments biographiques sur le compositeur : **très fréquent**
 - Analyse musicale, par une approche thématique : **inconstant, mais récemment plus fréquent**
 - Extraits musicaux : **vite abandonné**
 - Références à une autorité : **décroissant tardivement**
- Mention d'œuvres connexes? **Récurrent**
 - Allusions à d'autres œuvres du compositeur : **le plus fréquent**
 - Allusions à des œuvres d'autres compositeurs : **rare**
- Forme :
 - Style plutôt littéraire : **décroissant**
 - Recours au langage de l'émotion : **récurrent**
 - Vocabulaire technique : variation des niveaux de discours, plus ou moins accessibles (phénomène de spécialisation du discours au fil du commentaire) : **inconstant, mais de nouveau croissant**
 - Appréciation esthétique de l'auteur pour l'objet d'étude : **décroissant**
- Considérer le rapport de l'auditeur à l'œuvre? **Rare**

Notre dernier exemple de note, consacrée à la *Symphonie n° 9* de Dvořák, a montré qu'en termes de contenu, un texte de cette nature peut donner au lecteur une vue d'ensemble assez large, selon les choix de l'auteur. C'est ainsi que nous sommes renseignés sur le contexte historique, politique et socio-culturel qui précède le compositeur à son arrivée aux États-Unis. Ces mises en contexte s'opèrent sur différentes dimensions, tant sur le sujet de la genèse, de la création, de l'analyse musicale de l'œuvre que sur l'histoire de la musique tchèque et des musiciens tchèques. Au-delà de l'œuvre du compositeur et de sa propre vie, les divers contextes associés à un certain lieu, dans une certaine époque, sont tout autant à prendre en considération. Néanmoins, ces éléments de contextualisation ne constituent pas une catégorie à part entière dans notre présente grille d'analyse. Au vu de notre corpus, ce n'est pas un trait dominant alors même que le public souhaite être informé sur ce contexte. Comme nous le verrons dans notre prochain chapitre, à travers notre enquête de terrain, une grande partie du public de l'Orchestre

symphonique de Montréal est, en effet, à la recherche d'informations sur tout contexte socio-historique pouvant donner un éclairage sur l'époque qui a vu naître l'œuvre et son auteur⁵⁹⁶.

La série d'études de cas que nous avons entamée au cours de ce présent chapitre nous livre plusieurs enseignements. Tout d'abord, compte tenu de la place qui leur est accordée dans les notes de programme, les informations relatives à la genèse de l'œuvre, parfois intimement liée à la vie du compositeur, s'avèrent essentielles à traiter. Au regard de notre corpus, ces informations apparaissent, en effet, de manière récurrente. Elles permettent de donner au lecteur une idée, certes sommaire, du processus de création : les avancées, les percées, les hésitations ou encore les contraintes du compositeur. De plus, en faisant le choix de s'inscrire dans un mouvement de canonisation, un nombre important d'auteurs de notes ont cherché à faire ressortir la personnalité et le talent supposé de l'individu qui est à l'origine de l'œuvre. Dans le cadre du projet de capsules vidéo réalisées en partenariat avec l'OSM, comme dans le cadre de projets futurs, il importe de prendre en compte ces données et de mettre en lumière les conditions dans lesquelles le compositeur a réalisé son ouvrage⁵⁹⁷.

Par ailleurs, les études de cas nous ont montré, notamment si l'on en juge par les derniers exemples de commentaires musicologiques, que les auteurs font rarement l'économie d'une analyse musicale, aussi succincte soit-elle. Pendant la première partie du XX^e siècle, la présence d'éléments analytiques – et, avec elle, l'usage de termes techniques – varie selon l'espace alloué pour l'écriture des notes de programme ou selon la place accordée à l'œuvre dans le programme de concert (par exemple, quand un programme est constitué de deux ou trois œuvres seulement). En ce qui concerne les notes de notre corpus rédigées durant la seconde moitié du XX^e siècle, nous constatons plutôt une prépondérance de l'analyse musicale. Il en va de même aujourd'hui dans les notes de programme produites par de prestigieux orchestres comme l'OSM. On peut émettre ici l'hypothèse que l'emploi d'un discours analytique sur la musique, qui va de pair avec une systématisation de la structure des notes de programme, sert à consolider la réputation et

⁵⁹⁶ Cette note consacrée à la *Symphonie du Nouveau Monde* est aussi originale sur le plan formel. L'auteur y développe un discours patriotique, qui tend à assimiler la culture des communautés ethniques aux États-Unis au sein d'une culture nationale, proprement américaine. À la fois politique et idéologique, l'exploitation de ce type de discours, qui a connu d'autres exemples en France, notamment à travers la défense de compositeurs nationaux, n'est pas un objet d'étude sur lequel nous nous sommes attardés. Cette approche mérite, toutefois, d'être mentionnée puisqu'elle transparaît clairement dans certaines notes de programme comme celle-ci. À ce sujet, voir l'ouvrage de Jann Pasler : *Writing through Music. Essays on Music, Culture and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

⁵⁹⁷ C'est ce que nous tâcherons de mettre en pratique dans la capsule vidéo consacrée à la *Symphonie n° 6* de Tchaïkovski (voir chapitre 9).

l'image de marque d'une institution de ce type⁵⁹⁸. Dans la perspective du projet de capsules vidéo, il conviendra de mettre en application cette nouvelle tendance observée, de trouver les mots appropriés pour éclairer aussi bien le néophyte que le connaisseur et de faire en sorte que les traits caractéristiques de la musique soient présentés de manière intelligible.

Compte tenu du fait que chaque capsule ne devait pas excéder 4 minutes, d'autres éléments d'informations, pourtant caractéristiques des notes de programme habituelles, ont dû être écartés. Nous voulons ici signaler, par exemple, l'absence de mentions quant aux œuvres connexes d'un compositeur, parallèlement à celle qui faisait l'objet de la vidéo. Or, comme nous l'avons vu dans ce chapitre, les auteurs de notes de programme ont eu souvent tendance à mentionner plusieurs œuvres d'une même période lorsqu'il s'agissait d'aborder le contexte de composition.

En résumé, les capsules vidéo, dont le projet sera détaillé au chapitre 9, adoptent en grande partie la structure des notes de programme préexistantes. Elles ouvrent incontestablement des perspectives d'innovation qui nous permettent de transcender la forme écrite du commentaire musicologique. Néanmoins, les concepteurs que nous sommes se heurtent à des contraintes de temps qui nous empêchent d'approfondir certains sujets reliés à l'œuvre d'un compositeur. La réussite d'un tel projet repose donc essentiellement sur notre capacité à mettre la technologie et l'esthétique audio-visuelle au service d'un contenu certes adapté au format vidéo, mais qui demeure rigoureux sur le plan musicologique. L'enquête que nous avons menée auprès du public de l'OSM – et que nous nous apprêtons à présenter dans le prochain chapitre – nous donne déjà plusieurs pistes de réflexion sur la manière dont nous pouvons améliorer ces outils de vulgarisation à l'ère du numérique.

⁵⁹⁸ Cette hypothèse serait à vérifier auprès des orchestres qui choisissent d'accorder une place plus importante à l'analyse musicale dans leurs programmes de concert.

VII. ENQUÊTE DE TERRAIN AUPRÈS DU PUBLIC DE L’OSM

Dans le cadre d’un partenariat entre l’Orchestre symphonique de Montréal et l’Université de Montréal, par le biais de l’équipe de recherche sur les publics de la musique (P2M, anciennement appelée DPMQ)⁵⁹⁹, nous avons souhaité faire une enquête sur l’utilisation des notes de programme en situation de concert et sur l’intérêt – ou le manque d’intérêt – qu’elles suscitent. La perception ou réception de ces textes, compagnons de l’auditeur, demeure l’un des grands points d’interrogation dans le cadre de cette recherche. Dans un article sur l’histoire des notes de programme, Christina Bashford écrit :

La présence de termes techniques [...] supposerait un auditoire grandement familier avec une telle terminologie. Du moins, l’utilisation de mots techniques sous-entendrait que ce vocabulaire est intelligible aux lecteurs, à travers une série d’exemples musicaux pertinents et bien situés [dans la mise en page]. D’un autre côté, à la fin du [XIX^e] siècle, à l’époque où les concerts et les notes de programme proliféraient, on trouve au contraire des témoignages considérant les notes analytiques comme “trop techniques pour le lecteur lambda”, si l’on se réfère à un commentaire du *Musical Times* paru en 1881⁶⁰⁰.

Ainsi se posent les questions suivantes: que pense le public des notes de programme? Les juge-t-il d’un niveau trop avancé? À quel point sont-elles utiles à la compréhension de l’œuvre? Et plus précisément, que recherche le public comme type d’informations? C’est à toutes ces questions que la présente enquête s’efforce de répondre.

⁵⁹⁹ Voir le nouveau site Internet de l’équipe de recherche [<http://p2m.oicrm.org>] ainsi que son site antérieur [<http://dpmq.oicrm.org>] qui contient notamment un précédent rapport d’enquête sur l’OSM : Florence Leysieux, *Rapport DPMQ. Saison OSM 2014-2015*, Montréal, équipe DPMQ (OICRM), Université de Montréal, 2016. Url : http://dpmq.oicrm.org/wp-content/uploads/2016/05/Rapport_DPMQ_OSM_2014-2015final.pdf (consulté le 15 juin 2018).

⁶⁰⁰ Christina Bashford, « Not Just “G.” : Towards a History of the Programme Note », dans Michael Musgrave (dir.), *op. cit.*, p. 129. « The presence of technical vocabulary [...] would suggest an audience broadly familiar with such terminology, or would at least imply that the meaning of the vocabulary, through pertinent and well-positioned music examples, was self-evident to intelligent readers. On the other hand, by the end of the century, when concerts and programme notes were proliferating, there is evidence that some analytical notes were considered, to quote comment from *Musical times* in 1881, “too technical for the general reader” ». Voici l’extrait (en anglais) dans lequel apparaît ce dernier commentaire : « There can be no doubt that the modern “Analytical Programme” of a Classical Concert has taught people to think upon the form and structure of the works they are hearing; and although some may be **too technical for the general reader**, enough information may usually be gleaned from them to make the music infinitely more interesting to a mixed audience » (Alfred Novello (dir.), *Musical Times*, vol. 22, n° 459, mai 1881, p. 241). L’auteur (anonyme) énonce le principe selon lequel une meilleure connaissance de l’œuvre générerait un plus grand intérêt pour celle-ci, et ce auprès d’un public composé à la fois de novices et d’initiés. C’est un principe que nous vérifierons par la suite, dans notre enquête.

1. Méthodologie

L'enquête a été effectuée en ligne auprès des détenteurs et détentrices de billets valables pour au moins l'un des trois concerts suivants : « Vengerov joue le concerto de Brahms » (un soir seulement, le 17 octobre 2017) et « Le romantisme de Schubert et Schumann » (deux soirées au calendrier des concerts, les 25 et 26 octobre 2017). Les répondants ont reçu un courriel de rappel, envoyé par l'OSM, la veille du concert pour lequel ils avaient acheté un ou plusieurs billets. Dans ce courriel figurait un lien vers le sondage préparé sur le site Internet « Survey Monkey »⁶⁰¹. Afin de répondre à l'exigence de bilinguisme, deux versions de ce sondage – française et anglaise – leur ont été soumises. Le site web nous indique que les questionnaires rédigés en français et en anglais ont été remplis au bout de 6 minutes en moyenne, le taux moyen de complétion pour chacun s'élevant respectivement à 77% et 62%.

Nous avons comptabilisé un total de 503 réponses en français et un total de 159 en anglais. Ainsi, le nombre total de répondants s'élève à 662. D'après les chiffres fournis par la billetterie de l'OSM, 1037 personnes ont assisté au concert du 17 octobre, 832 personnes à celui du 25 octobre et 884 autres à celui du 26 octobre, pour un total cumulé d'environ 2750 auditeurs sur les trois soirs de concerts. Nous avons donc un excellent échantillon, représentant près de 25% du public global ayant assisté à au moins un des trois concerts mentionnés plus haut⁶⁰². À noter que nous ne faisons pas de la date de soumission du questionnaire un critère d'analyse, mais nous considérons plutôt l'ensemble des réponses comme un tout. De plus, nous chercherons à pointer quelques divergences entre les résultats du sondage rédigé en français et ceux soumis par un public anglophone.

Le sondage comptait 23 questions, que nous listerons au fur et à mesure de l'enquête. Parmi les réponses, 17 sont à choix multiples (réponses quantitatives) et 5 sont à écrire par le répondant lui-même (réponses qualitatives). Dans le dernier cas de figure, elles concernent les éléments d'informations sur l'œuvre et le compositeur que l'auditeur aime ou aimerait connaître davantage, la date de naissance du répondant, son lieu de résidence, son domaine d'études et celui de son

⁶⁰¹ Voir le site Internet servant de plateforme au sondage [www.surveymonkey.com]. Voir aussi, en annexes, le questionnaire soumis aux membres du public dans le cadre de cette enquête.

⁶⁰² En nombre de billets émis, nous en comptons 2074 pour le premier concert, 1664 pour le deuxième et 1769 pour le troisième, des chiffres qu'il faut ensuite diviser par deux pour avoir une idée du nombre de dossiers (individus ayant reçu les notes de programme et le sondage par courriel). Je voudrais remercier ici Karyne Dufour, chef des ventes et du service à la clientèle, de nous avoir transmis ces chiffres.

activité professionnelle. Nous présenterons ces réponses dans le détail et en dégagerons les principaux enseignements. Certaines données seront amalgamées (recoupement des sondages remplis par les francophones et les anglophones), mais il est important de préciser ici que nous serons souvent amenés à établir des comparaisons basées sur l'appartenance linguistique du public⁶⁰³.

2. Analyse des résultats

Nous avons décidé d'ordonner notre analyse en quatre grandes catégories distinctes : ancienneté du public, quête d'informations, formation et pratique musicales, profil socio-démographique et socioprofessionnel.

a) Ancienneté du public

Question 1 : Depuis combien d'années assistez-vous aux concerts de l'Orchestre symphonique de Montréal? (S'il s'agit de votre première année ou de votre première fois à un concert de l'OSM, choisissez « 1 »)

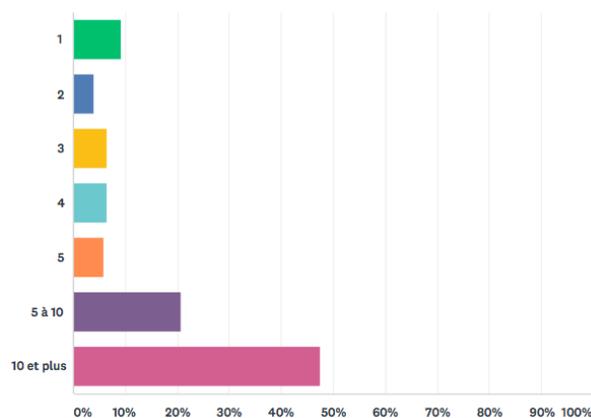


Figure 9. Nombre d'années correspondant à l'ancienneté du public interrogé

⁶⁰³ Comme nous le verrons, il existe, sur un certain nombre de questions et de sujets, de fortes disparités entre le public francophone et anglophone; ou même des caractéristiques propres à l'un ou l'autre des deux publics.

D'après les résultats obtenus, le public ayant assisté à au moins un concert de l'OSM, parmi les trois mentionnés plus haut, est constitué en très grande majorité d'habités. Près de la moitié d'entre eux déclare avoir une expérience avec l'institution de dix ans et plus. Si l'on y ajoute celles et ceux qui ont une ancienneté de cinq ans et plus, on arrive au chiffre de 2/3 du public qui déclare avoir fréquenté les concerts de l'OSM pour une longue, voire très longue période. Malgré la forte prédominance d'un public d'habités, notons l'arrivée de nouveaux auditeurs qui représente néanmoins près de 10% du public présent dans la salle.

Les résultats obtenus dans l'enquête anglophone accentuent encore davantage le phénomène de consolidation de l'expérience et, par conséquent, du vieillissement du public de l'OSM. Près de 2/3 des répondants anglophones déclarent fréquenter l'institution depuis 10 ans; et même plus de 3/4 du public déclarent avoir une ancienneté de cinq ans et plus.

Question 17 : Quelle est votre année de naissance?

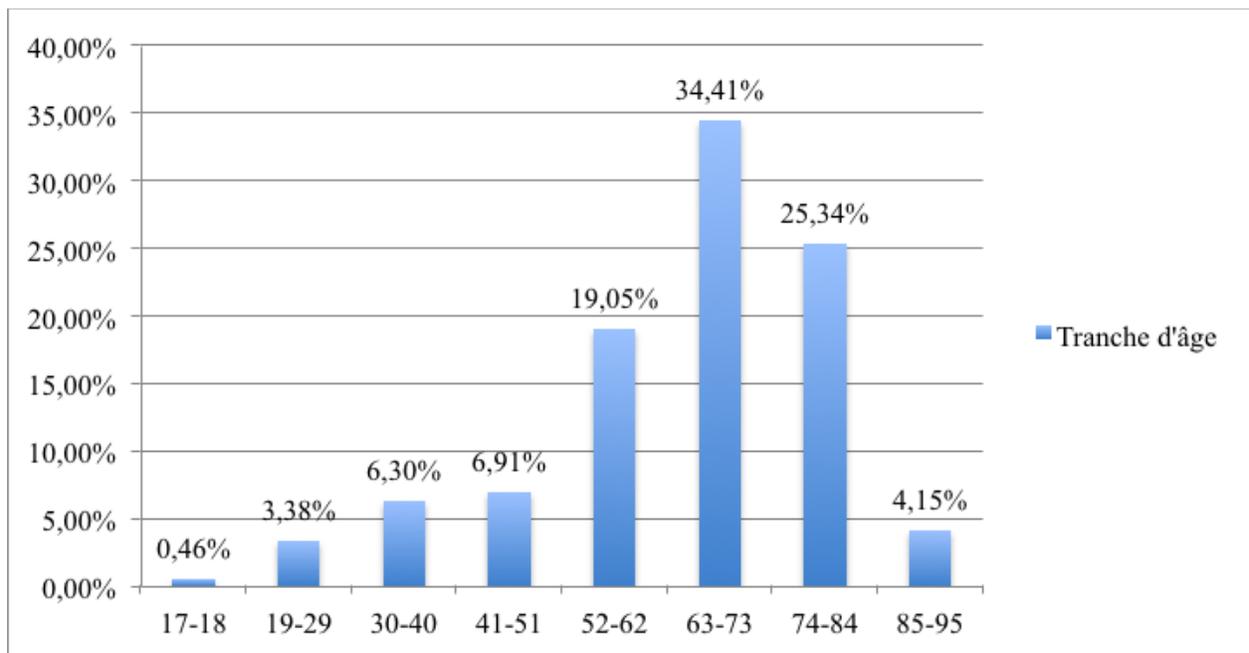


Figure 10. Nombre total de réponses selon la tranche d'âge (total: 651)

La maturité du public se mesure également par l'âge moyen et la concentration d'auditeurs nés à une certaine époque donnée. D'après les résultats de notre enquête, sur les 651 réponses recensées auprès des publics francophone et anglophone, la moyenne est de 68 ans en 2017

(naissance en 1949). Elle se situe au même niveau que la médiane (68 ans), signe que les données sont également réparties.

Dans le sondage rédigé en français, il est intéressant de noter que plus de 25% du public – un auditeur sur quatre – est né entre 1945 et 1950, ce qui correspond à l'âge des *baby-boomers*. Ce résultat témoigne d'une forte concentration du public autour d'une tranche d'âge restreinte, supérieure à 65 ans. D'autres chiffres montrent néanmoins certains signes de renouvellement de public. Par exemple, il y a plus d'auditeurs nés dans les années 1980 que d'auditeurs nés dans les années 1970 (31 contre 22 répondants). Plusieurs sont nés dans les années 1990 (13 répondants) et le plus jeune, né en 2000, a 17 ans⁶⁰⁴.

Les résultats obtenus dans le sondage rempli par les anglophones sont assez semblables, mais on note quelques différences. La médiane se situe plutôt à l'année de naissance 1946, ce qui équivaut à 71 ans (contre 1950 dans le sondage rédigé en français). On retrouve en effet une plus grande disparité entre un public très âgé – huit répondants sont nés dans les années 1920, dont deux en 1923 (94 ans) – et un public plus jeune – sept personnes ont 31 ans ou moins, la plus jeune ayant 18 ans. De par ces différences de résultats entre les deux sondages, nous pouvons constater que le public anglophone est, dans l'ensemble, plus âgé que le public francophone

En amalgamant les données obtenues à partir des réponses en français et en anglais, nous constatons une moyenne d'âge commune, avoisinant les 70 ans. L'âge médian, quant à lui, est de 68 ans (population née en 1949). Ce résultat vient corroborer les analyses d'autres enquêtes menées sur la socio-démographie du public de concert, notamment celles d'une précédente enquête du DPMQ sur le public de l'OSM au cours de la saison 2014-2015⁶⁰⁵. Citons également le sociologue Stéphane Donin à ce propos : « ce n'est qu'au cours des années 1990 que le processus de vieillissement s'est amorcé pour atteindre 52 ans d'âge médian en 2008. En 2012, il s'établit même à 54 ans aux États-Unis et les résultats de l'enquête sur les publics de la musique classique en France que j'ai conduite en France montrent que ce processus continue, puisque l'âge médian de cet échantillon s'élève à 61 ans »⁶⁰⁶. Enfin, d'après Olivier Donnat, mais aussi Hervé Glevarec et

⁶⁰⁴ À l'opposé, dans notre enquête, l'auditeur le plus âgé, né en 1931, a 86 ans. Au total, 58 membres du public ayant répondu au sondage sont nés dans les années 1930.

⁶⁰⁵ Dans cette enquête, on apprend que près d'un tiers des répondants (32,7%) était âgé de 65 ans et plus et que plus de la moitié (56,8%) était âgé de 55 ans et plus. Voir Florence Leyssieux, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰⁶ Stéphane Donin, « Introduction », dans Stéphane Donin (dir.), *Déchiffrer les publics de la musique classique. Perspectives comparatives, historiques et sociologiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2018, p. ix. En comparaison, rappelons que l'âge médian des répondants de notre enquête atteint 68 ans. Pour une analyse comparée

Michel Pinet, c'est auprès de la catégorie d'âge des 60 ans et plus que la musique classique conserve le mieux sa place parmi la très grande variété des goûts musicaux, genres populaires et classiques confondus⁶⁰⁷. Nous reviendrons sur la question de l'âge lorsque nous traiterons de la situation socio-professionnelle des répondants, en très grande majorité retraités.

b) Quête d'informations

Question 2 : Avez-vous recours à Internet pour vous tenir informé de la programmation de l'OSM?

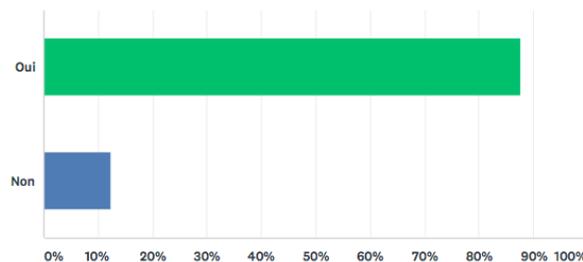


Figure 11. Utilisation d'Internet comme source d'informations pour le public (résultats du sondage rédigé en français)

En très large majorité, soit 87,7%, les répondants francophones déclarent utiliser les nouveaux moyens de communication en ligne pour se tenir informé des concerts de l'OSM. Seulement 12,3% du public dit ne pas avoir recours à Internet. Ces chiffres correspondent aux résultats obtenus pour l'utilisation d'Internet dans les pratiques culturelles des Québécois : selon l'enquête publiée 2016, 86% de la population utilise Internet à des fins personnelles⁶⁰⁸.

Dans le sondage rempli par les anglophones, les résultats sont beaucoup plus partagés : 53,5% déclarent ne pas avoir recours à Internet pour rechercher de l'information sur les concerts

plus approfondie des âges médians en France et aux États-Unis et une présentation de l'enquête de 2014, voir Stéphane Dorin, *La musique classique et ses frontières*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2018.

⁶⁰⁷ Voir notamment Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n° 5, 2010. Url : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-05-0006-001> (consulté le 22 novembre 2017). Mentionnons également l'enquête de Hervé Glevarec et Michel Pinet : « La « tablatrice » des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements. », *Revue française de sociologie* [en ligne], vol. 50, 3/2009, p. 599-640. Url : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2009-3-page-599.htm> (consulté le 22 novembre 2017).

⁶⁰⁸ Alexandra Roy, « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec 2014 », dans *Survól. Bulletin de la recherche et de la statistique*, n° 27, Québec, Ministère de la culture et des communications, mars 2016, p. 27. Url : <https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Survól27.pdf> (consulté le 5 décembre 2017).

ou le programme de saison. Toutefois, ce chiffre est à relativiser puisqu'une très grande partie d'entre eux concède, dans le même temps, naviguer sur le site web officiel de l'OSM.

[*Question 3*] Parmi l'ensemble des sites web consultés, le site de l'OSM récolte, en effet, le plus de suffrages, avec 92,3% de réponses (sondage rédigé en français, à un niveau semblable au sondage en anglais). Les plateformes de l'Orchestre sur les réseaux sociaux (Facebook, YouTube, Twitter) n'attirent qu'un peu plus de 10% des internautes. À noter, parmi les autres sites web cités : Ludwig van Montréal⁶⁰⁹, le site et les courriels de la Place des Arts ainsi que les plateformes numériques de *La Presse* et du *Devoir*. Du côté anglophone, les réponses fournies comportent notamment Google comme moteur de recherche, le journal *Montreal Gazette* et des sites personnels des artistes invités (ex. : le violoniste Maxim Vengerov).

[*Question 4*] Une autre divergence entre les réponses rédigées en français et en anglais concerne l'abonnement à l'infolettre. Dans le premier cas, une grande majorité de répondants (83,9%) déclare recevoir des messages réguliers de l'OSM par courriel. Dans le second, ils disent majoritairement (à 51,9%) ne pas être abonnés à l'infolettre. Le public anglophone, caractérisé par son ancienneté et son âge avancé, se montre donc en majorité moins ouvert aux communications en ligne, plus attaché au format papier.

Question 5 : Quelles autres sources d'informations privilégiez-vous? (Plusieurs choix de réponses sont possibles)

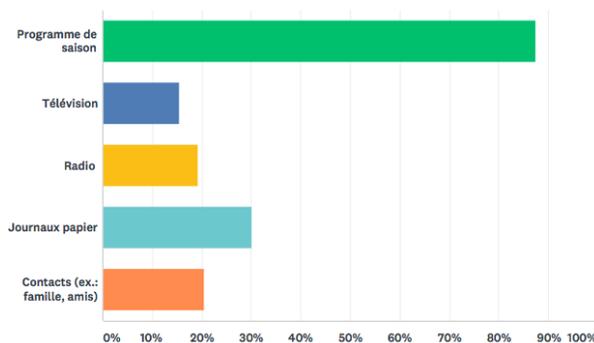


Figure 12. Variété des sources d'informations autres qu'Internet (résultats du sondage rédigé en français)

⁶⁰⁹ Ludwig van Montréal est un média accessible exclusivement en ligne, qui couvre principalement les concerts de musique classique dans la métropole, mais aussi à travers le Québec. Url : <https://www.ludwig-van.com/montreal> (consulté le 15 février).

Hormis Internet, les autres sources d'informations sont privilégiées dans des proportions très semblables d'un sondage à l'autre, notamment en ce qui concerne le recours au programme de saison (87,4-91,1%), aux journaux papier (30,1-27,4%) et aux contacts familiaux et amicaux (20,4-23,3%). En revanche, la télévision et la radio sont loin d'être des cibles de choix pour le public anglophone : elles représentent respectivement 4,8% et 7,5% des réponses totales (contre 15,4% et 19,2% chez les répondants francophones).

Question 6 : Avant un concert, diriez-vous que vous vous préparez à l'écoute des œuvres? (ex. : écouter au préalable des extraits musicaux ou écouter l'œuvre intégralement, lire des articles sur l'œuvre ou lire les notes de programme fournies par l'OSM en ligne)

Près de 2/3 des répondants déclarent se préparer minimalement ou de manière plus assidue à l'écoute des œuvres au programme d'un concert. Le tiers restant représente, à nos yeux, un chiffre néanmoins élevé. Cette tendance s'accroît chez le public anglophone puisque 41,9% des répondants disent ne pas se préparer en amont du concert. Les raisons sont multiples et ne sont pas nécessairement le signe d'un manque d'intérêt. Le manque de disponibilités ou la faible place accordée à l'apprentissage personnel durant les temps libres, entre autres, peuvent expliquer ces résultats. L'hypothèse se voit confirmée par des enquêtes de Gilles Pronovost, auteur d'un ouvrage sur la gestion du temps – et de l'emploi du temps – des Québécois sur une base quotidienne. Dans *Que faisons-nous de notre temps?*⁶¹⁰, le sociologue fait ce constat initial :

En raison d'un certain discrédit accordé au temps consacré au petit écran, nous le sous-estimons systématiquement. Nous n'osons pas dire que nous lisons de moins en moins. Avoir trop de temps libre n'est pas toujours bien vu. Les conjoints surestiment le temps qu'ils consacrent aux tâches domestiques et sous-estiment celui de leur partenaire... Bref, nos vingt-quatre heures de la journée gonflent ou rétrécissent au gré de nos humeurs; nos perceptions les déforment⁶¹¹.

Gilles Pronovost nous alerte notamment sur le déclin du temps quotidien consacré à la culture⁶¹². Ce manque de temps, tel que perçu par les Québécois, a plusieurs causes. Outre l'augmentation du nombre d'heures travaillées, on trouve l'utilisation croissante du « petit écran »

⁶¹⁰ Gilles Pronovost, *Que faisons-nous de notre temps? Vingt-quatre heures dans la vie des Québécois. Comparaisons internationales*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015. À noter qu'Isabelle Paré, journaliste au journal *Le Devoir*, a consacré un article à cet ouvrage : Isabelle Paré, « Le manque de temps, ennemi numéro un de la culture », *Le Devoir*, 7 novembre 2015. Url : <https://www.ledevoir.com/culture/454477/le-manque-de-temps-ennemi-numero-un-de-la-culture> (consulté le 20 juin 2018)

⁶¹¹ Gilles Pronovost, *op. cit.*, p. 1.

⁶¹² Voir Gilles Pronovost, « Le déclin du temps consacré à la culture? », dans *ibid.*, pp. 73-85 (en particulier, p. 77).

et d'Internet qui réduit le temps des pratiques culturelles. Toutefois, Pronovost apporte cette précision importante : « Il y a une réalité de multiactivités sur le Web, durant lesquelles se glissent des activités culturelles qui échappent aux méthodes de calcul »⁶¹³.

Parmi les membres du public qui déclarent se préparer à l'écoute des œuvres, on constate que près d'un sur deux indique la lecture de notes de programme (77 occurrences sur 163 répondants) et que près d'un sur trois évoque l'écoute d'extraits musicaux ou de CDs (environ 50 sur 163). Plus généralement, Internet – à travers notamment les courriels reçus de l'OSM, les sites d'hébergement de pistes audio et de vidéos (Spotify, mais surtout YouTube) et divers articles (sur le site du journal *Le Devoir*, sur des pages Wikipédia) – occupe une part essentielle dans la préparation de l'auditeur avant le concert.

En complément à leur réponse, les personnes interrogées étaient invitées à laisser un commentaire quant à leurs habitudes et leur expérience d'auditeur. Certains commentaires ou témoignages indiquent que le répondant est habité par le sens du devoir, comme si celui-ci aspirait à être un meilleur auditeur. Ce type de commentaires renvoie également, de manière indirecte, à la motivation ou plutôt à l'absence de motivation. Voici quelques morceaux choisis parmi les réponses du sondage rédigé en français⁶¹⁴ :

- « Non, mais, je devrais et le ferai... »
- « C'est variable mais l'info lettre m'incite à me préparer »
- « J'essaie au moins de lire le programme. J'écoute lorsque le temps le permet. »

Ce dernier exemple fait allusion au manque de temps, tel que constaté par Pronovost dans ses enquêtes. D'autres commentaires invoquent, explicitement ou implicitement, la notion de temps pour justifier leur faible préparation au concert :

- « Rarement. Je suis plutôt pressée... »
- « Je fais une lecture en diagonale. »

Enfin, quelques répondants donnent de précieuses informations sur leur niveau de préparation, démontrant ainsi leur motivation à approfondir leurs connaissances des œuvres :

- « Je suis des cours à l'Université de Sherbrooke (à Longueuil) centrés sur l'écoute et l'analyse d'œuvres de différents compositeurs. »

⁶¹³ *Ibid.*, p. 93. Comme nous le voyons dans cette enquête, les modes d'accès à la culture passent également, aujourd'hui, par l'utilisation d'Internet.

⁶¹⁴ Pour d'autres commentaires et témoignages de personnes ayant répondu au sondage rédigé en français, voir l'annexe 4.

- « Avant de choisir les billets de saison, mon amoureux et moi faisons un tri pour éliminer les œuvres que nous avons déjà entendues jouées par l’OSM (les classiques, c’est bon, mais puisque nos horaires sont chargés, mieux vaut maximiser les découvertes). Ensuite, nous écoutons en entier les œuvres au programme qui pourraient nous intéresser. Nous nous fixons une limite de nombre de représentations auxquelles nous croyons être en mesure d’assister. Nous procédons à l’achat de billets de saison. La semaine avant le concert, nous écoutons de nouveau les œuvres qui nous attendent dans leurs intégralités, lisons les notes de programme (accessibles via l’infolettre - bravo!) et le soir du concert, nous prenons un programme papier pour y noter les changements à l’ordre, les rappels ou encore nos impressions sur le soliste ou les pièces jouées. Si nous avons la chance d’avoir une causerie avant le concert, avec un musicologue ou un artiste qui jouera, c’est "le summum"! Quelle gâterie! =) »

Ce dernier exemple représente un cas unique de commentaire révélant, dans le détail, l’emploi du temps d’un couple d’auditeurs extrêmement assidu dans sa préparation et dans ses habitudes autour d’un concert. Toutefois, l’excès d’enthousiasme exprimé ici – en témoignent quelques hyperboles, notamment « c’est le summum » et « quelle gâterie » pour qualifier les causeries pré-concert – trahit peut-être un certain enjolivement de la réalité; il est peut-être aussi le signe d’une surestimation de l’engagement.

Question 7 : De manière générale, est-ce que vous vous renseignez personnellement sur l’histoire de la musique classique et/ou sur la vie des grands compositeurs?

Les résultats obtenus à la question 6 se voient ici confirmés : 72,3% des personnes interrogées déclarent se renseigner personnellement sur l’histoire de la musique classique et/ou sur la vie des grands compositeurs. Dans le sondage rédigé en anglais, elles sont même 78% à le faire. L’intérêt est manifeste⁶¹⁵.

[*Question 8*] Les sources d’informations sur ces sujets sont très variés, mais se concentrent principalement autour de deux pôles, papier et numérique :

⁶¹⁵ Il est à noter, cependant, que cette majorité de réponses positives se trouve peut-être renforcée par le fait que les répondants, au moment de remplir ce type de sondage, ont tendance à amplifier leur engagement; une manière, pour ces répondants, de donner une image idéalisée d’eux-mêmes, en tant qu’auditeurs. Les données obtenues ici seraient donc à tempérer. Voir aussi notre remarque précédente au sujet d’un long commentaire d’une auditrice sur sa préparation d’avant-concert.

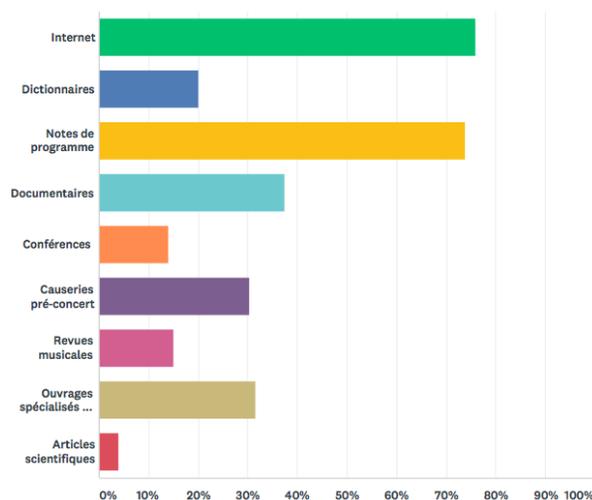


Figure 13. Sources d'informations sur des sujets comme l'histoire de la musique et des grands compositeurs

Les résultats à cette question montrent très clairement que les notes de programme, pour le format papier, et Internet, pour le format numérique, sont les deux principaux modes d'apprentissage sur des sujets liés à l'œuvre et/ou au compositeur (respectivement, 73,8% et 75,9% des réponses totales). On constate que ces données quant à la recherche spécifique d'informations concordent avec celles de la récente enquête sur les pratiques culturelles des Québécois. Selon cette dernière enquête, 74% des Québécois déclarent rechercher de l'information liée à la culture via Internet⁶¹⁶.

Après Internet et les notes de programme, viennent ensuite les documentaires (37,5%), les ouvrages spécialisés, y compris les romans et les biographies (31,5%) ainsi que les causeries pré-concert (30,3%). Ce faible chiffre, en cinquième position, s'explique en partie par le fait que l'OSM organise assez peu d'évènements de ce genre. Les occasions d'assister aux « grands entretiens préconcert » de l'Orchestre sont donc plus rares⁶¹⁷.

⁶¹⁶ Enquête sur les pratiques culturelles des Québécois, 2014, *op. cit.*, p. 28. Cette recherche inclut de l'information sur des artistes, sur des livres, la programmation d'un évènement ainsi que la vérification d'un prix d'entrée ou des heures d'ouverture d'un lieu culturel.

⁶¹⁷ Au cours de la saison 2017-2018, et ce au rythme de trois à quatre concerts par semaine, seulement vingt entretiens ont eu lieu (regroupés souvent en séries) : un en octobre, trois en novembre, cinq en décembre, deux en février, trois en mars, trois en avril, un en mai et deux en juin. Parmi les sujets abordés par l'animateur et ses invités, on trouve « Les orgues Casavant à Montréal », « Créativité et innovation », « Symphonies modernes » et « Classicisme européen ». Pour plus de détails sur les dates, les animateurs et les invités de ces entretiens, voir la page du site Internet de l'OSM : <http://www.osm.ca/fr/grands-entretiens-preconcert/> (consulté le 22 juin 2018)

Contrairement au public francophone, les auditeurs anglophones interrogés valorisent davantage les notes de programme qu'Internet (79% contre 60,9% d'entre eux). Ce résultat est à mettre en corrélation avec le faible taux d'utilisation d'Internet pour la recherche d'informations sur les concerts de l'OSM.

Question 9 : En lien avec l'histoire, quels éléments de l'œuvre ou du compositeur aimez-vous ou aimeriez-vous connaître davantage? (ex. : les étapes du travail du compositeur, les liens d'amitié qu'il entretenait, l'analyse musicale de l'œuvre, le scandale ou l'admiration que l'œuvre a pu susciter)

Pour cette question, nous avons permis aux répondants de s'exprimer personnellement sur le ou les sujets qu'ils souhaiteraient approfondir. La majorité d'entre eux a repris les éléments de langage que nous avons nous-même formulés. D'autres ont simplement fourni une réponse du type : « Tout ce que vous proposez ». De ce point de vue, une question à choix multiples préétablis aurait permis de faire apparaître immédiatement les préférences pour chaque sujet cité plus haut. Néanmoins, plusieurs commentaires d'auditeurs ont fait émerger des sujets auxquels nous n'avions pas pensé, notamment le contexte historique, politique ou socioculturel, indépendamment ou non de l'œuvre. De plus, cette question ouverte a donné la possibilité aux auditeurs d'exprimer leur point de vue sur les notes de programme et parfois de se confier sur les limites de leur propre savoir musical. Voici tous les sujets et réponses-type que nous avons recensés dans les sondages remplis par les francophones et les anglophones. Les nombres indiqués correspondent au nombre d'occurrences pour chaque sujet/réponse-type évoqué⁶¹⁸ :

⁶¹⁸ En ce qui concerne la recension des réponses qualitatives à cette question 9, la marge d'erreur est estimée à 3%. L'enquêteur a dû traiter ces données individuellement, et notamment les classer dans tel ou tel ensemble présenté dans le tableau ci-dessous. Contrairement à d'autres questions, les résultats ne sont pas générés automatiquement par ordinateur; ils sont donc plus susceptibles de contenir des erreurs.

Sondage rédigé en français	Sondage rédigé en anglais
Total des répondants : 503	Total des répondants : 159
Absence de réponse pour cette question : 55	Absence de réponse pour cette question : 23
Total des répondants s'étant exprimés : 448	Total des répondants s'étant exprimés : 136
Réponses non traitables (« Oui » ?) : 5	Réponses non traitables (« Oui » ?) : 4
Analyse musicale de l'œuvre : 176	Analyse musicale de l'œuvre : 36
Le contexte, le milieu, l'époque : 94	Toutes les dimensions de l'œuvre : 34
Étapes de la composition (genèse) : 91	Vie du compositeur : 33
Vie du compositeur : 62	Étapes de la composition (genèse) : 30
Toutes les dimensions de l'œuvre : 59	Le contexte, le milieu, l'époque : 25
Réception de l'œuvre : 42	Le compositeur et ses contemporains : 13
Le compositeur et ses contemporains : 40	Réception de l'œuvre : 11
Création de l'œuvre : 30	Création de l'œuvre : 7
État d'esprit du compositeur pour l'œuvre : 20	État d'esprit du compositeur pour l'œuvre : 7
Inspirations et influences : 19	Inspirations et influences : 7
Influence et impact sur autrui : 15	« Whatever is interesting, general » : 5
« Les notes de programme me suffisent » : 11	Autre : 5
« Aucun sujet, rien » : 10	« n/a, no comment » : 3
Autre : 10	Influence et impact sur autrui : 2

Tableau 1. Principaux sujets de prédilection, selon le nombre total de réponses pour chacun (sondages rédigés en français et en anglais)

Chaque mention d'un sujet, quel qu'il soit, vaut pour une occurrence dans le tableau ci-dessus. Lorsqu'un terme est jugé ambigu, c'est-à-dire pouvant appartenir à plusieurs sujets, par exemple « histoire de l'œuvre », nous marquons une occurrence pour chaque sujet qui relève de l'histoire en particulier : étapes de la composition, le contexte historique, création de l'œuvre. Notons toutefois que ces cas de figure se répètent rarement et ne changent donc pas les principales tendances observées.

D'après nos résultats, une grande proportion d'auditeurs recherchent de l'information concernant l'analyse musicale de l'œuvre : près de 40%, soit deux auditeurs sur cinq, chez le public francophone. Parmi les autres intérêts marqués, on constate celui pour le contexte historique, politique et socioculturel de l'époque où l'œuvre a été composée, mais aussi un intérêt pour les différentes étapes du travail qui ont conduit à la composition de l'œuvre. Un répondant sur cinq mentionne l'un ou l'autre de ces intérêts. Suivent ensuite la vie du compositeur et, plus globalement, l'œuvre sous toutes ses facettes.

Dans le sondage rempli par les francophones, on constate des intérêts resserrés autour des cinq principaux champs de connaissance et ce répartis assez équitablement : l'analyse musicale de l'œuvre, l'œuvre sous toutes ses facettes, la vie du compositeur, les différentes étapes de la composition et, davantage en retrait, le contexte historique, politique et/ou socioculturel.

Parmi les réponses, on dénombre également plusieurs suggestions afin de diversifier le contenu des notes de programme, notamment tout ce qui concerne l'interprétation des œuvres, leur niveau de difficultés, interprètes célèbres, historique des exécutions (*performance history*), etc. En annexe, nous avons sélectionné plusieurs extraits et les avons regroupés en différentes catégories, dont une sur l'interprétation. Voici une courte liste de ce que les répondants déclarent rechercher comme information dans une note de programme⁶¹⁹ :

- Sur l'analyse musicale :
 - « Période historique, liens d'amitié & professionnels, **analyse « vulgarisée » de l'œuvre**, admiration/scandale provoqué(e) par l'œuvre. »
 - « Analyse musicale. Les présentations “Beyond The Score” »
 - « Analyse musicale et extrait de partition. »
 - « Extrait musical. »
 - « All of the above are interesting - however, often the musical (technical) analysis given in the program notes is beyond my level of understanding. They often assume quite a high level of knowledge regarding musical theory (ie. they're not aimed at casual or new listeners). »
 - « Musical analysis (but not too technical) of the work. [...] »
 - « All of those things, but am primarily interested in the structure and analysis of the works: these, development, key choice, especially as the works become more contemporary. »

- Sur l'interprétation musicale :
 - « Comment l'oeuvre a été reçue à l'époque de sa création. Quels sont les défis pour les musiciens? »
 - « Ces renseignements sont intéressants surtout lorsque le chef nous en parle. Yannick Nézet-Séguin le fait très bien. »
 - « Brève vulgarisation de l'histoire de l'œuvre et du compositeur. **Son histoire à l'OSM.** »
 - « Étapes de la composition, analyse musicale de l'œuvre, **interprétations célèbres.** »
 - « L'œuvre dans sa production et ses sentiments, les œuvres contemporaines d'autres compositeurs, les thèmes de l'œuvre, **les effectifs d'instruments.** »
 - « I would enjoy knowing when the works were first performed at the OSM and then when it was played over the years. The Boston Symphony and others in the US do this, and I find it interesting. »
 - « The history of the piece, including performance history. »
 - « Interesting anecdotes relevant to the composer and composition. I would like to learn more of the **history behind the instruments that the soloists play** - i.e. the 300 year old violin played last night. » [référence au concert du 18 octobre]

- Sur le contexte historique, politique socio-culturel :
 - « La place du compositeur dans son époque (le contexte historique) et les liens avec des compositeurs moins connus (dont on aimerait entendre parfois la musique). »
 - « Mieux le situer dans l'histoire de la musique : époque baroque...avec ses caractéristiques. »

⁶¹⁹ En gras, nous indiquons des suggestions qui, au regard de l'ensemble des réponses données, expriment une idée originale ou qui sont formulées de manière originale. À noter que beaucoup de ces suggestions concernent l'interprétation musicale.

- « Le contexte culturel de l'époque : écrivains et musiciens contemporains, écoles de pensée dominantes en philosophie, politique, etc. »
 - « Le contexte dans lequel l'œuvre a été écrite : personnel selon l'évolution de l'écriture musicale du compositeur, contextes social, politique, historique. »
 - « Les influences du compositeur et le contexte social dans lequel il a développé l'œuvre; les réactions que l'œuvre a suscitées au temps de sa sortie et les influences qu'elle a par la suite engendrées. »
 - « Événements qui se sont déroulés à l'époque où l'œuvre a été produite. »
 - « A brief introduction of the genre of the music and its most renowned composers [...] »
 - « Composition, history of the time in which the music was or is written, response to the work, i.e. Julian Barnes "The Noise of Time" about the relationship of the composer/artist & government. »
- Sur le compositeur et son œuvre :
 - « Je crois que votre brochure distribuée à l'entrée du spectacle résume très bien ce que nous attendons sur le compositeur : pas trop long à lire, donne l'essentiel sur le travail du compositeur, sur son milieu de travail. Ce qui manque peut-être, ce sont ses liens avec d'autres compositeurs pour voir comment il s'en distingue, ce qui contribue à sa particularité. »
 - « Tout ce que vous proposez, plus quel âge avait le compositeur quand il a composé l'œuvre jouée, œuvre de jeunesse ou de maturité... »
 - « What's so specific about a piece; at what stage of his life was the composer when he wrote the piece; influence on other works (music, cinema, paintings). »
 - « Different appreciation of work/composer over time. »
 - « The innovation expressed by the composer and what they brought to the period. »
 - « The circumstances that inspired the composer to write the work, her/his statements about the work, musical influences that can be heard in the work. »
- Sur les notes de programme et la compréhension de l'œuvre que l'on retire :
 - « Toutes ces réponses, car cela permet de mieux situer l'œuvre dans le contexte socio-historique, la vie du compositeur, etc. »
 - « Un peu de tout cités plus haut et une description des mouvements afin d'améliorer notre écoute. »
 - « Tous les éléments et anecdotes biographiques qui peuvent me donner une meilleure compréhension de l'œuvre. »
 - « Bien tout, c'est tellement agréable quand on connaît le contexte dans lequel une oeuvre a été écrite. Ça nous fait apprécier plus le talent de compositeur »
 - « Tout ce qui peut nous permettre de mieux apprécier les œuvres. »
 - « All of the above. I find that I am well prepared for the opera and ballet because of preshow talks. »
- Autres suggestions :
 - « Les anecdotes autour de l'œuvre. »
 - « Quelques références à trouver dans la littérature pourraient nourrir les informations qui doivent être limitées par l'espace disponible du programme. »
 - « Contexte de création de l'œuvre, placement de l'œuvre dans le contexte historique, analyse musicale pour néophytes et **recommandation de lectures pour en apprendre plus dessus.** »
 - « La vie de l'œuvre, de sa conception à aujourd'hui. Parfois, la réception vis-à-vis d'une œuvre change avec le temps, et il serait intéressant de suivre cette évolution. Est-ce qu'un film l'a rendue populaire? etc. »

- « Yes, the concert program could be improved, the French translation could also be improved. »
- « More [on] what makes a simple human being to become a genius. »

c) Évaluation des notes de programme

Question 10 : Feuillotez-vous le programme papier distribué au public lors des concerts de l'OSM?

À une écrasante majorité, 98,2% des personnes interrogées déclarent feuilleter les programmes de concert (Résultat très semblable – 97,4% – auprès du public anglophone). Nous nous attendions à un chiffre élevé, mais nous pouvons maintenant en constater l'ampleur. Il serait intéressant de sonder les 2% restants sur leur manque d'intérêt pour la lecture du programme de concert.

[*Question 11*] Parmi les sections du programme préférées par le public, les notes sur les œuvres arrivent en tête, avec une courte avance sur les biographies des artistes (95,6% contre 90,6%⁶²⁰). Les données sont comparables au sondage rédigé en anglais (94,3% contre 86,6%). En troisième position figure la section « Entrevues avec les musiciens de l'orchestre ». Bien que celle-ci n'apparaisse dans le programme que de manière exceptionnelle, 34,4% des répondants déclarent être attachés à la dimension de l'interprétation, ou être curieux du travail des musiciens.

Parmi les autres sections mentionnées, plusieurs personnes disent aimer consulter la liste des musiciens et des donateurs. L'un d'entre eux écrit ceci : « étrangement, je consulte quelques fois la liste des musiciens. Oui, l'orchestre est un ensemble, mais c'est la somme du talent immense de chaque musicien. Maestro Nagano a favorisé la venue de plusieurs jeunes talents formidables et c'est très intéressant de suivre leur carrière ». Deux autres répondants déclarent : « La liste des musiciens car au fur et à mesure du temps ils deviennent nos coups de cœur [...] Liste des musiciens que j'essaye de reconnaître ». Deux d'entre elles confient apprécier les annonces publicitaires, tandis que deux autres formulent des suggestions : (a) des « "statistiques" sur les dessous de l'orchestre (composition de l'orgue, qu'est-ce que ça prend (logistique, chambres d'hôtel, repas, etc.) pour permettre à l'OSM de voyager à l'étranger, combien de fois l'orchestre a-t-il joué cette œuvre auparavant, etc); et (b) « peut-être qu'une page dessinant les différents instruments pourrait aider les gens qui ne sont pas trop familiers avec les instruments musicaux ».

⁶²⁰ Les résultats obtenus s'expliquent par le fait qu'il y avait plusieurs choix de réponses possibles, pour un total de 502 répondants sur cette question.

La question 11 permet aux sondés de s'exprimer sur leur(s) section(s) préférées du programme de concert et de livrer un commentaire plus personnel sur son expérience de lecteur. C'est le cas, par exemple, de ce répondant qui déclare apprécier la section des notes sur les œuvres et celle sur la vie des artistes. « bio[graphies] et notes après le concert : j'y découvre des éléments que je n'avais pas repérés par la lecture anté[rieure] ». Selon lui, le sens profond de ces textes d'explication, parfois très denses, n'apparaît qu'après plusieurs lectures et surtout après l'écoute de la musique, dans une sorte d'allers et venues entre lecture et audition : ce commentaire nous éclaire sur l'imbrication réelle qui existe entre le texte et l'objet musical. C'est aussi ce que cherche à révéler la question 12.

Question 12 : Pensez-vous que les notes sur les œuvres musicales ont un effet sur votre qualité d'écoute de la musique (écoute plus attentive) ?

Selon les résultats obtenus, 82,6% des francophones pensent que les notes de programme améliorent la qualité d'écoute de la musique, contre seulement 9,5% d'un avis contraire. 8% des répondants n'ont pas d'opinion sur cette question. À noter que le taux de réponses est très semblable dans le sondage rempli par les anglophones (respectivement 80,9% de réponses favorables, 9,5% de défavorables et 9,5% sans opinion).

[*Question 13*] En lien avec la question 12, le jugement porté sur les notes de programme concorde parfaitement avec l'impact que les personnes interrogées attribuent à ces mêmes notes sur les œuvres. Ils sont 91% à avoir un avis plutôt favorable, 3,2% d'un avis contraire et 5,8% d'un avis neutre, ni favorable ni critique. Résultats très semblables dans le sondage en anglais : on note cependant qu'ils sont près de 10% à porter un jugement neutre, sans opinion claire.

Nous avons reproduit dans le tableau suivant l'essentiel des qualificatifs et des termes employés par les répondants pour parler des notes de programmes⁶²¹ :

⁶²¹ En gras, nous indiquons ici les cinq qualificatifs – positifs et négatifs – qui reviennent le plus fréquemment.

Qualificatifs plutôt positifs	Qualificatifs plutôt négatifs
<p>Succinctes, concises, bien résumées, bonne synthèse x18</p> <p>Courtes x2 Bien faites, « bonnes » x4 Objectives x1 Précises x3</p> <p>Accessibles, simplifiées, simples x6</p> <p>Clares, éclairantes x9 Suffisamment détaillées x2 Informatives x5 Contextuelles x3</p> <p>Intéressantes x7 Pertinentes x5 Instructives x5</p> <p>Disposent à l'écoute, créent une ambiance, aident à la compréhension x6 Utiles x1 « Accompagnat[rices] fidèle[s] et nécessaire[s] » x1 Complètes, exhaustives x3 Documentées x4 Robert Markow⁶²², qualité de la rédaction x2</p>	<p>Trop brèves, trop générales x12 Souvent sommaire x1</p> <p>Trop longues, verbeuses x7 Pompeuses x1 Préjugés : pas objectives x3</p> <p>Trop érudites, pas assez accessibles pour les non-initiés, jargon x3 Trop, très techniques x3</p> <p>Pas assez contextuelles x1</p> <p>Inégales, « ça dépend des fois » x5 Anecdotiques, superficielles, peu profondes x4</p> <p>Détails parfois inutiles x2 Difficiles à lire x2 Incomplètes, pas assez fouillées x3</p> <p>« Auteurs médiocres » x2</p> <p>Autres suggestions, demandes d'améliorations, lacunes observées par les répondants⁶²³ x12</p>

Tableau 2. Effet ou non des notes de programme sur la qualité d'écoute (sondage rédigé en français⁶²⁴)

Nous les avons classés en deux colonnes – positive et négative⁶²⁵ – et avons tenté de mettre en relief l'apparente contradiction entre les opinions, par exemple entre ceux qui pensent que les notes sont pertinentes et ceux qui les trouvent superficielles. Nous constatons aussi que certains répondants n'apprécient pas les notes parce qu'ils les jugent trop longues et d'autres, parce qu'ils les jugent trop brèves.

⁶²² Robert Markow est un rédacteur régulier des notes de programme de l'OSM, ses textes étant écrits en anglais et souvent traduits en français. Il a commencé sa carrière dans le domaine de la musique comme corniste dans cette même institution. Il est aussi rédacteur des notes de programme pour l'Orchestre du Centre national des Arts, l'ensemble I Musici de Montréal, le Festival d'Orford, le Festival de Lanaudière, le Lincoln Center et le Carnegie Hall (New York). De plus, il a signé des textes pour des orchestres de premier plan au Canada et aux États-Unis comme à Toronto, Minneapolis, Salt Lake City, Kansas City, Saint Louis, Baltimore et Detroit. Voir une biographie plus détaillée à l'adresse suivante : <http://artsalive.ca/collections/nacmusicbox/chronologique-timeline/index.php/fr/apropos-about/robert-markow> (consulté le 25 juin 2018).

⁶²³ Il s'agit davantage de commentaires constructifs, visant à l'amélioration des notes de programme, que de commentaires négatifs en soi. Néanmoins, ils font le constat de certains écueils qui mériteraient d'être évités, raison pour laquelle nous les classons parmi les « qualificatifs plutôt négatifs ».

⁶²⁴ Total des réponses à cette question : 656; total des avis favorables : 539 (82,2%); total des avis défavorables : 62 (9,4%); total des avis sans opinions : 55 (8,4%).

⁶²⁵ À deux reprises, nous avons relevé les mentions : « très pointu[e]s » et « très détaillé[e]s », sans pouvoir déterminer qu'il s'agit de commentaires positifs ou négatifs.

Voici maintenant les résultats obtenus pour le sondage en anglais :

Qualificatifs plutôt positifs	Qualificatifs plutôt négatifs
Robert Markow, qualité du contenu x3 Détaillées, Niveau de profondeur approprié x3 Informatives x11 Claires x1 Intéressantes x6 Sérieuses x1 Utiles à l'écoute et aident à la compréhension x4 De taille appropriée, pour l'espace accordé x4 Bonnes, bien écrites x3 Concises x1 Brèves x1 Accessibles x1	Traduction anglaise du français, versions non identiques, erreurs de grammaire en anglais x3 Pas assez détaillées x6 Trop techniques x3 Pas assez objectives x1 Trop brèves x4 Pas accessibles x1 Difficiles à lire x2 Suggestions x2

Tableau 3. Effet ou non des notes de programme sur la qualité d'écoute (sondage rédigé en anglais⁶²⁶)

Parmi les termes associés aux notes de programme, ceux qui ressortent particulièrement, dans le sondage rempli par les francophones, sont « concises », « succinctes », « accessibles », « claires » et d'autres qui renvoient à l'idée d'outil nécessaire pour l'écoute et la compréhension. En ce qui concerne les termes négatifs, on constate « trop brèves » ou, au contraire, « trop longues ». Cette apparente contradiction démontre que le public de l'OSM présent aux concerts des 18, 25 et 26 octobre est très disparate; il est partagé entre connaisseurs, néophytes et auditeurs intermédiaires cherchant à acquérir de nouvelles connaissances. Parmi le total de 103 réponses pour cette question, on compte également des suggestions que nous avons choisi de reproduire ici et qui complètent la liste des suggestions présentée à la question 9.

Certains répondants demandent à l'OSM de s'attaquer aux problèmes de bruit excessif dans la salle de concert. Ces bruits peuvent prendre plusieurs formes :

- « Il faut absolument que vous inscriviez que les applaudissements sont bienvenus mais à la toute fin de l'œuvre et non entre les mouvements, ceci est fort dérangeant. »
- « Lacune d'une mention : prière de ne pas applaudir entre les mouvements d'une œuvre musicale. »
- « Je trouve dommage que les spectateurs lisent les notes PENDANT le concert plutôt que les lire avant ou après, ce qui génère beaucoup de bruit de papier tourné. »

⁶²⁶ Total des réponses à cette question : 656; total des avis favorables : 539 (82,2%); total des avis défavorables : 62 (9,4%); total des avis sans opinions : 55 (8,4%).

D'autres répondants suggèrent un changement de format des notes de programmes, soit plus court soit de manière à pouvoir être lues dans leur intégralité et sereinement pour le bénéfice du lecteur (notamment grâce à l'outil numérique) :

- « Les notes de programmes pourraient sortir un peu plus tôt, genre deux semaines en avance. Merci. »
- « Pas assez de temps, je les lis souvent après le concert, ce qui est correct. »
- « [...] Gardez l'idée de tout dire en une page. »
- « Suggestion : pour les œuvres, présenter deux versions, une plus technique pour les mélomanes avertis et une plus pédagogique, par exemple, invite à porter attention sur tel aspect dans chaque mouvement.... »

D'autres, encore, souhaiteraient avoir des suggestions de lectures complémentaires afin d'obtenir un portrait plus global de l'œuvre et du compositeur. Ces répondants, qui ont la curiosité d'en apprendre davantage, considèrent sans doute que l'espace alloué aux notes de programme est trop restreint :

- « J'aimerais des références ou des renvois à plus d'informations reliées à l'œuvre et à l'époque. »
- « Simple et claire - peut-être rajouter une section mentionnant des ouvrages / podcast ou autres pour aller plus loin que ce qui est présenté dans le programme. »

Enfin, quelques personnes ayant répondu à la question 13 aimeraient être davantage informées sur la part d'humanité qui réside en chaque compositeur, malgré les siècles qui les sépare de notre époque, ainsi que sur la vie plus personnelle de l'interprète :

- « [...] Côté humain (personnalité) des compositeurs davantage à explorer. »
- « Il est aussi intéressant de savoir l'âge de l'artiste, d'où il provient, l'âge de son instrument comme ce fut le cas hier au soir avec M. Gidon Kremer.... » [référence au violoniste invité aux concerts des 25 et 26 octobre]

Dans le sondage en anglais, qui comporte 48 réponses à cette question, le terme positif qui revient le plus souvent est « informatives » – plus d'un auditeur sur cinq le mentionne –, suivi de « intéressantes, « utiles à l'écoute » et « de taille approprié ». Ils sont moins nombreux à les considérer davantage dans une perspective d'apprentissage personnel : quatre seulement évoquent l'amélioration de l'écoute et/ou une meilleure compréhension de l'œuvre.

d) Formation et pratique musicales

Question 14 : Avez-vous une formation musicale?

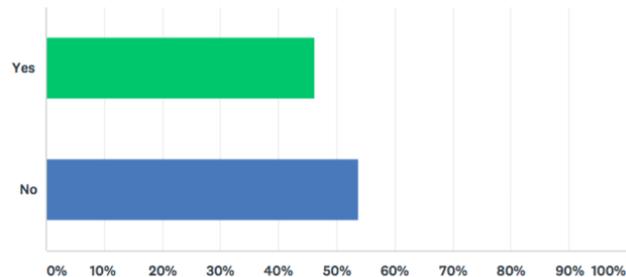


Figure 14. Formation musicale (« musical background or training ») des personnes interrogées (sondage rédigé en anglais)

Les répondants francophones sont 63,9% à déclarer n'avoir pas de formation musicale, contre 36,1% qui prétendent le contraire, soit près de deux tiers du public. Il s'agit là d'un chiffre important qui, toutefois, est à relativiser. L'ampleur de ce résultat pourrait s'expliquer par le fait que les répondants n'attribuent pas le même sens à ce qui constitue une « formation musicale », celle-ci pouvant être comprise comme un domaine d'étude ou une formation professionnelle. Or, dans le cadre de cette enquête, tout apprentissage de la musique, aussi bref soit-il (avoir étudié la musique à l'école, avoir suivi des cours de solfège, avoir pris des cours de piano...etc.), est considéré comme une formation musicale⁶²⁷.

Malgré un possible malentendu, nous pouvons déduire de ces résultats qu'une assez large majorité de répondants francophones se perçoit elle-même comme peu ou pas formée à la musique. De leur point de vue, l'absence de formation musicale ne serait donc pas un handicap ou un frein à la fréquentation des concerts de l'OSM, l'orchestre étant dès lors conforté dans sa mission de vulgarisation et d'éducation auprès du grand public.

[Question 15] Les données pour la pratique musicale sont presque identiques (« non » à 63,7% et « oui » 36,3%). La corrélation entre formation et pratique musicales serait à confirmer puisque plusieurs répondants n'ayant pas de formation déclarent jouer un instrument et, inversement, d'autres personnes interrogées ayant une formation disent ne pas ou ne plus jouer

⁶²⁷ Dans son enquête, le DPMQ, par la voie de Florence Leyssieux, nous alerte également sur la possibilité d'un malentendu et sur les nuances à apporter aux résultats quant à la « formation musicale ». De fait, si l'on compare nos données à ceux récoltés par l'équipe du DPMQ, on constate une nette divergence : 45% des personnes interrogées déclarent avoir une formation musicale, contre 55% affirmant le contraire. Voir Florence Leyssieux, *op. cit.*, p. 27.

d'instrument de musique. [*Question 16*] Parmi les répondants ayant une pratique musicale, 91,8% déclarent que celle-ci est amateur, 5,4%, semi-professionnelle, et 2,8%, professionnelle.

Les divergences avec le public anglophone sont assez notables. Une courte majorité (53,8%) des personnes interrogées déclarent ne pas avoir de formation musicale (« musical background or training »), contre 46,2% qui le revendiquent⁶²⁸. De ce point de vue, nous pouvons dire que le public anglophone est plus éduqué musicalement que le public francophone; du moins, il se perçoit comme mieux formé à la musique. Les tendances se confirment avec la proportion d'auditeurs ayant une pratique musicale : 48,4% des répondants disent jouer d'un instrument, soit plus de 12 points par rapport aux réponses du public francophone. Ces données pourraient s'expliquer en partie par le fait que les écoles protestantes, plus répandues dans le monde anglophone, valorisent la pratique du chant choral par les enfants⁶²⁹. Entre pratique amateur, semi-professionnelle et professionnelle, nous constatons également une moindre proportion de musiciens amateurs (84,9%), et une plus forte proportion de ceux qui appartiennent aux deuxième et troisième catégorie (7% et 8,1%, respectivement).

e) Profil sociodémographique et socioprofessionnel⁶³⁰

Question 18 : Quel est votre lieu de résidence? (Si vous habitez à Montréal, veuillez préciser l'arrondissement)

En ce qui concerne les lieux de résidence les plus fréquents parmi le public francophone de l'OSM ayant assisté aux trois concerts, on remarque, dans l'ordre : Outremont, Rosemont–La-Petite-

⁶²⁸ Les chiffres que nous avons obtenus pour le sondage rédigé en anglais concordent avec les résultats de l'enquête antérieure du DPMQ, cités plus haut. Nous sommes en droit de penser que la question telle que formulée en anglais était moins sujette aux malentendus, plus fidèle à la réalité, et c'est pour cette raison que nous avons choisi de reproduire ci-dessus le graphique correspondant. La formulation, qui a une incidence directe sur les résultats, est la suivante : « Do you have a musical background or training? ».

⁶²⁹ Pour plus de détails sur la place du chant choral dans la culture protestante, voir l'article d'Édith Weber : « Chants des Églises protestantes et expression populaire », dans *Ethnologie française*, vol. 11, n° 3 (juillet-septembre 1981), pp. 263-270. Url : <https://www.jstor.org/stable/40988667> (consulté le 19 février 2019).

⁶³⁰ Cette dernière section présente le reste des résultats du sondage, sans lien particulier avec le sujet des notes de programme. À noter toutefois que certaines questions, telles que le niveau de scolarité et l'occupation principale (questions 20 et 21), sont plus susceptibles d'éclairer les résultats antérieurs de l'enquête, notamment dans l'optique d'un croisement des données (voir la troisième et dernière partie « synthèse »). Malgré, parfois, le manque de pertinence par rapport au sujet principal de nos recherches, il nous semblait important de traiter l'ensemble des résultats de l'enquête afin de donner au lecteur une idée plus précise du profil sociodémographique du public interrogé.

Patrie, Ahuntsic-Cartierville, Ville-Marie, Côte-des-Neiges–Notre-Dame-de-Grâce, le Plateau–Mont-Royal et Verdun.

En comparaison, les réponses rédigées en anglais fait apparaître une très forte proportion de personnes qui habitent des arrondissements majoritairement anglophones, et ce dans de très fortes proportions : les personnes habitant à Westmount, Côte-des-Neiges–Notre-Dame-de-Grâce, Outremont, Ville Mont-Royal, Montréal-Ouest–Côte-Saint-Luc–Hampstead et à Beaconsfield représentent plus de la moitié du public interrogé (80 sur 153 entrées).

Question 19 : Quel est votre sexe ?

Selon les résultats obtenus, le public de l’OSM est composé à 54,7% de femmes et à 45,3% d’hommes. Dans le sondage en anglais, la tendance est en légère hausse : 56,4% des femmes ont fréquenté au moins un des trois concerts. Ces données concordent avec des résultats déjà observés dans l’édition 2009 des Statistiques principales et de la culture et des communications au Québec. Selon l’enquête, les femmes ont un taux d’assistance à un concert de musique classique professionnel supérieur à celui de l’ensemble de la population parmi une quantité d’autres activités culturelles (en 1999 : 12,1% chez les femmes et 11,2% chez l’ensemble; en 2004 : 14,1% et 13,7%, respectivement)⁶³¹.

Question 20 : Quel est le niveau de scolarité le plus élevé que vous avez complété?

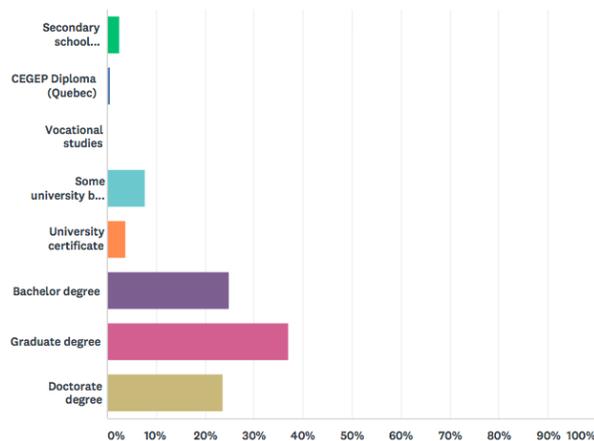


Figure 15. Niveau de scolarité le plus élevé complété (sondage rédigé en anglais)

⁶³¹ Dominique Jutras (dir.), *Statistiques principales et de la culture et des communications au Québec, édition 2009*, Québec, Institut de la statistique du Québec, juin 2009, p. 27. Url : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/stats-principales2009.pdf> (consulté le 7 décembre 2017).

Nous avons seulement reproduit ci-dessus les résultats du sondage en anglais, exceptionnellement. Comme nous pouvons le voir – encore plus clairement que dans le sondage en français – les niveaux de diplômes sont très élevés, notamment en ce qui concerne la maîtrise, au premier rang d’entre eux, et le doctorat qui se hisse à hauteur du résultat obtenu pour le baccalauréat. Les niveaux de scolarité inférieurs aux diplômes universitaires représentent des données marginales. Dans l’ordre, en comparant les résultats des sondages rédigés en anglais et en français : maîtrise (36,9%/32,6%), baccalauréat (24,8%/32%) et doctorat (23,6%/11,4%). Ainsi, 85% du public anglophone détient au moins un baccalauréat et plus de 60% des auditeurs ont même complété des études de maîtrise ou de doctorat. Parmi les répondants francophones, les données récoltées pour le diplôme d’études collégiales est plus élevé (8,6%), mais demeurent toutefois inférieures à celles obtenues pour le doctorat, autre indice très révélateur du profil scolaire et académique du public de l’OSM. Selon les résultats amalgamés des deux sondages, 82,2% des répondants (540 sur un total de 657) ont un niveau de diplomation supérieur ou égal à un certificat universitaire. En comparaison, la proportion de la population âgée de 25 à 64 ans, masculine et féminine, détenant un certificat, diplôme ou grade universitaire à titre de plus haut niveau de scolarité atteint est de 30,9%, sur l’ensemble du Québec, et de 46,1%, dans la région administrative de Montréal exclusivement⁶³². Les répondants de notre sondage, francophones et anglophones, constituent donc une population sur-diplômée et non représentative de l’ensemble de la population. Toutefois, nos résultats montrent une tendance déjà observée dans une précédente enquête de 2010 à propos du niveau de scolarité chez les anglophones et les francophones⁶³³. Dans cette enquête, on constate, en effet, que la proportion des personnes anglophones au Québec, âgées de 25 à 44 ans et fortement scolarisées, c’est-à-dire ayant obtenu un certificat universitaire ou plus, est supérieure à celle des francophones, selon le même groupe d’âge et le même niveau de diplomation (31,3%, contre 22,4%)⁶³⁴.

⁶³² Voir Stéphane Crespo, « Éducation. Niveau de scolarité » dans Institut de la statistique du Québec, *Panorama des régions du Québec. Édition 2017*, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, juillet 2017, pp. 45-50. Url : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/profils/panorama-regions-2017.pdf> (consulté le 25 juin 2018).

⁶³³ Yvan D’Amours, « La scolarité des francophones et des anglophones à travers les groupes d’âge, au Québec et en Ontario », dans *Institut de la statistique du Québec. Données sociodémographiques en bref*, vol. 14, n° 2, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, février 2010, p. 3. Url : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/conditions-vie-societe/bulletins/sociodemo-vol14-no2.pdf> (consulté le 25 juin 2018)

⁶³⁴ À noter que la proportion d’allophones âgés de 25 à 44 ans et fortement scolarisés se trouve à un niveau plus élevé que celle des anglophones et des francophones, toujours selon les mêmes variables (35,7%, 31,3% et 22,4%, respectivement).

De plus, les résultats de notre enquête confortent les enquêtes sur les goûts musicaux des Québécois, établis notamment en fonction de leur niveau de scolarité parmi d'autres variables sociodémographiques. Selon l'enquête sur les pratiques culturelles des Québécois (2009)⁶³⁵, 33,3% des personnes interrogées ayant un niveau d'études universitaire déclarent écouter de la musique classique, de l'opéra ou de l'opérette⁶³⁶ le plus souvent (première mention), contre 19,3% de celles qui détiennent un diplôme d'études collégiales et 16,9% des sondés ayant un niveau d'études secondaires⁶³⁷.

Question 21 : Quelle est votre occupation principale?

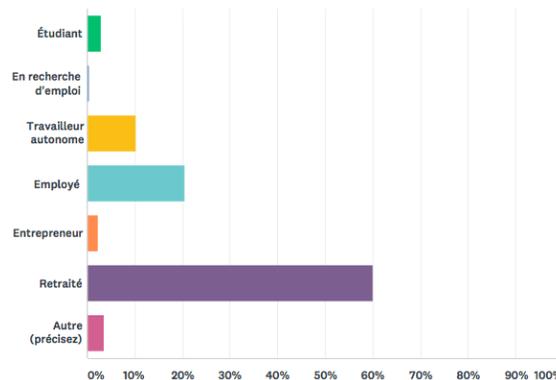


Figure 16. Occupation principale des répondants (sondage rédigé en français)

Selon les résultats obtenus, la très grande majorité des personnes ayant répondu à cette question est composée de retraités (60,1%). Ces derniers se détachent très nettement du reste du public. Par ailleurs, parmi la population active, les employés sont trois fois moins nombreux (20,4%), alors qu'ils arrivent pourtant en deuxième position de ce classement. Dans l'enquête menée auprès de l'ensemble des Québécois et de leurs pratiques culturelles – et citée plus haut – Marie-Claude Lapointe observe le même phénomène : « la musique classique, l'opéra et l'opérette sont nettement plus populaires chez les personnes inactives par rapport au marché du travail dont font partie les personnes retraitées – donc plus âgées – que chez les étudiants ou les personnes actives »⁶³⁸.

⁶³⁵ Marie-Claude Lapointe, « Chapitre 2 : L'écoute et la consommation de la musique », dans *Enquête sur les pratiques culturelles des Québécois*, 2009, pp. 41-66. Url : https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/enquete_pratiques_culturelles/chap2_ecoute_consommation_musique.pdf (consulté le 7 décembre 2017).

⁶³⁶ La musique classique, l'opéra et l'opérette sont ici regroupés sous une seule et même catégorie de musique.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 48.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 51.

À noter que certaines données de notre enquête sont à corriger en partie, notamment au regard des réponses fournies dans la section « Autre ». Plusieurs répondants francophones indiquent travailler à leur compte, comme les personnes exerçant dans le domaine médical. Dans ce cas de figure, leur occupation principale est plus proche du statut d'auto-entrepreneur que de celui de travailleur autonome⁶³⁹. Si l'on les regroupe dans une même catégorie, le chiffre obtenu devrait être plus élevé, à l'image du sondage en anglais : les « self-employed » représentent, en effet, 20,2% du public interrogé. De plus, il est intéressant d'observer qu'avec « seulement » 46,2% de retraités, le public anglophone est plus actif que le public francophone et ce, malgré une moyenne d'âge plus avancée.

Question 22 : Dans quel(s) domaine(s) faites-vous ou avez-vous fait vos études?

Parmi les domaines d'études les plus répandus dans les réponses rédigées en français figurent celui des sciences humaines (105 sur un total 490 réponses), presque à égalité avec celui de la santé (103 réponses) ainsi que le domaine de l'administration et des affaires (98 réponses). Ces trois domaines d'études représentent à eux seuls plus de 60% – plus de 20% chacun - de l'ensemble des domaines cités. Viennent ensuite les arts en général – que nous avons voulu distinguer du reste des sciences humaines –, les études destinées aux professions libérales, celles destinées aux métiers de l'enseignement et, en septième position, les sciences pures⁶⁴⁰.

Sur la question des études complétées, comme sur d'autres questions de l'enquête, on constate des différences notables entre public francophone et public anglophone. Parmi les domaines d'études les plus cités par ce dernier, on trouve, en proportion et par ordre décroissant, le domaine des arts (32,9%, soit près d'un tiers des réponses), le domaine de la santé (28,9%), le domaine des sciences humaines (27%), le domaine des sciences pures, naturelles et informatiques (22,4%), le domaine de l'administration, des affaires et du commerce (17,8%), les études destinées aux professions libérales (15,8%) et le domaine de l'éducation (5,3%)⁶⁴¹.

Les études en sciences humaines, en arts et en sciences de la santé se trouvent ici surreprésentées par rapport à d'autres données que nous avons pu obtenir. Par exemple, dans l'enquête du DPMQ, « Commerce, gestion et administration des affaires » arrive en première

⁶³⁹ Précisons également que d'autres répondants, qui se déclarent retraités dans la section « Autre », confient, dans le même temps, poursuivre une activité de travailleur autonome à temps partiel.

⁶⁴⁰ Chacun de ces autres domaines d'études représente entre 10% et 20% des réponses globales.

⁶⁴¹ Proportions sur un total de 152 réponses obtenues pour le sondage rédigé en anglais.

position des domaines d'études les plus cités, avec 18,9%; « Lettres, sciences humaines et disciplines connexes » arrive en deuxième position, avec 14,2%; « Beaux-arts et arts appliqués », en troisième position, avec 11,8%; « Professions de la santé et technologies connexes », seulement en quatrième position, avec 10,6%⁶⁴².

Question 23 : Si vous n'êtes plus étudiant, dans quel(s) domaine(s) poursuivez-vous ou avez-vous poursuivi votre activité professionnelle?

D'après les résultats de cette enquête, le milieu de l'enseignement et le milieu de la santé ressortent comme les deux grandes catégories qui regroupent le plus de métiers exercés par les répondants. Auprès du public francophone, ils constituent de vastes bassins d'emploi puisque 22,4% des personnes interrogées déclarent travailler dans le domaine de l'éducation et 22,2%, dans le milieu hospitalier ou en pratique privée. À eux deux, ces sphères d'activités professionnelles totalisent ainsi près de 45% des réponses⁶⁴³.

Les réponses rédigées en anglais témoignent des mêmes tendances : plus d'une personne sur quatre (28,6%) déclare travailler dans le milieu de la santé et plus d'une personne sur cinq (21,8%) mentionne le milieu de l'enseignement⁶⁴⁴. Ces deux grandes catégories socio-professionnelles représentent à elles deux plus de la moitié du public anglophone (50,4%). Le milieu des affaires et/ou le milieu bancaire se situe en troisième position, presque à égalité avec le milieu de l'enseignement (19,5% des réponses). Ainsi, on constate proportionnellement davantage de « gens d'affaires » auprès du public anglophone que francophone (12,9% seulement chez ce dernier).

⁶⁴² Florence Leyssieux, *op. cit.*, p. 17. De plus, nous pouvons comparer les chiffres de notre enquête à ceux rendus publics par Statistique Canada lors du recensement de la population pour l'agglomération montréalaise (2016). Cette enquête indique notamment qu'auprès des personnes âgées de 25 à 64 ans, détentrices d'un certificat, diplôme ou grade d'études postsecondaires, le domaine d'études le plus représenté est celui du « Commerce, gestion et administration publique » (23,8%). Celui de la « Santé et domaines connexes » se situe en quatrième position (11,1%), tandis que celui des « Sciences humaines » arrive en cinquième position (6,9%) et le domaine des « Arts visuels et d'interprétation, et technologie des communications » – seul domaine à tendance artistique présent dans la nomenclature de Statistique Canada –, à une presque égalité avec les sciences humaines (6,7%). Voir Farah Fouron, Chantal Langelier et Benoit van de Walle (dir.), *Profil sociodémographique, recensement 2016 : Agglomération de Montréal*, Montréal, Montréal en statistiques, Division de la planification urbaine, mai 2018, p. 26. Url : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/mtl_stats_fr/media/documents/profil_sociod%c9mo_agglom%c9ratio_n%202016.pdf (consulté le 27 juin 2018).

⁶⁴³ Un total de 452 réponses a été enregistré; si nous retranchons celles qui ne peuvent pas être comptabilisées dans le calcul (« aucun », bénévolat, occupations complémentaires...etc.), nous arrivons au chiffre de 410 réponses.

⁶⁴⁴ Total de 133 personnes ayant répondu à cette question (excluant les catégories « aucun » et « autres », qu'il s'agisse de bénévolat ou de travaux non rémunérés).

3. Synthèse

L'enquête menée auprès du public francophone et anglophone, à l'occasion de trois concerts les 17, 25 et 26 octobre vient corroborer, voire même renforcer plusieurs tendances déjà observés dans d'autres enquêtes au Québec et en France sur le profil sociodémographique et socioprofessionnel des auditeurs de musique classique : prédominance d'un public appartenant à la catégorie des 65 ans et plus, public d'habitues, public fortement diplômé. Sur l'ensemble de ces sujets, les publics francophone et anglophone se rejoignent. En revanche, ils divergent sur plusieurs autres points.

En ce qui concerne les questions plus spécifiques à l'intérêt des publics pour la recherche d'informations, on constate qu'Internet, à travers le site officiel de l'OSM, les sites de médias et blogs musicaux, demeure une source incontournable. D'autre part, le programme de saison constitue – et de très loin – la référence pour les non-utilisateurs du web attachés au format papier.

Il est aussi question du programme de concert et des œuvres qui y sont présentées. Pour ce type d'information, Internet est encore une fois privilégié – sites de partages vidéo et audio comme YouTube ou encore pages Wikipédia sur un compositeur ou une œuvre en particulier –, mais les notes de programme en versions numérique ou papier constituent la première, sinon la deuxième référence. Celles-ci sont faciles d'accès, directement disponibles à l'entrée de la salle de concert, et bénéficient d'une plus grande attention de la part du lecteur. Plusieurs témoignages de répondants font état du manque de temps en dehors de la salle de concert que ces derniers pourraient autrement consacrer à l'apprentissage de la musique ou de l'histoire des compositeurs, à la découverte ou à la redécouverte d'œuvres du répertoire.

Les deux sondages montrent que les intérêts sont divers et vont bien au-delà de la vie personnelle du compositeur ou de son processus de création. L'analyse musicale de l'œuvre et le contexte historico-politique ressortent comme des sujets importants aux yeux des lecteurs. Cependant, le public de l'OSM est traversé par une série de contradictions, caractérisé par des intérêts et des jugements souvent contraires qui le rendent très hétérogène et donc difficile à satisfaire pleinement. Dans ce contexte, se pose inévitablement la question d'adapter la programmation et le contenu des programmes en fonction d'un certain type d'auditeurs. L'enquête a fait émerger principalement trois types : il y a ceux qui souhaitent approfondir leurs acquis, ceux

qui sont encore au stade de l'apprentissage, tout en ayant une motivation à apprendre plus ou moins grande, et ceux qui viennent au concert sans autre intention que d'écouter la musique qui leur est proposée.

Enfin, l'enquête a révélé que le public anglophone est mieux initié à la musique classique que le public francophone, notamment grâce à une formation musicale et une pratique instrumentale accrues. Il n'en demeure pas moins qu'une majorité de répondants anglophones (53,8%) déclare ne pas avoir de formation musicale ou de « bagage musical » (*musical background*). Pour autant, cette absence de formation n'est pas synonyme de manque d'intérêt pour l'objet musical. Voici un tableau croisé des diverses attitudes vis-à-vis de l'analyse musicale, selon la formation musicale (sondage rédigé en anglais) :

Attitudes (favorables ou non favorables) vis-à-vis de l'analyse musicale	Avec formation musicale	Sans formation musicale	Total par attitude
Intérêt marqué ⁶⁴⁵	55,2% (16)	44,8% (13)	100% (29)
Intérêt parmi d'autres ⁶⁴⁶	40,0% (2)	60,0% (3)	100% (5)
Ceux qui veulent « tout » savoir ⁶⁴⁷	57,1% (16)	42,9% (12)	100% (28)
Ceux qui posent une condition ⁶⁴⁸	50,0% (1)	50,0% (1)	100% (2)
Sous-total (attitudes favorables)	54,7% (35)	45,3% (29)	100% (64)
Désintérêt affiché ⁶⁴⁹	0	100,0% (1)	100% (1)
Ceux qui ne le mentionnent pas ⁶⁵⁰	43,1% (25)	56,9% (33)	100% (58)
Ceux qui ne répondent pas ⁶⁵¹	37,1% (13)	62,9% (22)	100% (35)
Sous-total (attitudes non favorables)	40,4% (38)	59,6% (56)	100% (94)
Total (attitudes)	46,2% (73)	53,8% (85)	100% (158)

Tableau 4. Croisement des données entre « Attitudes vis-à-vis de l'analyse musicale » et « Formation musicale » (sondage rédigé en anglais)

⁶⁴⁵ Le répondant mentionne « analyse musicale » (ou équivalent) comme seule et unique réponse ou parmi deux réponses maximum.

⁶⁴⁶ Le répondant mentionne « analyse musicale » (ou équivalent) parmi un ensemble de trois réponses ou plus.

⁶⁴⁷ Le répondant a répondu « all of the above » (ou équivalent) sans mentionner spécifiquement l'analyse musicale.

⁶⁴⁸ Le répondant mentionne « analyse musicale » (ou équivalent), mais sous la condition d'une analyse « pas trop technique ». Seulement deux exemples trouvés (en anglais) : (1) « Musical analysis (but not too technical) of the work » et (2) « All of the above are interesting - however, often the musical (technical) analysis given in the program notes is beyond my level of understanding. They often assume quite a high level of knowledge regarding musical theory (ie. they're not aimed at casual or new listeners). »

⁶⁴⁹ Exemple unique d'un répondant désintéressé : « All of the above except musical analysis. »

⁶⁵⁰ « Analyse musicale » (ou équivalent) ne figure pas parmi les réponses de la personne interrogée.

⁶⁵¹ Cette catégorie comprend à la fois l'absence de réponses, le refus explicite de répondre et des commentaires qui ne répondent pas clairement à la question posée. Elle signale un certain désintérêt pour cette question ou du moins une volonté de passer plus rapidement à la question suivante.

Ceux qui mentionnent, explicitement ou implicitement, l'analyse musicale parmi les éléments d'information les plus appréciés (question 9) sont certes majoritairement formés à la musique, mais une proportion substantielle d'entre eux ne l'est pas. Cela peut s'expliquer par le fait que l'œuvre détient une part de mystère, notamment à cause du langage musical qui n'est pas maîtrisé par tous, et qu'elle est donc susceptible d'attiser la curiosité des auditeurs.

En faisant une lecture plus précise du tableau croisé, on constate que 45,3% des répondants ayant une attitude favorable vis-à-vis de l'analyse musicale n'ont pas reçu de formation musicale. À l'inverse, 46,2% de ceux qui ont, explicitement ou implicitement, une attitude non favorable à l'analyse musicale sont formés à la musique. Contre ces résistances, les notes de programme, dont l'objectif est d'éclairer, d'expliquer ou de démystifier les œuvres qui s'appêtent à être exécutées, peuvent difficilement faire l'impasse sur ce qui constitue la forme et la structure musicales.

Au-delà des éléments d'informations extérieurs à l'œuvre (vie du compositeur, contexte historique...etc.) qui ne mobilisent pas de compétences particulières en lecture ou en analyse musicale, la question est de savoir comment aborder l'œuvre en tant que telle. Comment mettre le vocabulaire, employé pour décrire la musique, à la portée de tous? Dans le chapitre qui suit, nous dresserons le portrait de quelques initiatives pédagogiques à l'intention du grand public et, souvent, du jeune public. Ces projets originaux ont été portés ou sont encore portés, notamment sur Internet et les réseaux sociaux, par des orchestres de réputation internationale, mais aussi par des individus qui imposent le respect, voire une certaine admiration pour leur accomplissement.

Les résultats de l'enquête viennent valider certains choix de ligne éditoriale que nous avons faits nous-mêmes dans le cadre du projet de capsules vidéo en partenariat avec l'OSM⁶⁵², tels que la place prépondérante d'éléments d'analyse musicale et l'ajout d'informations plus générales sur le contexte historique, politique ou artistique entourant la composition de l'œuvre; des choix qui, rappelons-le, ont été également nourris par l'étude de notes de programme. À la fois dans le sondage rédigé en français et dans celui qui s'adresse au public anglophone, nous constatons que l'analyse musicale de l'œuvre arrive en tête parmi les sujets de prédilection des répondants. Dans le premier sondage, 176 personnes sur un total de 488 déclarent qu'elles aimeraient en savoir

⁶⁵² Nous faisons le choix de présenter les détails du projet de capsules vidéo au chapitre 9 et les résultats de l'enquête de terrain au chapitre 7, bien que celle-ci ait été menée près d'un an et demi après la fin du stage au sein de l'administration de l'OSM. Ce faisant, nous souhaitons consacrer la dernière partie de cette thèse à la composante « création » de nos travaux (création d'outils de vulgarisation).

davantage sur ce sujet, parmi d'autres mentionnés, soit plus d'une personne sur trois (36,1%). Dans le second sondage, en anglais, 36 personnes sur 136 témoignent de la même curiosité (26,5%). Du point de vue musical, l'œuvre soulève de nombreuses interrogations, notamment auprès des novices; il incombe alors aux auteurs de notes de programme, aux « vulgarisateurs », de leur donner les clés essentielles pour saisir les contours de ce langage.

Par ailleurs, 91 répondants francophones, soit près d'une personne sur cinq (18,6%), font part de leur intérêt pour le contexte extramusical au moment de la création de l'œuvre⁶⁵³. Ce degré d'intérêt élevé est d'autant plus significatif, au regard des autres données récoltées, que le contexte socio-culturel ne figurait pas parmi nos suggestions de réponse. En effet, à la question 9, nous avons donné des exemples d'intérêts potentiels en reprenant les principaux sujets abordés dans une note de programme type : les étapes du travail du compositeur (genèse), les liens d'amitié que celui-ci entretenait (vie du compositeur), l'analyse musicale de l'œuvre et les diverses réactions que celle-ci a suscitées (plus largement, le sujet de la réception).

Les capsules vidéo que nous avons réalisées répondent en partie aux demandes exprimées par le public dans les deux sondages. Elles contiennent chacune une section d'ordre analytique qui explique plus en profondeur la structure de l'œuvre et les principaux éléments musicaux à retenir. Ainsi, l'auditeur dispose de nouveaux outils pour mieux comprendre la musique, c'est-à-dire déchiffrer, au moins partiellement, les formes, le langage ou le style employé par le compositeur. La dernière capsule consacrée à la *Symphonie n° 1* de Mahler en est une parfaite illustration. Nous y accordons une grande place à l'analyse des éléments caractéristiques de chaque mouvement.

En revanche, nous avons rarement évoqué des sujets plus globaux, qui n'avaient certes pas d'incidence directe sur l'œuvre ou sur le compositeur étudié, mais qui étaient pourtant susceptibles d'attirer l'attention du public. Deux exemples notables : lorsqu'il a été question de l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, nous avons mentionné brièvement le parcours de ce personnage historique, symbole de l'indépendance de la Suisse; par la suite, dans une autre capsule consacrée aux *Pins de Rome* de Respighi, nous avons fait allusion au fait que cette œuvre ait pu être perçue comme l'expression du nationalisme italien sous le régime de Mussolini, durant l'entre-deux-guerres. À la lumière des résultats de l'enquête, ce type de sujets mériterait d'être plus approfondi.

⁶⁵³ Les données du sondage rédigé en anglais sont comparables : 25 personnes sur 136 (18,4%) mentionnent le contexte extramusical parmi leurs centres d'intérêt.

D'après les nombreux commentaires que nous avons pu recueillir, une grande partie des auditeurs espèrent trouver dans les notes de programme des renseignements qui puissent enrichir leur culture générale. Ils souhaitent acquérir un ensemble de connaissances qui dépasse le domaine musical et incorpore des éléments d'informations de nature historique, politique ou artistique.

Nous avons déjà identifié le besoin de prendre en compte les traits caractéristiques de la musique étudiée, tout comme celui de considérer la période historique à laquelle l'œuvre et le compositeur se rattachent; dans la perspective de nouveaux projets de vulgarisation, nous pouvons tirer de cette enquête un autre enseignement. Quand nous les interrogeons sur les sujets de lecture qu'ils préfèrent, plusieurs répondants témoignent d'un intérêt marqué pour les individus eux-mêmes : créateurs, artistes, figures importantes dans l'histoire ou dans le milieu musical actuel. Il s'agit de compositeurs, d'interprètes, de solistes ou de chefs d'orchestre qui constituent, pour beaucoup, des sources d'inspiration, des modèles à suivre⁶⁵⁴. Rarement traitée dans une note de programme, la question des individus ayant participé à l'émergence et à la perpétuation d'une œuvre laisse entrevoir une nouvelle approche du discours musicologique. Celle-ci aurait l'avantage de ne pas aborder exclusivement l'œuvre comme une chose du passé, mais comme un objet musical qui subsiste au contact des interprètes.

Enfin, l'enquête a mis en lumière des divergences profondes de points de vue sur les notes de programme, jugées tantôt positivement (« succinctes », « concises », « accessibles », « claires », « éclairantes », etc.) tantôt négativement (« trop brèves », « trop générales », « trop longues », « verbeuses », « superficielles », etc.). Comme nous pouvons le constater, certains répondants expriment des avis défavorables en invoquant des raisons contradictoires. Ces détracteurs sont certes très minoritaires – 3,2% des personnes interrogées, contre 91% ayant une bonne opinion et 5,8%, sans opinion (sondage en français) –, mais ils nous livrent néanmoins quelques éléments de réponses sur la manière dont nous pouvons adapter le contenu d'une note de programme au format vidéo et ainsi susciter l'intérêt du plus grand nombre. Par exemple, nous pourrions envisager deux versions d'une même capsule vidéo : une version originale, qui dépasserait 4 minutes et pourrait satisfaire la curiosité des mélomanes; d'autre part, une version écourtée, qui correspondrait davantage aux limites de temps souhaitées par la direction du service Marketing et conviendrait mieux aux auditeurs moins investis dans le fait d'apprendre (*learning*).

⁶⁵⁴ Pour plus d'exemples qui illustrent cet intérêt, voir les commentaires reproduits en annexes.

Ce sont toutes ces pistes de réflexion, contenues dans l'enquête, qui peuvent nous permettre de mieux répondre aux appétences variées du public. L'étude de diverses initiatives de vulgarisation musicale déjà existantes peut également nous aider à mieux identifier la forme d'intervention que nous souhaitons adopter.

VIII. CONTEXTE ACTUEL : DIVERS EXEMPLES D'OUTILS DE VULGARISATION

À l'ère d'Internet et des réseaux sociaux, nous assistons aujourd'hui à de nouveaux modes de communication entre les orchestres et leurs publics⁶⁵⁵. Pendant plusieurs décennies, voire même pendant plus d'un siècle, les moyens de contact direct entre le public et l'orchestre se limitaient essentiellement à la voie postale et/ou la voie téléphonique⁶⁵⁶. De nos jours, les points de contact et les sources d'information se multiplient grâce à Internet : les mélomanes consultent le site officiel des orchestres pour connaître le calendrier des concerts et la programmation, beaucoup d'entre eux s'abonnent à l'infolettre qu'ils reçoivent ensuite par courriel. À cela s'ajoutent les interactions multiples sur Facebook, sur Twitter ou sur Youtube, plateformes web où les internautes peuvent « aimer » (*liker*) une publication, une vidéo, laisser un commentaire.

Les réseaux sociaux constituent un formidable outil de promotion pour les orchestres qui deviennent ainsi leur propre média et gère leur propre service de communication. Pour continuer à susciter l'intérêt – et augmenter leur nombre d'abonnés sur le web – les orchestres proposent une diversité de contenus. Ils publient en amont de l'évènement ciblé (ex. : concours de billets, lien vers des articles de presse, lien audio/vidéo vers des entrevues, présentation des artistes au programme), mais aussi en aval (lien vers une critique du concert, retour sur l'évènement, photos-souvenir du concert, etc.). Tel que précisé en introduction, nous nous intéressons avant tout au temps qui précède le concert, à travers notamment le programme du concert, plutôt qu'à la critique musicale qui rythme le temps d'après-concert. Or, c'est justement une partie du programme de concert que les orchestres semblent égrainer sur les réseaux sociaux. Ainsi se pose la question : quelle place pour les notes de programme et les guides d'écoute dans ce contexte de communication directe ? Quels nouveaux formats ? Car si les moyens de communication évoluent, se multiplient sous différentes formes, pourquoi les objets eux-mêmes ne devraient-ils pas évoluer ?

⁶⁵⁵ Les nouveaux modes de communication touchent toutes les formations musicales : les grands ensembles symphoniques, les ensembles de musique de chambre, mais aussi les musiciens solistes qui peuvent entretenir, grâce aux réseaux sociaux, une relation suivie avec leur public respectif. Dans le cadre de nos travaux, rappelons que nous nous intéressons en particulier au répertoire symphonique et à la manière dont les orchestres développent, à l'ère numérique, leurs outils de vulgarisation pour ce même répertoire.

⁶⁵⁶ Il existait bien sûr une promotion continue par la presse, par la radio et par la télévision, mais nous voulons plutôt parler ici du lien direct, c'est-à-dire sans intermédiaires, qui s'établissait entre l'administration d'un orchestre et ses abonnés, au sujet, par exemple, d'une demande relative à un concert ou à un abonnement.

Déjà au début du XX^e siècle, les orchestres prennent conscience du fait que les notes de programme ne représentent qu'une partie de la préparation de l'auditeur avant le concert. D'autres dispositifs, qui dépassent le cadre strictement écrit d'une note de programme, sont à mettre à profit pour raffermir le lien avec l'œuvre musicale. Dans l'article « Towards a History of the Programme Note », Bashford explique :

Comme l'ont toujours indiqué les critiques les plus éclairés, des écoutes répétées d'exécutions de qualité, outre l'étude [de la musique], sont tout aussi essentielles aux propres connaissances et à la compréhension de chacun. De plus, le pianola, le gramophone et la radio vont montrer que les innovations technologiques peuvent transformer l'écoute et l'expérience d'apprentissage (*learning experience*) en rendant facilement accessible la répétition [d'un morceau] et le renforcement [des acquis]. À l'époque où de telles merveilles sont encore inimaginables, les notes de programme peuvent bien sûr aider le lecteur à se remémorer un peu de la musique en toute tranquillité⁶⁵⁷.

Le format écrit, à lui seul, ne suffit pas à combler l'expérience d'apprentissage et de préparation à un concert. Aujourd'hui, Internet et ses nombreuses sources audio/vidéo revêtent un rôle presque indispensable en la matière. Dans les années 1920, le contact avec l'œuvre passait aussi par l'audition, mais exclusivement par la radio, le gramophone et d'autres dispositifs similaires⁶⁵⁸.

Cette prise de conscience des limites de l'écrit et de la plus grande place à accorder à l'audition transparait également dans les intentions de Donald Tovey (1875-1940). Musicologue, compositeur et chef d'orchestre, ce dernier est aussi l'auteur des notes de programme du Reid Orchestra qu'il a lui-même fondé en 1917 lorsqu'il était professeur à l'Université d'Édimbourg. Dans ses notes, Tovey innove à sa manière : il choisit de réduire la partie écrite et augmente celle consacrée à l'exposition des thèmes musicaux. Comme le précise Bashford :

⁶⁵⁷ Christina Bashford, *op. cit.*, p. 131. « Repeated hearings of good performances, in addition to study, were essential to proper familiarity and understanding, as the more enlightened critics of new music had always pointed out. Moreover, as the pianola, gramophone and radio were to show, the innovations of technology could transform the listening and learning experience by providing easy access to repetition and reinforcement. In the days when such marvels were unimaginable, programme notes could of course help the reader recall some of the music in tranquillity. »

⁶⁵⁸ Sur l'apparition du gramophone parmi les nouveaux modes de consommation de la musique et sur les notes discographiques qui accompagnent l'écoute de l'auditeur dans un cadre privé, voir le chapitre 5.

Tovey produit des programmes qui sont un peu plus qu'une simple série d'extraits musicaux choisis avec soin, avec une quantité minimale de prose sur le sujet. Il les fait imprimer sur du papier doux comme du vélin. Cela sous-entend que (a) l'attention ne doit pas (et ne peut pas) être partagée entre le fait de lire des mots et d'écouter des sons, que (b) suivre la partition peut suffire et – implicitement – que (c) le silence pendant les exécutions est une condition première en tout temps⁶⁵⁹.

La rigueur de l'analyse musicologique à l'écrit s'accompagne d'une certaine distance critique vis-à-vis de l'objet musical, au risque de ne pas prendre en considération l'expérience sonore initiale. L'approche orale – et *aurale* – vient combler cette lacune potentielle en mettant l'auditeur en prise directe avec l'œuvre. Dans *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Kofi Agawu, qui s'intéresse à la place de l'oralité dans l'enseignement, reconnaît néanmoins la primauté de l'écrit. L'auteur reprend ici une thèse de Jean-Jacques Nattiez, étayée dans "*Densité 21.5*" de Varèse. *Essai d'analyse sémiologique* :

Il n'y a d'analyse vraiment rigoureuse qu'*inscrite*, ce qui est une manière épistémologiquement élaborée de compléter l'adage : « *Verba volant, scripta manent* » [« Les paroles s'envolent, les écrits restent »]. Car la *rédaction* de l'analyse permet de *contrôler* : à partir de sa trace écrite, il est possible de la reprendre, de la critiquer, de la dépasser. L'analyse orale, même très élaborée, ne permet pas à l'auditeur – le problème est d'ordre physique – de tout retenir. Il reste de l'exposé une « aura » positive si le pédagogue a su donner l'impression qu'il « pénétrait profondément » l'œuvre, mais ce n'est pas à partir d'impressions que peut se développer un progrès cumulatif du savoir⁶⁶⁰.

Ces impressions entendues à l'oral doivent être ordonnées et traduites en mots pour que l'analyse musicale de l'enseignant soit mémorisée et incorporée par l'élève. Il n'en demeure pas moins que l'apprentissage de la musique s'appuie sur la complémentarité entre l'écrit et l'oral. C'est en effet par la communication orale – et par la répétition d'exercices en classe, à l'oral – que l'enseignant forme ses élèves à l'écoute et à l'analyse musicales. Celles-ci s'avèrent essentielles puisqu'elles leur permettent de valider les connaissances acquises autrement que par l'écriture et la lecture. Pour parvenir à cet exercice d'écoute et d'analyse, les élèves doivent s'appropriier le langage musical et ainsi détenir les clés de la partition. Toutefois, les analyses reproduites dans les ouvrages musicologiques semblent encore reposer essentiellement sur l'écrit.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 133. « Tovey produced programmes that were little more than a sequence of carefully chosen passages of music type, with a minimal connecting tissue of prose, and had them printed on soft, vellum-like paper. The suggestion was that attention should note (and could not) be divided between reading words and listening to sounds; that following notation was quite enough; and - implicitly – that silence during performance was a precondition at all times. »

⁶⁶⁰ Kofi Agawu « La part de l'oralité en analyse musicale », dans Rémy Campos et Nicolas Donin (dir.). *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, op. cit., p. 126. Voir Jean-Jacques Nattiez, "*Densité 21.5*" de Varèse. *Essai d'analyse sémiologique*, Montréal, Groupe de recherches en sémiologie musicale de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, 1975.

Au lieu de puiser dans le langage musical, tout désigné pour décrire adéquatement l'objet musical, les auteurs restent attachés au langage verbal et à ses voies détournées :

Parce que les citations sont coûteuses, certains éditeurs refusent de publier des extraits de partition dans des articles d'analyse musicale. D'autres préfèrent s'en tenir au strict minimum. Les chercheurs insèrent des extraits de partitions dans leurs analyses pour tenter de capturer, imparfaitement bien entendu, une partie de ce qui a été établi pendant la phase de réalisation [c'est-à-dire la phase d'analyse à l'oral]. On ne peut adéquatement substituer une description verbale à un tel travail. L'argument économique vient donc soutenir un appauvrissement plutôt qu'un enrichissement épistémologique⁶⁶¹.

L'approche orale/aurale demeure au plus près du langage musical, ce en quoi elle est supérieure au mode de l'écrit. Elle ancre le rapport à l'œuvre dans une expérience sonore et concrète, non distanciée, et s'avère tout aussi structurante à l'apprentissage de la musique sous toutes ses formes (théoriques et pratiques). « Le savoir oral n'est pas une forme inférieure du savoir écrit », déclare Agawu. « Affirmer que le savoir oral manque de rigueur, c'est sous-estimer son potentiel ». L'auteur entend ici s'opposer à « cette tendance fort répandue qui maintient à bonne distance les mondes sonores mis en mouvement par le questionnement critique »⁶⁶².

Dans cet ordre de pensée, nous verrons en quoi la communication écrite et la communication orale, tout comme le langage verbal et le langage musical, s'articulent pour former de nouveaux outils de vulgarisation à l'ère d'Internet et des réseaux sociaux. Précisons d'abord la méthodologie que nous emploierons.

1. Méthodologie

Le nombre d'initiatives mises en œuvre aujourd'hui par les orchestres symphoniques du monde entier est difficilement chiffrable. Au moment où nous écrivons, de nouveaux projets de vulgarisation donnent lieu à des concerts thématiques, des émissions de radio, des conférences pré-concert, des capsules audio-vidéo. D'autres projets sont interrompus ou abandonnés, mais plusieurs réalisations conçues dans ce contexte continuent néanmoins d'être conservées sur Internet. Les sites web officiels et les sites d'hébergement (ex. : YouTube, Dailymotion) en gardent la trace. Enfin, on trouve des projets comme « Sinfini music » qui non seulement cessent

⁶⁶¹ Kofi Agawu, *op. cit.*, p. 128.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 130.

d'exister, mais dont le matériel pédagogique est également perdu⁶⁶³. C'est ainsi que plusieurs capsules sur la vie et le style de compositeurs de renom tels que Beethoven, Berlioz, Wagner ou encore Debussy ne sont plus accessibles aux internautes alors qu'elles mériteraient encore de l'être en raison de leurs vertus pédagogiques.

Avant de faire un survol de divers outils de vulgarisation numériques, nous nous intéresserons à deux exemples pionniers en la matière qui, bien avant l'ère d'Internet, ont mélangé le langage verbal et le langage musical dans un savant équilibre et qui, à bien des égards, peuvent encore servir de sources d'inspiration pour des projets actuels. Il s'agit d'abord de la collection d'enregistrements sonores pour enfants intitulée « Le Petit Ménestrel »; une série consacrée, entre autres, aux grands compositeurs de la musique classique. Le second exemple est celui de série de concerts « *Young People's Concerts* », initiée par le chef d'orchestre et pédagogue Leonard Bernstein; ce dernier est l'auteur d'autres séries de conférences musicales à vocation explicitement éducative, notamment *The Creative Performer* et *The Unanswered Question* (en partenariat avec l'Université Harvard aux États-Unis).

Ces deux exemples jouent un rôle de précurseur dans la transmission des connaissances historiques sur les compositeurs et leur musique, mais également dans la tentative d'expliquer l'objet musical à un public novice. Parmi les autres exemples d'outils de vulgarisation avant l'ère numérique, retenons les nombreux enregistrements sonores, avec narration, qui existent de l'œuvre célèbre de Prokofiev, *Pierre et le Loup*⁶⁶⁴. Mentionnons également le disque pour enfants intitulé « *Piccolo, Saxo et Compagnie : petit histoire d'un grand orchestre* », initiation non pas à une œuvre ou des œuvres symphoniques, mais plutôt aux instruments de l'orchestre⁶⁶⁵.

⁶⁶³ L'exemple de ce qui est advenu du projet « Sinfini music », initié en 2012, est suffisamment marquant pour être souligné. Tandis qu'il s'affichait à l'origine comme un site indépendant, ce projet a été réacheminé sur le site de la maison de disques Deutsche Gramophon. Aujourd'hui, la vocation pédagogique telle que soutenue par les anciens développeurs de « Sinfini Music » a disparu. Il ne demeure qu'une page web faisant la promotion de la collection d'enregistrements disponibles chez Deutsche Gramophon. Url : <http://www.deutschegrammophon.com/us/album/sinfinimusic.html> (consulté le 22 janvier 2018).

⁶⁶⁴ Composée en 1936, cette œuvre est en soi un outil de vulgarisation qui a pour but de familiariser les enfants aux différents instruments de l'orchestre. Parmi les narrateurs ayant prêté leur voix à la trame de l'œuvre, on compte Gérard Philippe, Robert Hirsch, Pierre Perret ou encore Valérie Lemercier – dans le dernier cas, il s'agit d'un disque accompagné d'un livre illustré, paru chez Naïve en 2008. Ces enregistrements pour enfants sont en effet issus de diverses maisons de disques : *Le Chant du Monde* (1957), *Emi Classics* (1975) ou encore *Philips* (1984).

⁶⁶⁵ Un merci tout particulier à Giulia Persoz pour la découverte de cet autre disque pour enfants, publié en 1957 chez l'éditeur Philips. Ce dernier est différent de ceux que nous avons mentionnés plus haut. La musique et la direction musicale sont d'André Popp; il n'y a donc pas d'usage de musiques préexistantes. On doit le texte à Jean Brousolle, la narration à François Périer et les illustrations à Gilbert Jacquemot. Le conte musical de Popp connaîtra plusieurs versions successives : *Passeport pour Piccolo, Saxo et Compagnie* (1957), *Piccolo, Saxo et le Cirque Jolibois*

Les collections de disques commentées et les séries de conférences musicales de Bernstein ne s'adressent pas seulement à un public d'enfants. L'écoute du « Petit Ménestrel », le visionnement des quelques « *Young Peoples's Concerts* », accessibles sur YouTube, révèlent que ces objets – ou événements thématiques – sont destinés aussi à un public d'adultes, peu familiers avec l'histoire de la musique classique ou avec des notions musicales de base. La série de conférences intitulée *The Unanswered Question*, où Bernstein explique notamment une variété de termes techniques devant un parterre d'adultes, fait figure d'exception dans notre corpus puisqu'elle s'adresse à des auditeurs qui ne sont pas nécessairement membres d'un public de concerts. Toutefois, la qualité intrinsèque de cette série de conférences constitue un modèle en matière de vulgarisation musicale qui mérite d'être abordé.

Dans la lignée de ces exemples précurseurs, d'autres musiciens, chefs d'orchestre et orchestres ont repris le flambeau. En faisant de la vulgarisation musicale un objectif pour rejoindre davantage de publics, ils luttent contre le cloisonnement de la musique classique et contre les stéréotypes qui prétendent que ce genre n'est réservé qu'à un groupe d'initiés. Nous consacrerons la dernière partie de ce chapitre à un survol des initiatives et des projets en matière de vulgarisation à l'ère numérique, réalisés par des orchestres américains et européens.

Pour constituer notre corpus d'orchestres, nous nous appuyerons en grande partie sur les bases de comparaison que nous ont fixées les responsables de l'Orchestre symphonique de Montréal (ci-après, OSM), où nous avons effectué un stage de plusieurs mois. Tout en développant des outils de vulgarisation numérique pour l'OSM, nous leur avons soumis un document qui recensait les initiatives des principaux orchestres jugés concurrents ou de même calibre, à la fois en Amérique du Nord et en Europe⁶⁶⁶. Parmi ceux-là figurent des orchestres qui se placent à la pointe des nouvelles technologies et des nouveaux usages numériques. C'est le cas du Chicago Symphony Orchestra, du Philadelphia Orchestra, du San Francisco Symphony, mais également du Berliner Philharmoniker et du Concertgebouw d'Amsterdam; tous ces ensembles s'illustrent d'une manière ou d'une autre par leurs initiatives en matière de vulgarisation musicale à l'ère numérique.

(1958), *Piccolo, Saxo à Music City* (1972) et *Piccolo, Saxo et la Symphonie écologique* (1976). Voir le site Internet consacré au compositeur : <http://www.andrepopp.com> (consulté le 15 août 2018).

⁶⁶⁶ Pour plus de détails sur le déroulement du stage, voir le chapitre 9.

Compte tenu des habitudes numériques du public observées dans notre enquête⁶⁶⁷, nous avons ciblé nos recherches sur le site Internet officiel de ces institutions musicales. En effet, les pages Facebook et YouTube des orchestres symphoniques sont moins fréquemment consultées par les catégories les plus âgées du public. En revanche, certains sites web renvoient directement aux pages Facebook et YouTube de l'orchestre afin de faire converger leur offre numérique sur les différentes plateformes.

Par ailleurs, Marie-Josée Desrochers, chef de l'exploitation de l'OSM, ainsi que les responsables des services « éducation » et « communications/marketing » ont montré un intérêt pour les offres numériques proposés par des musées de premier plan et qui pourraient également servir d'inspiration à l'Orchestre. Parmi ces institutions du monde muséal à avoir retenu leur attention, on trouve le Musée national des Beaux-Arts du Québec⁶⁶⁸, le Musée des Beaux-Arts de Montréal ainsi que le Cleveland Museum of Art⁶⁶⁹. Au-delà de ces trois exemples, l'offre très répandue d'audioguides dans les musées nous force à réfléchir sur les possibilités d'adapter cet outil au domaine musical : sous quel forme un audioguide de musée pourrait-il voir le jour dans un contexte sonore comme celui des concerts? L'oreille du public étant déjà occupée par la musique, un vidéo-guide est-il envisageable? Ces réflexions mériteraient d'être approfondies, mais nous préférons ici circonscrire notre recherche et consacrer ce chapitre exclusivement à des institutions du monde musical et symphonique.

2. Des exemples pionniers du mélange entre langages verbal et musical

Dans son autobiographie *Working with Leonard Bernstein*, Jack Gottlieb, ancien collaborateur du chef d'orchestre et pédagogue américain, témoigne de son rôle important de vulgarisateur musical :

⁶⁶⁷ Voir, au chapitre 7, les résultats de l'enquête indiquant les pratiques du public sur Internet en amont des concerts.

⁶⁶⁸ Voir notamment la série d'épisodes « Une œuvre expliquée », réalisée par le musée de Québec en partenariat avec la Fabrique culturelle. À consulter sur le site Internet officiel du MNBAQ : <https://www.mnbaq.org/blogue/2016/05/25/la-webserie-une-oeuvre-expliquee> (consulté le 11 mars 2018)

⁶⁶⁹ Avec sa nouvelle aile intitulée « Gallery One », le musée de Cleveland s'impose comme un exemple rare d'institution culturelle qui allie arts visuels, arts plastiques et technologie, capable de générer une interaction très riche entre l'œuvre et le spectateur. On y trouve notamment une variété d'écrans tactiles à la disposition du public qui contiennent non seulement des informations sur les œuvres de l'exposition, mais aussi des jeux interactifs avec certains pièces en présentation. L'application mobile « Artlens » complète l'expérience artistique et pédagogique en donnant des éléments d'analyse pour interpréter la signification des œuvres ou l'intention de leur auteur.

De 1958 à 1972, Bernstein écrit et se présente comme commentateur, soliste au piano et chef d'orchestre dans cinquante-trois concerts différents destinés aux jeunes enfants (correspondant grossièrement aux âges de huit à dix-huit ans). Les qualités d'enseignement et la vivacité d'esprit de Bernstein deviennent bientôt reconnues à travers le pays. Par les livres imprimés, l'audio et les médias visuels, il a contribué à transformer une génération entière d'auditeurs américains moyens en de véritables amoureux de la musique⁶⁷⁰.

On décèle chez Gottlieb une certaine admiration pour celui qui demeure l'un des chefs d'orchestres les plus marquants du XX^e siècle. Son livre-témoignage documente très bien les projets de Bernstein, mais il n'évite pas certains écueils : des propos parfois trop anecdotiques et des éloges qui relèvent davantage d'appréciations personnelles que de constats généralement admis⁶⁷¹. Publié en 2010, son ouvrage constitue néanmoins une source d'informations très pertinente sur le sujet qui nous occupe. En racontant son expérience de travail, Gottlieb donne notamment des précisions sur sa propre participation aux divers projets de vulgarisation musicale :

Cela comprend des conférences scriptées – Leonard Bernstein écrit chacun de ses scripts, modifiés et minutés lors de réunions [de travail] –, des recherches sur tout ce qui va d'un trait médiéval jusqu'à un rag de Joplin au piano, des feuilles de route pour que l'orchestre sache ce qu'il y aura à jouer et à quel moment. Cela comprend aussi l'anticipation des mouvements de caméra, le fait de demander à haute voix certains plans de caméra alors que [je] suis placé derrière le réalisateur de la télé, la préparation des interprètes, la participation au montage, le fait d'assister, d'une manière ou d'une autre, l'équipe de production. Un travail exaltant, mais exigeant »⁶⁷².

À travers le témoignage de Gottlieb, on apprend le travail méticuleux et l'engagement indéfectible de Bernstein pour ce type de concerts. En dévoilant d'autres secrets de fabrication, Jack Gottlieb fait le parallèle avec le format bien connu des notes de programme, un format que Bernstein cherche à déployer sur la scène du New York Philharmonic :

⁶⁷⁰ Jack Gottlieb, *Working with Leonard Bernstein : a Memoir*, Milwaukee, Amadeus Press, 2010, p. 175. « From 1958 to 1972, Bernstein wrote and appeared as commentator, piano soloist, and conductor in fifty-three different concerts designed for young people (loosely defined as ages eight to eighteen). Bernstein's teaching skills and vivid personality soon became nationally known. Through print, audio, and visual media, he helped convert an entire generation of casual American music listeners into avid music lovers. »

⁶⁷¹ Par exemple, on peut lire ce commentaire dithyrambique de l'auteur sans que ce dernier ne prenne véritablement la peine de s'informer sur des projets semblables menés par d'autres orchestres : « la popularité des "Young People's Concerts" a fait des deux premières éditions du livre basé sur eux des *best-sellers*. Rien de tel n'a été vu avant 1958 et rien depuis 1972 ne s'est approché du record de ce remarquable accomplissement. Rien [de ces tentatives] n'a suscité l'intérêt du public avec un impact aussi haut en couleurs. » (*ibid.*, p. 176).

⁶⁷² *Ibid.*, p. 22. « This included script conferences – Leonard Bernstein wrote every one of his scripts, edited and timed in these meetings – research on everything from the medieval zink to a Joplin piano rag, cue sheets so that the orchestra knew what was coming and how fast, camera plotting and, calling out shots while positioned behind the TV director, coaching performers, editing of tapes, general help to the production staff. Exhilarating but tough work. »

Les analyses et les commentaires de Bernstein sont, bien sûr, plus que des notes de programme introductives et improvisées à des œuvres exécutées par l'orchestre. Chaque concert est un événement minutieusement scripté, [dont le texte est] parfois reproduit sur un téléprompteur. Avec le producteur et réalisateur Roger Englander, une équipe d'assistants à la production rencontre Bernstein chez lui pour revoir, discuter, clarifier, minuter et aider à réécrire des portions du texte lorsqu'il est jugé nécessaire de le faire. [...] Les possibles coupures sont recommandées par Bernstein lui-même; celles-ci doivent souvent être effectuées à cause des contraintes de temps et la plage horaire d'environ cinquante-cinq minutes disponible pour la mise en ondes (un total de cinq minutes doit être alloué, pour les concerts d'une heure, aux génériques de début et de fin ainsi qu'à la pause publicitaire)⁶⁷³.

L'analyse du discours de Bernstein – qui demeure, dans les faits, le véritable auteur de ces conférences –, l'examen de ses choix musicologiques et de son approche en matière de vulgarisation mériteraient un chapitre entier, comparable à la description que nous faisons de nos propres projets de capsules vidéo (chapitre 9). Nous nous limiterons ici à quelques-unes des interventions de Bernstein, à notre avis les plus importantes. Afin de constater le résultat que produisent ces concerts diffusés à la télévision, nous pouvons nous référer aux nombreux épisodes disponibles sur YouTube⁶⁷⁴.

Ces épisodes, retransmis sur la chaîne américaine CBS, offrent au chef d'orchestre la possibilité de présenter lui-même, oralement, des éléments contextuels, historiques et analytiques sur les œuvres qui seront exécutées. Le contenu de ses présentations varie : elles portent tantôt sur une œuvre comme la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou *Les Planètes* de Gustav Holst, tantôt sur un compositeur, comme Beethoven ou Mahler, tantôt sur des notions musicales élémentaires, comme la définition d'une mélodie, d'un mode ou d'une forme sonate. Hormis la plateforme YouTube, les conférences-concerts de Bernstein sont accessibles à travers leur format écrit, notamment dans deux publications distinctes : *The Joy of Music*, déjà cité en introduction, et *Leonard Bernstein's Young People's Concerts* (New York, Simon et Schuster (éd.), 1962). Ce

⁶⁷³ *Ibid.* « The Bernstein analyses and commentaries were, of course more than-ad-libbed introductory program notes to works being performed by the orchestra. Each concert was a carefully scripted event, eventually transcribed onto a teleprompter [...] With producer-director Roger Englander, a team of production assistants met with Bernstein in his home to review, discuss, clarify, time, and help rewrite portion of the script where needed. [...] Possible cuts were suggested by The Man himself, and often these had to be taken due to the time constraints of the approximately fifty-five minutes made available for air time (A total of about five minutes had to be allotted to opening and closing credits and the commercial break for the hourlong concerts). »

⁶⁷⁴ Il est une chose de lire sur le sujet; il en est une autre de voir et d'entendre le résultat final des projets réalisés. Voici un exemple parmi tant d'autres : « Berlioz takes a trip », que l'on peut traduire par « Berlioz part en voyage [psychédélique] ». Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=tWrut6bxK0M> (consulté le 10 février 2015). Le texte de cette même conférence-concert sera reproduit dans un livre paru chez Simon et Schuster en 1962 et ensuite traduit en français dans *La musique expliquée aux enfants*, publié en 1995 chez les éditions Hachette.

dernier ouvrage a été plus tard traduit en français⁶⁷⁵; nous nous permettons ici de reproduire la note de l'éditeur :

Plus de trente ans après leur publication originale les célèbres *Concerts pour les jeunes*, donnés par Leonard Bernstein et l'Orchestre philharmonique de New York, sont enfin disponibles en français. Nous avons souhaité accompagner cet ouvrage d'un disque. Édité spécialement, et constitué d'extraits d'œuvres dirigées par le maître. Pour allier le plaisir de la lecture à l'écoute musicale.

Dans son premier ouvrage, *The Joy of Music*, Bernstein incorpore plusieurs autres textes issus de ses épisodes pour la télévision, notamment de la série intitulée « *Omnibus* ». Parmi eux, on note un script consacré à la *Symphonie n° 5* de Beethoven, une œuvre dont nous avons amplement discuté au chapitre 6. Toutefois, le chef d'orchestre choisit un angle très spécifique pour ses explications aux téléspectateurs : la genèse, les différentes versions envisagées par Beethoven et, plus globalement, les doutes qui peuvent s'emparer de tout compositeur au cours de son processus créatif⁶⁷⁶. Cet exemple démontre ce que Bernstein lui-même appelait de ses vœux au sujet du format de vulgarisation à adopter; un format qui réponde aux interrogations du public sur l'objet musical et qui repose sur une idée centrale, un fil conducteur, pouvant susciter la réflexion du public. Rappelons ses propos, déjà mis en exergue dans notre introduction lorsque nous traitons de la contestation du courant désigné sous le vocable de *music appreciation* : « les références extramusicales peuvent être utiles si elles sont mises au service d'une explication des notes [que l'on entend]; les références de type "carte aux trésors" peuvent aussi servir si elles s'articulent autour d'une idée centrale qui puisse éveiller l'intelligence de l'auditeur. C'est en cela que réside le médium "bienheureux" que j'espère humblement avoir réalisé »⁶⁷⁷.

Initiés par Bernstein aux États-Unis, ces projets de vulgarisation remontent aux années 1950. À la même période, en France, une autre initiative voit le jour. Celle-ci s'adresse également aux enfants – et aux parents qui les soutiennent dans leur apprentissage. Il s'agit d'une série de

⁶⁷⁵ Leonard Bernstein, *ibid.*

⁶⁷⁶ Par chance, nous avons accès non seulement au script de l'épisode, mais également à l'épisode lui-même. Nous y voyons un jeune Bernstein, âgé de 36 ans, qui explique la genèse de l'œuvre tout en posant les pieds sur une partition géante. Diffusé pour la première fois le 14 novembre 1954, cet épisode témoigne d'un travail méticuleux de mise en scène et de scénographie. Il s'agit là d'une des vidéos les plus fascinantes qui nous a été donnée de voir au cours de nos recherches. Disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=K11klmXUER8> (consulté le 10 février 2018). En ce qui concerne le texte intégral, voir Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, *op. cit.*, pp. 73-93.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 17. « The extramusical kind of reference can be useful if it is put in the service of explaining the notes; and the road-map variety can also be serviceable if it functions along with some central idea that can engage the intelligence of the listener. Therein lies the happy medium which I humbly hope to have achieved [...]. »

livres audio consacrée aux grands compositeurs de musique classique et produite sous le label « Le Petit Ménestrel ». À l'instar des conférences-concerts de Bernstein, la présentation des œuvres s'opère principalement sur le mode de l'oral; on y entend les extraits musicaux qui illustrent les propos tenus ou qui servent à prouver un argument exposé à l'oral.

Dans leur article « Le livre parle à ses lecteurs »⁶⁷⁸, Cyril Béchemin, Géraldine Cohen et Olivier Rampnoux s'intéressent à la question du livre CD et à son histoire. Ils font remonter l'apparition de cet outil d'initiation à la musique, en format vinyle, dans les années 1930, aux États-Unis, alors soutenu par un programme de financement du Congrès américain⁶⁷⁹. Et d'expliquer en partie les motivations de cette démarche : « on retrouve ici la volonté politique de faire accéder le plus grand nombre à l'artefact cognitif que constitue la langue écrite »⁶⁸⁰. D'après les résultats de l'enquête menée par les trois auteurs, l'intention des familles qui se procurent de tels outils ne diverge pas de cet objectif premier : « entre les parents qui s'abonnent aux magazines incluant un CD, afin que leurs enfants découvrent des univers littéraires en autonomie, et ceux qui le choisissent pour faire découvrir les classiques, le livre audio est synonyme d'accès facilité au texte et d'imprégnation culturelle sans effort cognitif particulier »⁶⁸¹.

Le livre audio est d'abord conçu pour répondre aux attentes des malvoyants. Cette fonction n'a jamais cessé, mais à celle-ci s'ajoute d'autres fins : à partir des années 1950, le livre disque sert aussi à l'apprentissage de la lecture auprès des enfants, un format qui par ailleurs est à même de combattre l'illettrisme indépendamment de l'âge. Pour capter l'attention des jeunes lecteurs, plusieurs contes pour enfants sont alors présentés oralement. « Le livre CD raconte des histoires de plus en plus variées, écrites spécialement pour les jeunes lecteurs. L'adjonction d'un complément audio permet ainsi à l'enfant d'accéder à des univers imaginaires tout en s'initiant à la langue écrite et à l'objet livre, avant même d'être capable de déchiffrer les textes »⁶⁸².

Conséquence des nombreuses applications de cet outil d'apprentissage : les contenus proposés sortent du domaine exclusivement littéraire et incluent notamment des récits sur les

⁶⁷⁸ Cyril Béchemin, Géraldine Cohen et Olivier Rampnoux, « Le Livre parle à ses lecteurs. Exploration des implications dans le processus de conception », *Revue de l'Essib* [en ligne], 2016, n° 4. Url : <http://bbf.enssib.fr/revue-enssib/consulter/revue-2016-04-007> (consulté 2 février 2018).

⁶⁷⁹ Voir aussi Julie Héту, « Le livre CD : s'accorder aux mots de l'ère numérique », dans Gilles Pollizzi et Anne Réach-Ngô (dir.), *Le Livre, « produit culturel » ? Politiques éditoriales, stratégies de librairie et mutations de l'objet de l'invention de l'imprimé à la révolution numérique*, Paris, Éditions Orizons, 2012, pp. 333-348.

⁶⁸⁰ Cyril Béchemin, Géraldine Cohen et Olivier Rampnoux, *op. cit.*.

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *Ibid.*

œuvres musicales ainsi que sur les compositeurs. C'est dans ce contexte qu'en France, Lucien Adès, éditeur des disques Adès, crée la série de disques commentées « Le Petit Ménestrel ».

L'acquisition des droits d'adaptation des œuvres de Walt Disney, sur support audio, garantit à cette collection un succès auprès des familles qui retrouvent sur vinyle les contes pour enfants. Le premier des livres audio produit par Adès remonte à 1953, avec une adaptation de *Cendrillon*. Suivent plusieurs grands classiques du genre (*Peter-Pan* la même année, *Pinnocchio* l'année d'après), mais aussi des exemples issus du répertoire français (adaptation de plusieurs fables de Jean de la Fontaine et contes de Charles Perreault) et des récits d'aventures (*Fanfan la Tulipe*, *Cadet Rousselle*, *20 000 lieux sous les mers*).

Aux côtés de toutes ces œuvres littéraires, on compte plusieurs enregistrements de la collection consacrés à de grands compositeurs. Les premiers à paraître mettent à l'honneur Mozart, Chopin, Schubert, Bach, Beethoven ou encore Liszt. Sur la pochette des « 33 tours », chaque nom de compositeur est suivi de la mention « raconté aux enfants » ou de « sa vie, ses œuvres », ce qui produit un effet de série au sein même de la collection. La fin des années 1960 marque une période de rééditions des livres-disques consacrés aux compositeurs déjà cités; à cela s'ajoutent d'autres parutions, notamment sur Schumann, Berlioz, Vivaldi, Wagner, Tchaïkovski, Debussy et Mendelssohn. Dans les décennies successives, notamment dans les années 1990 et 2000 grâce à l'apparition du disque compact, d'autres compositeurs intègrent le catalogue⁶⁸³. En ce qui concerne les œuvres musicales, on recense trois parutions seulement : *L'Apprenti sorcier* de Dukas et *Pierre et le Loup* de Prokofiev, jumelées dans un même enregistrement, *Les Scènes d'enfants* de Robert Schumann ainsi que l'opéra *La Flûte enchantée* de Mozart, raconté par Claude Rich. Ces enregistrements peuvent être trouvés à la Bibliothèque nationale de France et, localement, dans d'autres bibliothèques. Certains d'entre eux sont également disponibles sur Internet, une alternative qui présente un double avantage : rejoindre un grand nombre de consommateurs tout en leur donnant un accès libre et immédiat, depuis leur domicile⁶⁸⁴.

⁶⁸³ Du côté des narrateurs, certains grands noms du théâtre et du cinéma prêteront leur voix à l'exercice, comme Francis Huster dans une réédition d'un disque consacré à Liszt et publié en 2008.

⁶⁸⁴ Peu d'informations existent aujourd'hui sur les parutions de la collection « Le Petit Ménestrel ». Les catalogues disponibles sur Internet sont ceux de bibliothèques ou de revendeurs et donc inévitablement incomplets. Voir par exemple le site de la BNF [http://data.bnf.fr/13882180/le_petit_menestrel] ou encore celui du revendeur « Discogs » [<https://www.discogs.com/fr/label/147672-Le-Petit-Menestrel?page=1>]. Parmi les quelques exemples de la collection accessibles sur YouTube, nous pouvons citer le récit de la vie de Mozart, parsemé de plusieurs extraits de ses œuvres. Celui-ci est emblématique puisqu'il est raconté par le grand Gérard Philippe, qui a également prêté sa voix à *Pierre et le Loup*. Disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=FBv3HS_JgzI (consulté le 10 février 2018).

Malgré les nobles intentions de Lucien Adès, lui qui a permis aux enfants et parents de découvrir ou de redécouvrir la vie et l'œuvre de compositeurs renommés, force est de constater que ces enregistrements ne donnent que peu de clés de compréhension sur la musique elle-même⁶⁸⁵. S'il avait à juger de leur portée éducative, Bernstein renverrait sans doute à cette mauvaise habitude, tenace dans le « marché » (*racket*) de la vulgarisation musicale, qui consiste à aborder tous les sujets possibles autour d'une œuvre tout en évitant soigneusement de parler de l'objet musical. Bien qu'elle fourmille d'anecdotes et de citations sur la vie des compositeurs – informations qui à elles seules ne peuvent expliquer la complexité ni la structure d'une œuvre –, cette vulgarisation demeure néanmoins un outil d'éveil intellectuel pour tous ceux qui ne possèdent pas nécessairement les connaissances préalables pour comprendre un discours sur la musique ou qui ne souhaitent pas approfondir le sujet proprement musical⁶⁸⁶.

En revanche, d'autres formats d'expression orale permettent d'aborder la musique de front, de la rendre plus intelligible à l'auditeur. Parmi eux figure une ancienne série d'émissions de radio, diffusée à l'origine de novembre 2007 à janvier 2008 sur les ondes de CBC (Canadian Broadcasting Corporation) puis enregistrée sur disque. Elle est intitulée « The Concerto according to Manny » en référence au nom du pianiste Emanuel Ax. Interrogé par l'animateur Eric Friesen, ce dernier discute de la forme du concerto et guide l'auditeur dans son écoute des œuvres parmi les plus emblématiques du genre : deux concertos de Mozart, deux de Beethoven, deux de Brahms et ceux d'autres compositeurs (Chopin, Rachmaninov, Schoenberg ou encore John Adams). Pendant plus de dix heures de conversation, selon le site officiel de l'émission, enregistrées sur un total de douze CDs, Emmanuel Ax et Eric Friesen s'entretiennent ainsi d'un sujet proprement musical⁶⁸⁷.

⁶⁸⁵ Dans cet exemple de narration sur la vie de Mozart, Gérard Philippe raconte essentiellement les péripéties, les joies et les épreuves du jeune compositeur. Il évoque l'influence de Bach et de Haendel sur sa composition de la *Grande Messe en do mineur*, mais ne précise pas en quoi elle consiste. En terminant son « entretien amical » avec ses auditeurs, le narrateur dit simplement de la *Symphonie n° 41* qu'« elle fait éclater la force et l'invention. »

⁶⁸⁶ Leonard Bernstein, *The Joy of Music*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁸⁷ Dès leur premier entretien radiophonique, Manny Ax et Friesen adoptent un modèle qui sera ensuite appliqué aux autres émissions de la série. Ils débentent par un concerto de jeunesse de Mozart : le *Concerto n° 9*, « Jeunehomme ». Après avoir échangé des propos liminaires sur le contexte de composition et de réception de l'œuvre, ils abordent les trois mouvements de manière successive. Avec l'animateur principal, Ax discute de l'originalité du concerto et de son statut de chef-d'œuvre. Pour appuyer ses commentaires – et en guise de démonstrations –, il exécute lui-même plusieurs passages au piano. Le concerto est écouté dans son intégralité grâce à trois enregistrements différents (un pour chaque mouvement). À cette occasion, le choix des interprètes est également commenté par le pianiste. Informations complémentaires disponibles sur le site officiel de l'émission [<http://www.cbc.ca/pianoconcertos/index.html>].

Aujourd'hui, YouTube prend le relais de ces projets de vulgarisation. À l'instar du pianiste de concerts intervenant dans le cadre d'une émission radiophonique, plusieurs musiciens et chefs d'orchestre jouent le rôle de pédagogue au bénéfice du plus grand nombre. Il s'agit le plus souvent de programmes diffusés et produits par la télévision – nous pensons notamment aux documentaires de la chaîne britannique BBC⁶⁸⁸ – qui se trouvent héberger, pour la plupart sans autorisation préalable des producteurs, sur la plateforme de vidéos en *streaming* et en libre accès. Nous recensons une quantité variée d'exemples mettant en scène un conférencier, un expert, qui décortique l'œuvre d'un Mozart ou d'un Beethoven. Ce faisant, il transmet ses connaissances historiques et sa propre lecture ou analyse des œuvres de grands maîtres. S'illustrent ainsi le musicologue Robert Levin avec ses conférences, parfois présentées dans un cadre universitaire, sur les techniques de composition de Mozart et le chef d'orchestre Gerard Schwarz, auteur de plusieurs présentations filmées d'œuvres musicales pour le compte du All-Star Orchestra⁶⁸⁹.

La plupart des orchestres symphoniques eux-mêmes possèdent aujourd'hui leur propre chaîne YouTube et publient leur propre contenu vidéo. S'y ajoutent les comptes de réseaux sociaux, notamment Facebook et Twitter, qui leur permettent de publier articles, photos et liens vers d'autres vidéos. Dans les prochaines pages de ce chapitre, nous ferons un survol de quelques projets et initiatives marquantes et récentes en matière de vulgarisation musicale.

3. Initiatives en Amérique du Nord et en Europe

Comme nous l'avons déjà mentionné, nos recherches sur ce sujet répondent, à l'origine, aux interrogations de l'administration de l'OSM, soucieuse de comparer ses propres initiatives à celles d'autres orchestres symphoniques. Au gré de nouvelles découvertes en matière de vulgarisation musicale, nous avons incorporé d'autres exemples à notre corpus.

Nous avons classé en trois catégories les orchestres ayant fait l'objet de la recherche : (a) ceux qui font figure de modèles, (b) ceux qui s'avèrent être les plus innovants et (c) ceux qui se

⁶⁸⁸ Mentionnons, par exemple, la série de trois docu-fictions intitulée « *The Genius of Mozart* », présentée par le chef d'orchestre britannique Charles Hazlewood. Url : <https://youtu.be/VYEImmQdCz8> (consulté le 30 juillet 2018).

⁶⁸⁹ Pour un extrait d'une présentation de Levin au piano, voir la vidéo disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=RWKbOGMqDVw>. Voir aussi une analyse complète de Schwarz sur la *Symphonie n° 5* de Beethoven via cet autre lien : <https://www.youtube.com/watch?v=c4hZY5h84Wc> (consulté le 18 février 2018). À noter que Robert Levin est un ré-orchestrateur reconnu d'œuvres inachevées de Mozart, parmi lesquelles le *Requiem en ré mineur* ainsi que certaines sonates pour piano, comme celle en *ut* majeur, K. 403.

montrent entreprenants, actifs dans leur offre de matériels pédagogiques et numériques. La première catégorie s'applique à des orchestres qui mènent une variété d'initiatives et exploitent aussi bien le format audio que vidéo. La deuxième catégorie concerne des institutions qui n'ont pas d'offre aussi diversifiée, mais qui s'illustrent néanmoins par la conception d'outils de vulgarisation originaux ou atypiques. La dernière catégorie se rapporte à des orchestres qui demeurent actifs en matière de vulgarisation musicale, parfois signent des partenariats importants pour accomplir cet objectif⁶⁹⁰, mais dont les initiatives sont moins élaborées.

Afin de déterminer quel orchestre appartient à quelle catégorie, nous avons établi une liste de critères. Il s'agit, d'une part, d'évaluer la teneur du propos (contenu) et, d'autre part, de juger la manière dont ce propos est présenté (forme). Voici dans le détail la liste des critères pour chacune des deux considérations :

Le contenu :

- Quantité (entrevues, conférences, clips explicatifs)
- Qualité (pertinence, valeur musicologique, profondeur de la recherche)
- Diversité (approche historique ou scientifique d'experts, témoignages de musiciens)

La forme :

- Présentation et organisation de la matière
- Design graphique et montage vidéo

Qu'il s'agisse du contenu ou de la forme de ces outils de vulgarisation numériques, l'accessibilité pour le public constitue un critère d'évaluation essentiel. Les propos entendus ou présentés dans une vidéo sont-ils intelligibles pour l'auditeur, quelles que soient ses connaissances et ses compétences musicales? Le format proposé est-il libre d'accès ou payant, s'adresse-t-il à tous les publics ou à un segment particulier de la population?

a) Les modèles du genre

- San Francisco Symphony⁶⁹¹ :

Comme Bernstein avant lui, le chef d'orchestre Michael Tilson Thomas est le porteur de plusieurs grands projets de vulgarisation. Son intérêt et son talent de pédagogue l'ont amené à se présenter devant un large public, dans le cadre des prestigieuses conférences TED. Tilson

⁶⁹⁰ Nous pensons notamment au partenariat entre la Philharmonie de Paris et la Médiathèque de la Cité de la musique de Paris. Nous y reviendrons plus tard dans ce chapitre.

⁶⁹¹ Voir le site Internet du SFO [<http://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn>].

Thomas est également le créateur et narrateur d'une série de documentaires produite par la chaîne de télévision américaine PBS, appelés « *Keeping Score* ». Inaugurée en 2006, cette série n'a malheureusement duré que quelques années, jusqu'en 2011⁶⁹².

Outre les documentaires sur des œuvres de grands compositeurs (Beethoven, Stravinski, Berlioz, Chostakovitch, Mahler) et de compositeurs nationaux (Copland, Ives), il existe un programme interactif de « *Keeping Score* ». Plusieurs partitions d'œuvres célèbres (la *Symphonie n° 3* de Beethoven, le *Sacre du printemps* de Stravinski ou encore la *Symphonie fantastique* de Berlioz) sont animées de telle sorte que l'auditeur peut suivre chaque événement, chaque thème, chaque changement de tonalité en temps réel⁶⁹³.

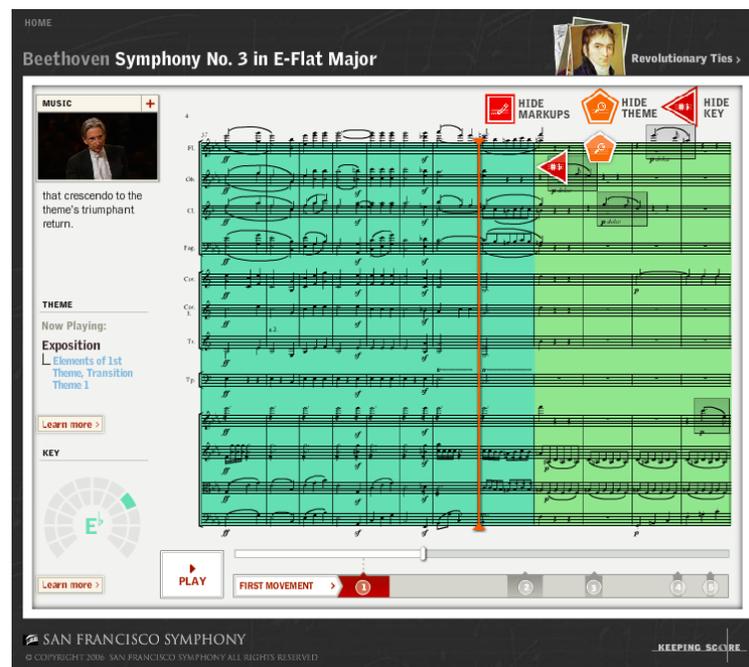


Figure 17. Capture d'écran du programme interactif (extrait du 1^{er} mouvement de la Symphonie n° 3 de Beethoven)

Autre outil de vulgarisation numérique du San Francisco Symphony qui mérite d'être mis en lumière : la série « *Program Note Podcasts* »⁶⁹⁴. Comme son nom l'indique, elle met à la disposition des internautes les notes de programme en prévision des concerts, mais avec la

⁶⁹² Pour la liste de complète des documentaires et des différents outils de vulgarisation offerts par « *Keeping Score* », voir le site Internet de la série [<http://www.keeping-score.org>].

⁶⁹³ Pour s'assurer que l'auditeur lise bien la partition, le programme interactif ajoute un curseur qui défile au rythme de la musique et qui lui permet ainsi de suivre chaque mesure.

⁶⁹⁴ Voir la page spécialement consacrée à cette initiative [www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn/Podcasts-and-Music/Hear-Podcasts-and-Mu.aspx].

particularité de les présenter sous forme orale. Cette offre alterne entre narration et diffusion d'extraits musicaux sans visuel⁶⁹⁵.

- London Symphony Orchestra (ci-après LSO) :

L'orchestre londonien propose une variété de contenus parmi lesquels figurent les notes de programme en libre accès, destinées aux détenteurs de billets de concerts⁶⁹⁶. Cette disposition existe également sur le site Internet de bien d'autres orchestres, et notamment celui de l'Orchestre symphonique de Montréal. En revanche, d'autres initiatives sont propres au London Symphony Orchestra :

- « LSO Play ». Immersion dans l'orchestre avec 4 caméras HD, multipliant les angles de vue sur chaque famille d'instruments.
- « iTunes U ». Conférences, introduction aux œuvres et aux compositeurs, analyses musicales plus poussées (« A-Level Seminar »)

L'initiative « iTunes U » s'avère très intéressante dans le cadre de nos travaux puisqu'elle cherche notamment à traiter de l'œuvre elle-même. Voici une capture d'écran réalisée sur l'une des vidéos disponibles par l'application d'Apple⁶⁹⁷.

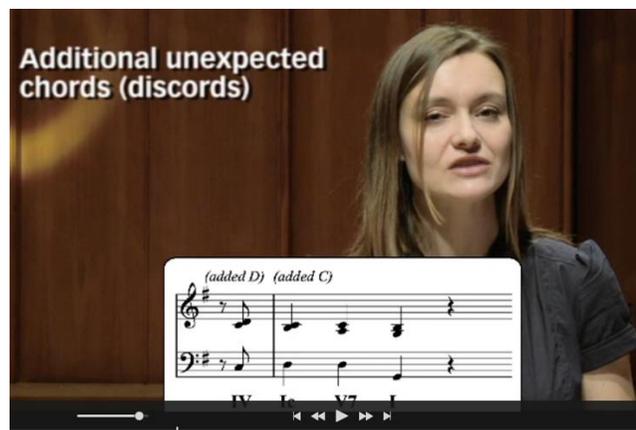


Figure 18. Capture d'écran d'une vidéo sur iTunes U

⁶⁹⁵ Sur cette page web, on peut entendre un enregistrement audio, parmi d'autres, [centré sur](#) la vie de Brahms et son identité musicale à travers ses symphonies et des éléments d'analyse musicale, notamment sur la *Symphonie n° 1* au programme de la saison (les dates affichées sont les 1^{er} et 3 mars 2018). On y entend la voix du narrateur Rick Mallone pour une durée totale de 13 minutes et 49 secondes. À noter que le contenu n'est qu'audio; l'apport de la vidéo aurait permis de montrer, par exemple, des extraits de partition pendant la partie de l'enregistrement consacrée à l'analyse musicale.

⁶⁹⁶ Voir l'onglet « Your Visit » sur la page spéciale du LSO consacrée au contenu pédagogique [www.lso.co.uk/lso-discovery/digital-resources.html].

⁶⁹⁷ Capture d'écran de l'une des huit vidéos consacrées à la *Sonate pour cor, trompette et trombone* de Francis Poulenc. Disponible sur iTunes Store, iTunes U (mise en ligne le 28 mars 2013).

Il s'agit d'une capsule vidéo à la matière d'une « entrevue », avec surimpressions de textes et d'extraits musicaux simplifiés. On remarque, entre autres, le chiffage utilisé pour l'analyse harmonique : IV – Ic – V⁷ – I

Toutefois, cette initiative comporte deux écueils importants. Le premier demeure la difficulté d'accès aux vidéos, celles-ci étant disponibles seulement sur iTunes. Le second écueil concerne le niveau de détails parfois trop élevé, comme en témoigne l'image ci-dessus. Le public de connaisseurs peut être satisfait, mais qu'en est-il du public non-initié qui ne lit pas la musique ? À ce propos, le site officiel de l'orchestre indique que sa chaîne iTunes U contient « des ressources faites sur mesure pour ceux qui souhaitent avoir une compréhension plus profonde de la musique »⁶⁹⁸.

- Chicago Symphony Orchestra (ci-après CSO) :

L'exemple de l'orchestre de Chicago se démarque des autres par la présence d'un deuxième site Internet, qui s'ajoute au site officiel du CSO. Sur ce site, intitulé « *CSO Sounds and Stories* », sont concentrées beaucoup d'informations sur les œuvres musicales ainsi que sur l'histoire des compositeurs et des interprètes⁶⁹⁹. L'internaute peut naviguer librement et facilement à travers tous les contenus, accompagnés par quelques montages vidéo très soignés.

Parmi les initiatives les plus en phase avec notre objet d'étude, nous en retenons trois :

- Capsules vidéo de *Beyond the Score* en ligne. Cette série de concerts axée sur la vulgarisation combine narration, parfois même une mise en scène avec décors et costumes, exécution musicale, diffusion d'images et d'entrevues. Le concept s'est exporté à l'étranger, et notamment à l'Orchestre symphonique de Montréal. Grâce à la captation vidéo sur scène, le CSO peut ainsi conserver une trace de ces événements, qui demeure aussi un souvenir pour les personnes présentes⁷⁰⁰.
- « CSO Radio » : diffusion de concerts, précédée de discussions explicatives sur l'œuvre musicale.
- « Program Books » ou « Program notes audio/video » : à l'instar du San Francisco Symphony, des podcasts (baladodiffusions) qui alterne narration, analyse musicale et extraits musicaux utilisés tantôt comme simple accompagnement sonore, tantôt comme preuves à l'appui d'une analyse musicale. Ces pistes audio ou vidéo sont néanmoins difficiles d'accès.

⁶⁹⁸ « Featuring resources more tailored to those wanting a deeper understanding of music. »

⁶⁹⁹ Voir le site du CSO [www.csosoundsandstories.org].

⁷⁰⁰ Voir l'onglet de « Beyond the Score » [<https://csosoundsandstories.org/category/beyond-the-score>]. Plusieurs captations de ces concerts sont disponibles sur YouTube, via la chaîne officielle du CSO. Citons, par exemple, celui consacré à l'histoire de Haydn et de ses « symphonies londoniennes » : <https://www.youtube.com/watch?v=s4dQLnPJ5Cg> (consulté le 20 février 2018).

Malgré les nombreuses initiatives du CSO contribuant à une meilleure appréciation et compréhension de la musique, nous observons quelques points faibles quant au site spécialisé « *CSO Sounds and Stories* ». Les contenus paraissent éparpillés, pas assez inter-reliés. Cela est dû en grande partie au fait que le site ne classe tous ses articles que par ancienneté. À la manière d'un blog, les articles plus récents s'affichent en premier; hormis les grandes catégories « audio », « vidéos » ou encore « program books », il n'y a pas d'autre classement de contenus. De plus, l'onglet « CSO Concerts » donne lieu à un mélange assez hétérogène d'articles de vulgarisation, d'articles d'entrevue et d'articles sur l'actualité musicale.

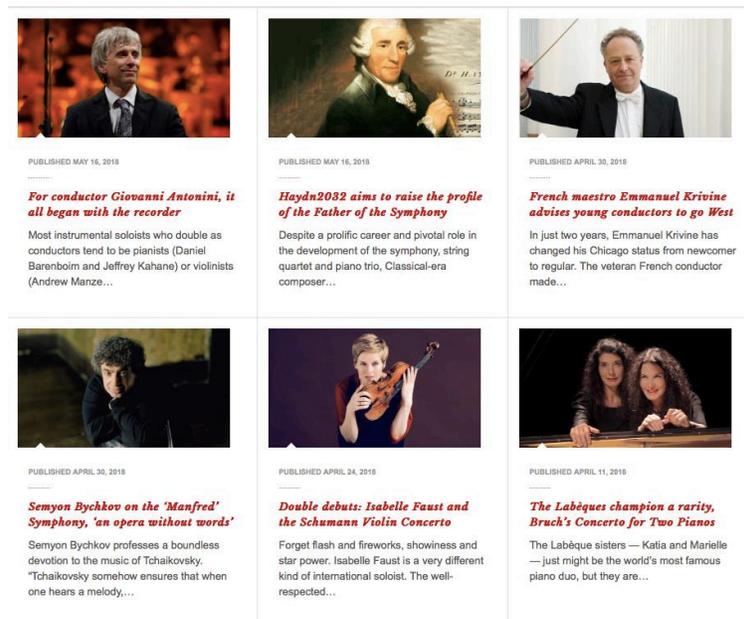


Figure 19. Capture d'écran sur un détail d'une page Internet, sous l'onglet « CSO Concerts »

Quant aux vidéos mises en ligne, certaines répondent à un objectif de vulgarisation musicale, en lien avec le programme des concerts, mais d'autres, en revanche, multiplient les arguments de vente pour attirer le public. C'est le cas, par exemple, d'une vidéo sur le *Requiem* de Fauré dans laquelle l'animatrice de radio Terri Hemmert promet aux auditeurs ne pas être déçus du concert à venir (un concert et deux autres représentations ayant eu lieu les 13, 14 et 15 avril 2017)⁷⁰¹.

Comme nous le verrons à l'instant, certains orchestres décident de jumeler une approche de vulgarisation et une approche de promotion.

⁷⁰¹ Voir cette vidéo, au ton volontairement humoristique, à l'adresse suivante : <https://csosoundsandstories.org/terri-hemmert-makes-a-faure-offer-that-you-cant-refuse> (consulté le 15 août 2018)

b) *Les plus innovants*

- Het Concertgebouw et le Koninklijk Concertgebouw Orkest (ci-après RCO)⁷⁰² :

En ce qui concerne ces deux institutions musicales d'Amsterdam, nous nous sommes intéressés à deux de leurs initiatives respectives (une pour chacune).

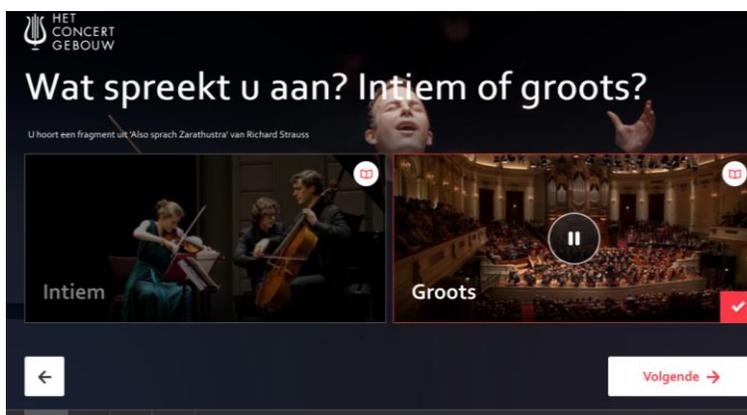


Figure 20. Capture d'écran sur l'une des pages Internet du Concertgebouw

Il y a d'abord le « *Concertkompas* » dont l'objectif premier n'est toutefois pas d'être un outil de vulgarisation⁷⁰³. Sur la capture d'écran ci-dessus, on peut lire en néerlandais cette question volontairement aguichante : « Qu'est-ce qui vous parle ? De l'intimiste ou du grandiose ? ». Il s'agit avant tout de guider l'auditeur dans ses choix de concerts, et ce dans la perspective d'un abonnement. Pour offrir une sélection adaptée aux préférences de l'internaute, le site du Concertgebouw pose une série de courtes questions, parcourant différentes époques et différents styles grâce à des extraits musicaux en démonstration. Une manière indirecte de faire découvrir le répertoire symphonique et la musique de chambre à des néophytes encore incertains. Il est intéressant d'observer ici qu'à travers cet outil original, la frontière entre vulgarisation musicale et promotion des concerts paraît ténue. En prenant exemple sur les initiatives de l'Orchestre symphonique de Montréal, au chapitre 9, nous examinerons plus en détail ce phénomène, qui témoigne d'une certaine confusion entre les objectifs éducatifs et marketing.

⁷⁰² En français : Orchestre royal du Concertgebouw.

⁷⁰³ Voir la page officielle du Concertgebouw [<http://www.concertgebouw.nl/concertkompas>]. Ce site web renvoie non pas à un orchestre, mais à une salle de concert. On pourrait imaginer, par comparaison, un site Internet de la Maison symphonique qui informerait les internautes de tous les concerts au programme, orchestres et ensembles confondus.

Les RCO Editions constituent une initiative propre à l'Orchestre royal⁷⁰⁴. Il s'agit d'un magazine en version numérique contenant une bonne collection de vidéos axées sur la vulgarisation musicale.

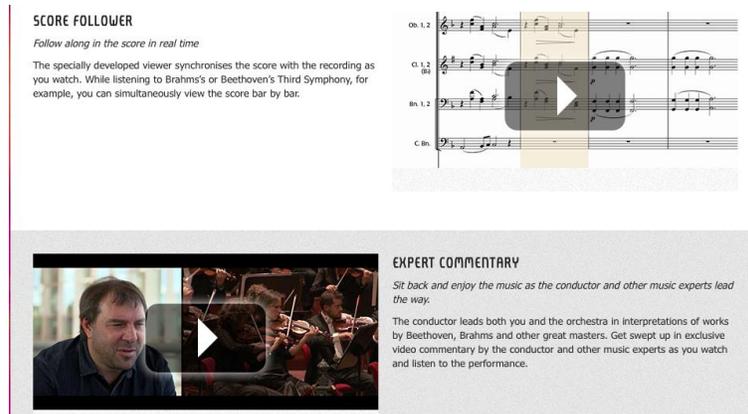


Figure 21. Capture d'écran sur un détail de la page Internet consacrée à RCO Editions

Disponible sur iPad seulement⁷⁰⁵, ce magazine comporte deux sections principales :

- « *Score follower* » : lecture de la musique avec partition en temps réel, à l'instar du programme interactif du San Francisco Symphony.
- « *Expert commentary* » : musique accompagnée des commentaires du chef ou ceux d'experts, à l'instar des suppléments d'un film sur DVD qui incluent parfois les commentaires audio du réalisateur. Dans ce type de vidéo, on voit, d'un côté, l'orchestre qui interprète l'œuvre en concert et, de l'autre, le chef qui s'exprime. La nature des commentaires varie selon l'invité : de simples anecdotes sur les difficultés de l'interprétation en temps réel jusqu'à une analyse plus détaillée, indiquant les thèmes musicaux successifs⁷⁰⁶.

- Philadelphia Orchestra :

En 2014, le Philadelphia Orchestra a lancé une nouvelle application appelée « Livenote ». Celle-ci constitue un outil de vulgarisation original à l'ère numérique. Elle permet aux auditeurs de suivre en temps réel l'œuvre musicale pendant qu'ils sont assis dans la salle de concerts. Grâce

⁷⁰⁴ Voir la page Internet du RCO Editions Magazine [<https://www.concertgebouworkest.nl/en/all-editions>].

⁷⁰⁵ Après plusieurs recherches infructueuses, nous constatons que l'application RCO Editions est temporairement indisponible sur la plateforme néerlandaise de iTunes. La page Internet qui lui est consacrée semble indiquer que ce magazine numérique est toujours actif, mais sa dernière publication (édition n° 19) remonte à l'été 2016.

⁷⁰⁶ Les commentaires du chef hongrois Iván Fisher sur la *Symphonie n° 9* de Beethoven sont particulièrement éclairants à ce sujet. On peut voir un extrait de son intervention via ce lien YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=4AANrismceU> (consulté le 15 août 2018).

à une technologie déjà existante de reconnaissance d'extraits musicaux, telle qu'en ont aussi profité les développeurs Shazam et SoundHound, LiveNote accompagne le public dans son écoute, offrant une analyse approfondie de l'œuvre à travers ses thèmes et ses motifs les plus marquants. Au cours d'une représentation d'opéra, l'application reproduit la traduction des textes chantés et le synopsis de l'œuvre. Plusieurs lectures complémentaires sur le compositeur et son époque sont également disponibles. À noter que l'utilisation de l'application est aujourd'hui encadrée; elle n'intervient que lors des concerts de la série « LiveNote Nights », moments durant lesquels l'utilisation des appareils mobiles est autorisée dans l'enceinte du Verizon Hall.



Figure 22. Capture d'écran sur un détail de la page officielle de LiveNote

Le contexte choisi pour le lancement de l'application n'est pas anodin. Ce dernier a eu lieu à l'occasion du « Free College Concert », évènement annuel qui donne la chance aux étudiants universitaires d'assister gratuitement à un concert de musique classique dans une ambiance décontractée. L'Orchestre de Philadelphie démontre ici son intention d'attirer un public jeune à la musique classique par l'intermédiaire des nouvelles technologies⁷⁰⁷.

- Boston Symphony Orchestra (ci-après, BSO) :

Sur son site officiel, l'orchestre de Boston propose, quant à lui, une plateforme originale rassemblant contenus vidéo, audio et notes écrites sur une même page Internet. Celle-ci s'intitule « BSO Media Center », un titre qui traduit bien l'idée de plaque tournante en matière de contenus vulgarisateurs. Des podcasts sont également disponibles, sur le modèle du San Francisco

⁷⁰⁷ Site officiel du Philadelphia Orchestra [<https://www.philorch.org/concert/livenote-2018-19#>]. Voir aussi l'article de présentation de l'application, publié le 2 octobre 2014, sur la page suivante : https://www.philorch.org/press-room/news/philadelphia-orchestra-launches-livenote™-interactive-concert-guide-mobile-devices# (consulté le 23 février 2018).

Symphony. Toutefois, on retrouve beaucoup de vidéos publicitaires, d'annonces et de *teasers* pour les concerts à venir, faisant de cette plateforme un centre d'informations hétéroclite et non exclusivement dédié à la vulgarisation musicale.

Comme exemple récent de contenu sur le « BSO Media Center », l'internaute peut visionner une vidéo sur la vie de Mozart, ses symphonies et notamment la *Symphonie n° 41*. Cette vidéo, dont Anthony Princiotti est le narrateur, conjugue extraits musicaux et montage d'images en lien avec les sujets traités⁷⁰⁸.

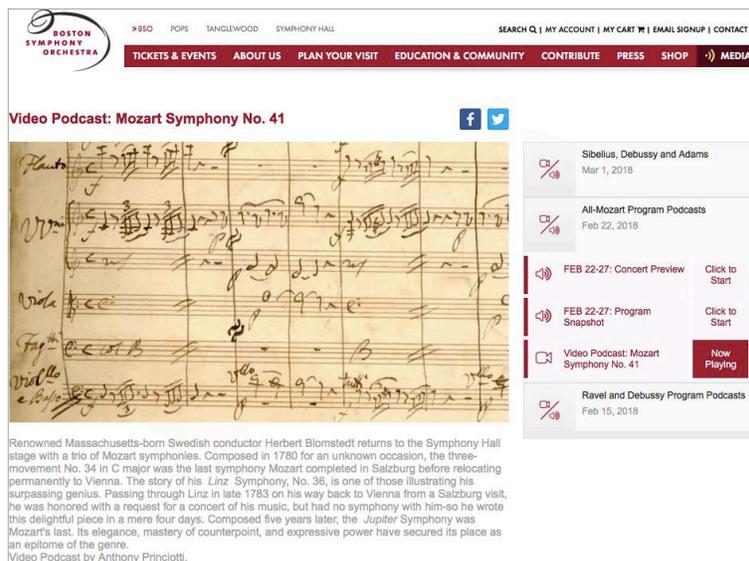


Figure 23. Capture d'écran sur la page web du « BSO Media Center »

- London Philharmonic Orchestra (ci-après, LPO) :

Le deuxième orchestre le plus important de Londres innove à sa manière à travers une multitude de *podcasts*, à l'instar du San Francisco Symphony, des notes de programme disponibles en ligne et des entretiens avec les musiciens. C'est sur ce dernier point que le LPO se démarque des autres orchestres.

Dans la section « Videos », le site Internet nous donne le lien vers la chaîne YouTube de l'orchestre. Beaucoup de ces vidéos sont des annonces de concerts et des *teasers*, remplissant ainsi une fonction essentiellement commerciale. D'autres capsules mettent en scène les musiciens

⁷⁰⁸ À noter que le terme « Media Center » n'est plus utilisé, simplement remplacé par « Medias ». Néanmoins, le concept de plateforme existe toujours avec, à gauche, le contenu consulté et, à droite, la liste des autres contenus offerts; une ergonomie qui ressemble à celle du site Internet YouTube. Voir la page « Medias » du BSO [<https://www.bso.org/Medias>].

qui nous expliquent, face à la caméra, le plaisir et les défis de jouer telle ou telle œuvre au programme. Leur intervention est entrecoupée d'extraits musicaux permettant de les entendre jouer de leur instrument. Les capsules incorporent également des extraits simplifiés de la partition, correspondant aux passages concernés, avec une barre verticale défilant au rythme de la musique. L'auditeur n'ayant pas d'aptitudes de lecture peut donc suivre aisément la partition jouée par les musiciens⁷⁰⁹.

- Berliner Philharmoniker :

L'orchestre berlinois est connu désormais à travers le monde, certes par son grand héritage, mais également par les moyens qu'il met aujourd'hui en œuvre sur Internet. Le « Digital Concert Hall » est le symbole d'une volonté de prendre résolument le virage numérique. Cette initiative du Philharmonique de Berlin constitue, elle aussi, une véritable nouveauté et originalité parmi les autres que nous avons explorées : Vidéos en streaming et en direct, vidéos sur demande, vidéos de séquences en coulisses ou répétitions ainsi que des entrevues avec les musiciens et/ou le chef d'orchestre. À noter, cependant, que seul un abonnement au « Digital Concert Hall » (site et application mobile) permet d'avoir un accès à tous les contenus.

En revanche, la présence de vidéos ou d'extraits audio de vulgarisation demeure assez restreinte. Les quelques exemples nous viennent des interviews, comme lorsque le chef Simon Rattle s'exprime sur le *Winterreise* de Schubert, adapté par H. Zender (concert du 29 novembre 2014)⁷¹⁰.

c) *Les entrepreneurs*

- Los Angeles Philharmonic :

Le « LA Phil » propose deux séries phares d'événements destinées à la vulgarisation musicale. La première s'intitule « Upbeat Live ». Il s'agit d'une autre série de *podcasts* qui sont, en l'occurrence, des enregistrements audio des causeries pré-concert. Quelques minutes avant le

⁷⁰⁹ Voir la page officielle sur le site Internet [<http://www.lpo.org.uk/explore/explore-lpo.html>] et la chaîne YouTube du LPO [<https://www.youtube.com/londonphilharmonicorchestra>].

⁷¹⁰ Vidéo disponible sur le site web du « Digital Concert Hall » [<https://www.digitalconcerthall.com/en/home>].

concert, l'Orchestre accueille ainsi, sur scène, des spécialistes et des musiciens, accompagnés en musique par des extraits de l'œuvre et des démonstrations au piano.

La seconde série, « Inside the Music », ressemble dans son format et son contenu à la série « Beyond the Score » du CSO, mais sans éléments de décors ni de mise en scène. Chaque concert de cette série comprend les étapes suivantes : (a) l'envoi de vidéos et de *podcasts* pré-concert par courriel aux détenteurs de billets, (b) une présentation pré-concert de l'animateur de la soirée, Brian Lauridsen, souvent appuyée par des exécutions de certains passages sur scène, et (c) une rencontre d'après-concert avec les artistes invités et des musiciens de l'orchestre⁷¹¹.

- New York Philharmonic :

L'offre de vulgarisation du New York Philharmonic se limite essentiellement à des émissions de radio. Les sections « Concerts » et « Playlists » de la plateforme web de l'orchestre, comparable à YouTube dans son ergonomie, renvoient à la série d'émissions *The New York Philharmonic This Week*, animée par le célèbre acteur américain Alec Baldwin et diffusé sur les ondes de Classical 105.9 FM WQXR. Des contenus audio à portée éducative sont intégrés en introduction à la diffusion des concerts, reprenant à l'oral certains éléments de notes de programme. Ces contenus ne sont pas clairement mis en valeur sur la plateforme; par conséquent, ils passent inaperçus. Outre les vidéos retransmettant des extraits de concerts, on trouve beaucoup de vidéos promotionnelles qui n'ont pas de valeur éducative directe⁷¹².

- Philharmonie de Paris :

Sur le site Internet de l'orchestre français, on trouve une section « Ressources numériques », en bas de la page d'accueil. En comparaison avec d'autres sites web consultés, ce volet éducatif est donc plus difficile à trouver, mais il contient bien plus de ressources que beaucoup d'autres.

La Philharmonie de Paris est un cas unique en raison de son partenariat avec la Médiathèque (Cité de la musique), une institution qui a déjà acquis une grande réputation en matière de vulgarisation musicale et ce, à travers différents formats.

⁷¹¹ Voir le site officiel du Los Angeles Philharmonic [<https://www.laphil.com/education/learn-about-the-music>].

⁷¹² Voir la section « Watch & Listen » du New York Philharmonic [<http://nyphil.org/watch-listen>].

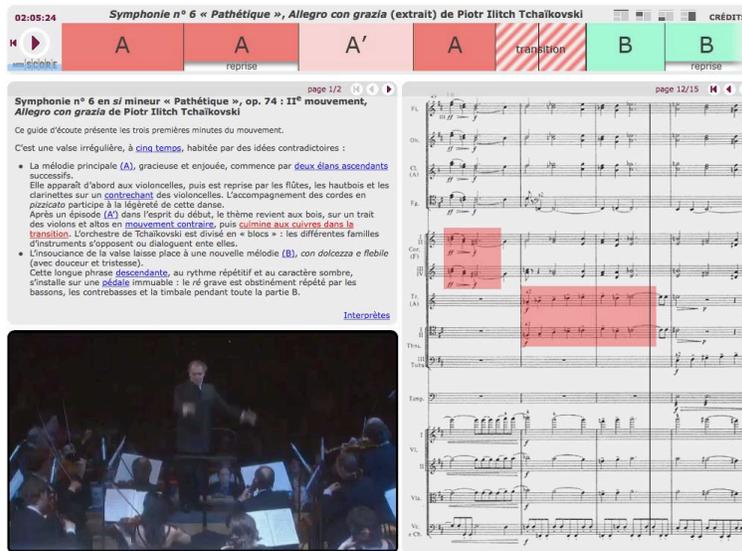


Figure 24. Capture d'écran sur un extrait de guide d'écoute (extrait du 2^e mouvement de la Symphonie n° 6 de Tchaïkovski)

Il y a notamment des guides d'écoute qui offrent ces quatre fonctionnalités : (a) suivi de la partition au rythme de la musique grâce à un curseur défilant, (b) informations sur la structure musicale, (c) choix de couleurs pour distinguer les différents thèmes musicaux d'un mouvement et (d) extrait vidéo de l'orchestre en train d'exécuter l'œuvre dans le cadre d'un concert. Le degré d'expertise varie d'un guide à l'autre; il n'y a pas non plus d'uniformité dans la forme ou la présentation de chaque contenu, prenant ainsi en compte la diversité des publics⁷¹³.

Dans l'exemple reproduit ci-dessus, le guide d'écoute allie plusieurs éléments visuels avec notamment une vidéo d'immersion dans l'orchestre, une animation graphique de la partition et une frise du temps indiquant la structure musicale du mouvement⁷¹⁴.

Toujours sous l'onglet « Ressources numériques », on trouve un recueil de notes écrites, déjà parues dans les programmes de concert, un catalogue d'œuvres et des dossiers pédagogiques sous forme écrite, à l'intention des enseignants dans les écoles. Le site Internet de la Médiathèque prétend que l'accès à l'intégralité des œuvres du répertoire se fait au moyen d'un abonnement en ligne appelé « Philharmonie à la demande ». Nous avons consulté la banque des guides d'écoute sur place et avons constaté qu'un tel abonnement ne donne pas plus accès à l'intégralité des

⁷¹³ On peut apprécier, par exemple, la différence entre le traitement du deuxième mouvement, l'*Allegro con grazia* (extrait) de la *Symphonie n° 6* de Tchaïkovski, et celui du deuxième mouvement, *Allegretto* (extrait) de la *Symphonie n° 7* de Beethoven. Ce dernier utilise un vocabulaire moins technique et s'adresse ainsi à un plus large public.

⁷¹⁴ À noter que lorsqu'un événement musical intervient, les mots-clefs correspondant à celui-ci du bleu au rouge dans le texte adjacent à la partition.

œuvres répertoriés ou à d'autres outils de ce type. Il y a donc, au total, 140 guides d'écoute, 434 dossiers pédagogiques complets regroupant articles, extraits musicaux et, le cas échéant, un lien vers le guide d'écoute consacré, ainsi que 3024 programmes de concert en ligne⁷¹⁵.

d) *Autres exemples dans le domaine de la musique symphonique et en dehors de celle-ci*

D'autres orchestres ont grandement œuvré et continuent d'œuvrer dans le domaine de la vulgarisation musicale. Après une première phase de recherches, nous avons poursuivi notre exploration d'initiatives de ce genre sur Internet. Deux exemples ont retenu particulièrement notre attention : le Philharmonia Orchestra et l'Orchestre national d'Île-de-France.

L'orchestre londonien, sous la direction de Esa-Pekka Salonen, héberge notamment plusieurs guides d'écoute (« *Listening guides* ») sur son site Internet officiel, sous l'onglet « Films ». Le format de ces guides varie, tantôt avec un spécialiste du sujet, au ton austère et en situation d'entrevue, tantôt avec un acteur qui livre le texte de manière plus enjouée; tantôt avec le minimum d'effets visuels et de montage, tantôt avec un florilège d'animations.

Parmi les vidéos disponibles, on trouve une variété d'œuvres connues et méconnues que l'orchestre cherche à démystifier pour le grand public : des symphonies de Beethoven et de Mahler, la *Symphonie fantastique* de Berlioz, le style de Stravinski (*Le Sacre du printemps*, *L'Oiseau de feu*), mais aussi des œuvres de Vaughan Williams, de Copland et de Witold Lutosławski. Face à la caméra, l'animateur Paul Rissmann se met en scène dans diverses situations, parfois déguisé, et dans une multitude de décors différents, intérieurs et extérieurs. Les idées de mise en scène semblent par moments mal adaptées au propos sérieux et bien documenté, mais elles témoignent néanmoins d'un vrai effort de vulgarisation musicale⁷¹⁶. Chaque capsule ou presque contient des extraits de partition et certains thèmes musicaux mis en exergue par des effets visuels.

De son côté, l'Orchestre national d'Île-de-France (ci-après, ONIF) a inauguré une série de vidéos sur son site Internet, directement reliée à sa chaîne YouTube et intitulée « Allez raconte, Camille ! ». Le prénom renvoie à celui de la responsable du contenu et de la présentation,

⁷¹⁵ Voir le site Internet lié aux ressources numériques de la Philharmonie de Paris [<http://digital.philharmoniedeparis.fr/accueil-des-collections-en-ligne.aspx>].

⁷¹⁶ Voir la page spécialement dédiée du Philharmonia Orchestra [www.philharmonia.co.uk/explore/films].

Camille Villanove, accompagnée par Bernard Chapelle en tant que co-animateur (à la réalisation, Laurent Sarazin).

Cette série constitue l'une des expressions les plus abouties de vulgarisation musicale, au sens positif et parfois péjoratif que l'on entend : présentation condensée en moins de trois minutes, simplification et raccourcis jugés nécessaires, propos volontairement ludique pour décontracter l'ambiance autour d'un répertoire souvent perçu comme austère, nombreuses références à des objets de la culture populaire pour rejoindre le plus grand nombre. Les deux intervenants se répartissent les rôles : Camille dans celui de l'initiée et Bernard dans celui du novice, faussement naïf. Cette stratégie a le double avantage de permettre à la fois au connaisseur et au néophyte de s'identifier à l'un ou l'autre des personnages, sans qu'aucun complexe de supériorité ou d'infériorité ne soit véhiculé⁷¹⁷.

Contrairement à l'initiative du Philharmonia Orchestra, celle de l'ONDIF est clairement rattachée à la programmation de la saison. Chaque capsule vidéo se termine par une annonce du concert à venir sur le même thème. Le projet se place donc à la frontière entre l'outil de vulgarisation et l'outil de promotion. Ainsi se pose la question de savoir jusqu'où peut-on aller sur une échelle de vulgarisation, tout en gardant une approche musicologique rigoureuse.

C'est à cette question, entre autres, que nous tenterons de répondre dans le dernier chapitre. Comme nous le verrons, il est parfois difficile de faire reconnaître la portée proprement éducative d'un projet de capsules vidéo, trop souvent associé aux outils promotionnels d'un orchestre sur Internet. Mais avant, il nous semble important de faire une synthèse de nos principales observations sur les outils de vulgarisation numériques.

⁷¹⁷ Voir la liste des vidéos disponibles sur Dailymotion – équivalent français de YouTube – pour la série « Allez raconte, Camille! » [www.dailymotion.com/playlist/x3gch2].

4. Synthèse

Malgré plusieurs initiatives numériques et multimédias d'orchestres symphoniques, souvent disponibles en libre accès sur Internet⁷¹⁸, force est de constater que les notes de programme reposent encore aujourd'hui essentiellement sur le mode de l'écrit. Certaines institutions offrent la possibilité de les consulter en ligne afin d'améliorer la préparation de l'auditeur quelques jours avant le concert, mais le langage reste le même⁷¹⁹. Pourtant, l'exemple des guides d'écoute, dont les plus anciens remontent au XIX^e siècle, montre que l'alternance entre texte et reproduction d'extraits musicaux peut être mis à profit dans la présentation et l'analyse d'une œuvre.

Les technologies actuelles, à l'ère du numérique, ouvrent la perspective d'une autre étape dans le développement des notes de programme, fondée sur ce qu'Olivier Donnat appelle une « culture de l'écran ». Dans son ouvrage *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*, le sociologue présente les résultats d'une enquête réalisée entre 1997 et 2008. Il constate notamment une évolution des habitudes de consommation, vers l'utilisation généralisée des appareils électroniques à écran :

Cette évolution a définitivement consacré les écrans comme support privilégié de nos rapports à la culture tout en accentuant la porosité entre culture et distraction, entre le monde de l'art et ceux du divertissement et de la communication. Avec le numérique et la polyvalence des terminaux aujourd'hui disponibles, la plupart des pratiques culturelles convergent désormais vers les écrans : visionnage d'images et écoute de musique bien entendu, mais aussi lecture de textes ou pratiques en amateur, sans parler de la présence désormais banale des écrans dans les bibliothèques, les lieux d'exposition et même parfois dans certains lieux de spectacle vivant. Tout est désormais potentiellement visualisable sur un écran et accessible par l'intermédiaire de l'internet⁷²⁰.

Sortir les notes de programme de son cadre habituel de l'écrit, projeter des images et autre contenu à caractère visuel pour augmenter la portée éducative des guides d'écoute, tirer parti des technologies actuelles et nouvelles pour interpeler davantage le public; c'est ce qu'ont tenté de

⁷¹⁸ Rappelons ici quelques exemples marquants : la série de documentaires et les programmes interactifs « Keeping Score » du San Francisco Symphony [www.keeping-score.org/home], les guides d'écoute du Philharmonia Orchestra [www.philharmonia.co.uk/explore/films/listening_guides] ainsi que les capsules vidéo « Allez raconte, Camille! » de l'ONDIF [www.dailymotion.com/playlist/x3gch2].

⁷¹⁹ Parmi les formations musicales qui donnent accès à leurs notes de programme, citons le San Francisco Symphony, le London Symphony Orchestra ou encore la Philharmonie de Paris. Voir, par exemple, le page Internet du LSO qui regroupe l'ensemble de ces textes parus au cours de la saison régulière et de la saison estivale : <https://lso.co.uk/your-visit/programme-notes.html> (consulté le 5 août 2018).

⁷²⁰ Olivier Donnat, « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », *Culture études*, 2009/5 (n°5), pp. 1-12; p. 2. Url : <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2009-5-page-1.htm> (consulté le 17 mars 2018).

réaliser certains orchestres symphoniques comme le London Symphony Orchestra, le Philadelphia Orchestra ou encore l'Orchestre national d'Île-de-France. Toutefois l'offre de vulgarisation musicale sur Internet demeure très disparate d'une institution musicale à l'autre.

Voici les principaux enseignements que nous pouvons tirer de nos recherches :

- Accès répandu aux programmes de concerts et aux notes de programme en ligne.
- Diffusion assez répandue de podcasts audio sur les œuvres au programme.
- Agencement entre l'offre de vulgarisation et la diffusion de concerts, notamment à la radio; cette tendance est très semblable à celle déjà observée – et virulemment critiquée – par Thomson et Bernstein soixante ans auparavant.
- Mise en scène d'une personne ou d'une personnalité publique pour porter le message; une tendance qui fait écho à de nombreux projets antérieurs, parfois incarnés par le porteur du projet lui-même (ex. : Bernstein pour la série des « *Young People's Concerts* », l'acteur Gérard Philippe pour l'audio-guide du « Petit Ménestrel » consacré à Mozart).
- Parole donnée aux acteurs du concert dans le cadre d'une entrevue ou d'une vidéo à caractère éducatif, parfois même dans des capsules promotionnelles (rapport plus intime du musicien à l'œuvre).
- Exploitation des ressources des sites de partage sur Internet (Youtube, Facebook, iTunes U) et, plus rarement, hébergement des contenus sur un seul et même site : le site Internet officiel.
- Développement des applications mobiles (tendance encore embryonnaire).
- Démonstration des propos ou des explications sur l'œuvre par une musique enregistrée (format vidéo) ou par une exécution en direct (format causerie pré-concert, devant public).
- Développement de guides d'écoute propulsés par de nouveaux outils numériques.

Sur l'ensemble des initiatives de vulgarisation observées, nous constatons que la place de l'audio est encore prépondérante. La réalisation de capsules vidéo impose une plus grande préparation et un travail de montage plus exhaustif et, en conséquence, des moyens financiers supérieurs au format audio uniquement. Ces prérequis ont un impact direct sur le nombre des vidéos proposées, beaucoup moins important que celui des podcasts. Les capsules vidéo, plus que les podcasts, représentent donc un investissement et un risque supérieur à prendre pour atteindre ultimement le même objectif : fidéliser un public de connaisseurs et d'habitues aux concerts tout en attirant de nouveaux publics dans la salle. Ainsi, une capsule vidéo à portée éducative peut bien souvent s'apparenter à un outil promotionnel⁷²¹. Du point de vue des orchestres, la diffusion de ce type de contenu vulgarisateur doit également servir ce dernier intérêt; il en va de la tenue des concerts et de la programmation des saisons futures. En outre, les capsules vidéo ou audio

⁷²¹ À noter également que le budget disponible pour ce type d'actions est souvent prélevé sur celui du service des communications; en témoigne l'entente renégociée entre l'OSM et la maison de disques Naxos pour autoriser la diffusion d'extraits musicaux sur Facebook et sur YouTube. Ce budget supplémentaire avait été alloué par le service « Communications » dans la perspective de faire jouer aux capsules vidéo un rôle de promotion pour les concerts à venir. Nous y reviendrons au chapitre 9.

uniquement participent à la construction de l'identité d'une institution musicale qui cherche à se positionner par rapport aux autres, notamment par la recherche d'une image de marque.

L'application mobile LiveNote est un bon exemple d'outil de vulgarisation ayant été promu par son orchestre, le Philadelphia Orchestra. Elle sert à construire l'image d'une institution soucieuse de son public et ouverte aux nouvelles technologies⁷²².

Cet outil remplit toutes les fonctions d'un guide d'écoute. Son caractère innovant réside davantage dans l'utilisation de l'écran comme support privilégié du rapport de l'auditeur à l'œuvre. Toutefois, elle pose la question de son acception auprès du public de concert, dont une grande partie est constituée de connaisseurs qui ont intégré certaines habitudes d'écoute. L'auditeur pourra désormais garder son téléphone portable allumé, alors qu'il a souvent été contraint de l'éteindre dans un tel contexte. Afin d'atténuer les nuisances causées par son utilisation dans l'obscurité, LiveNote diffuse son contenu dans un affichage « blanc sur noir », laissant toutefois la porte ouverte à une utilisation diverse de l'appareil mobile.

Comme toute innovation, cette application mobile suscite certaines interrogations. Plusieurs articles dans la presse, comme celui de Geoff Edgers datant du 1^{er} novembre 2014 et paru dans le Washington Post, rendent compte des difficultés d'utilisation rencontrées par certains auditeurs lors des concerts de la série spéciale LiveNote (LiveNote Nights)⁷²³. Sur Internet, les avis sont mitigés, comme en témoignent les commentaires laissés par des membres du public qui en ont fait l'expérience et retranscrits dans ces articles de presse⁷²⁴.

⁷²² Les paragraphes suivants contiennent des informations qui ont été trouvées sur le site Internet officiel du Philadelphia Orchestra [<https://www.philorch.org/>] et en particulier sur sa page spécialement consacrée aux concerts ouverts à l'utilisation de l'application mobile [www.philorch.org/concert/livenote-2018-19#].

⁷²³ Geoff Edgers, « Using the LiveNote app : Why it's okay to use your phone at the symphony now », *Washington Post*, 1^{er} novembre 2014. « La musique a déjà commencé depuis trois minutes et je fouille encore (*fumbling around*) sur mon iPhone, vérifiant les paramètres [de l'appareil] plutôt que de profiter du fait que je sois pour la première fois exposé au Philadelphia Orchestra ». Dans l'ensemble, après avoir réglé les problèmes de connexion de son téléphone, l'auteur juge néanmoins que la technologie a sa place dans la salle de concert, utile notamment par ses informations sur l'analyse musicale et par son glossaire de termes techniques. Url : <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2014/11/01/how-to-use-your-phone-at-a-symphony-concert-without-getting-yelled-at/> (consulté le 18 mars 2018).

⁷²⁴ Parmi ces articles, mentionnons celui de David Patrick Stearns, paru sur le site Internet américain www.wqxr.com et intitulé : « Smartphone App, Tweet Seats Add Interactivity to Philadelphia Concert Halls », 20 novembre 2014. Ryan Fleur, vice-président exécutif en charge du développement et du rayonnement du Philadelphia Orchestra, reconnaît certaines résistances aux nouvelles technologies chez le public : « les réactions [d'auditeurs] sont très semblables à celles qui ont émergé lorsque les surtitres à l'Opéra ont vu le jour ». En ayant recours aux nouvelles technologies, un orchestre ou une maison d'opéra courant, en effet, le risque que l'attention des auditeurs soit divisée entre la scène et ces mêmes outils. Et à Fleur de conclure : « Tant et aussi longtemps que le public aura la technologie entre ses mains, celui-ci aura peur de dénaturer l'expérience globale [du concert] » (*they fear that they're*

Compte tenu notamment du vieillissement du public de concert, comme en témoigne notre enquête de terrain au chapitre 7, les orchestres symphoniques multiplient aujourd’hui les actions d’éducation et de découverte musicale pour le jeune public, cherchant ainsi à éveiller un intérêt pour le répertoire symphonique et, plus généralement, pour la musique classique⁷²⁵. C’est l’une des conditions au renouvellement des générations d’auditeurs et à la revitalisation des concerts. Toutefois, les orchestres symphoniques ne peuvent limiter leurs actions au jeune public seulement. Compte tenu de la perte de terrain de la musique classique parmi les goûts musicaux déclarés des auditeurs⁷²⁶, ils se doivent également d’offrir au public adulte des outils de vulgarisation adaptés.

C’est le sens de notre projet de capsules vidéo, réalisé en partenariat avec l’OSM. Nous consacrerons le prochain chapitre à la description de ce projet ainsi qu’aux diverses étapes nécessaires à sa réalisation. Nous documenterons ensuite le processus de création pour chacune des six capsules. Forts de notre expérience, nous évoquerons également la dynamique de travail entre le musicologue et l’administrateur d’orchestre, entre le monde universitaire et le monde professionnel, et la manière dont les attentes de chacun peuvent être conciliées.

taking something way from the overall experience). Url : <http://www.wqxr.org/story/smartphone-app-tweet-seats/> (consulté le 18 mars 2018).

⁷²⁵ Plusieurs actions sont menées, notamment par l’OSM et le London Symphony Orchestra, pour initier les plus jeunes à la musique classique. Par exemple, l’OSM propose, pour les élèves du primaire et du secondaire, des concerts éducatifs, des guides pédagogiques (format pdf) et des visites de musiciens de l’orchestre dans les écoles. S’y ajoutent des tarifs et rabais avantageux pour les enfants accompagnés d’un adulte. Voir la page Internet de l’orchestre consacrée à l’éducation [www.osm.ca/fr/education].

⁷²⁶ L’enquête d’Hervé Glévarec et Michel Pinet montre en effet que les adultes ayant moins de quarante ans sont de moins en moins nombreux à écouter de la musique classique et de l’opéra, préférant plutôt les genres de musique populaire. Ce n’est qu’après cinquante ans qu’ils affirment davantage leur goût pour la musique classique et l’opéra. Voir Hervé Glévarec et Michel Pinet, « La “tablature” des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie* [en ligne], vol. 50, 3/2009, pp. 601-607. Url : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2009-3-page-599.htm> (consulté le 5 août 2018).

IX. PROJET DE CAPSULES VIDÉO DPMQ-OSM (2015-2016)

Dans la lignée d'autres initiatives pédagogiques, le projet de capsules vidéo que nous avons réalisé pour l'OSM, en collaboration avec Jason Milan Ghikadis à l'animation et aux graphismes, a toujours eu comme objectif de faire découvrir ou redécouvrir une œuvre du répertoire symphonique au moyen d'une approche musicologique sérieuse. Dans le même temps, nous avons cherché à stimuler des réactions positives du public, par un design graphique et des références culturelles plus proches de l'auditeur d'aujourd'hui. C'est ce dont témoignera ce neuvième et dernier chapitre, consacré à un examen approfondi des choix musicologiques et esthétiques ayant présidé à la réalisation de chaque capsule, répondant respectivement aux exigences de contenu scientifique et de mise en forme.

Dans un deuxième temps, nous évaluerons les performances de ces outils de vulgarisation sur Facebook. Nous exposerons et analyserons l'ensemble des résultats que nous avons pu obtenir grâce à l'employée de l'OSM en charge des réseaux sociaux⁷²⁷, y compris la teneur des commentaires laissés par les internautes sur chaque capsule. Dans un troisième temps, nous ferons une étude de cas à partir de l'une de nos réalisations, consacrée à l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Nous souhaitons ainsi expliciter notre démarche et détailler nos recherches sur les mouvements artistiques et leurs identités visuelles ayant servi d'inspiration à cette capsule en particulier⁷²⁸. Une telle étude nous semble importante car elle met en lumière les choix musicologiques et les références employées, à l'instar de notre analyse de notes et de guides d'écoute au chapitre 6. De plus, en raison du flot d'informations qui parcourt les quatre minutes de cette note de programme numérique, nous voulons restituer le sens de notre propos et de certaines images.

⁷²⁷ Nous voulons ici remercier Karine Ohayon Beaufilets pour ces précieux renseignements.

⁷²⁸ Afin de montrer une partie du processus d'élaboration des capsules vidéo avant leur version définitive, nous joindrons, en annexe, une sélection de quelques textes préparatoires et *storyboards* (en français, scénarimages), dont ceux pour le projet « *Pelléas* ». Cette présentation des faits est pertinente car elle donne au lecteur une appréciation du processus de réalisation sur ces capsules. Qui plus est, elle ouvre la voie à des développements et améliorations possibles en matière de conception.

1. Description du projet et du « Partenariat sur les publics de la musique »

Le projet, intitulé « notes de programme numériques », a été réalisé sous l'impulsion commune de l'OICRM, par le biais de l'équipe de recherche sur le Développement des Publics de la Musique au Québec (DPMQ⁷²⁹), et de l'OSM. Cette équipe de recherche, à laquelle nous sommes affiliés, s'est fixé comme objectif général de tenter de répondre à la problématique du développement des publics de la musique par la combinaison de la recherche scientifique (analyse sociologique et musicale des structures organisationnelles, des stratégies artistiques, des actions de communication et de marketing, des habitudes d'écoute, des préférences musicales) et du savoir issu de la pratique des partenaires professionnels (orchestres, ensembles, sociétés de concerts), incluant l'OSM. Pour ce faire, outre le développement d'une connaissance historique et sociologique des publics de la musique savante, notamment en ce qui concerne la seconde moitié du XX^e siècle, les activités du DPMQ se divisent en deux grands objectifs : 1) analyser les dynamiques qui régissent le rapport entre le public et les différentes musiques présentées; 2) élaborer de nouvelles méthodes et techniques de développement de public basées sur la notion de valeur de l'œuvre⁷³⁰.

Le projet de capsules vidéo s'inscrit dans le cadre des activités de recherche et création qui répondent à ce second objectif. Il a pu être mené à bien grâce à un stage au sein de l'administration de l'OSM. Celui-ci a permis de jeter les bases d'une riche collaboration entre le milieu de la recherche et le milieu professionnel, notamment à travers la publication d'une série de six capsules vidéo consacrées à une ou plusieurs œuvres au programme de la saison 2015-2016⁷³¹. Nous avons examiné, en amont de ce stage, les divers outils de développement de public employés par l'OSM, par le biais des services « Communications et marketing » et « Éducation ». Nous avons également fait une étude comparative entre ces outils et ceux d'une vingtaine d'autres orchestres symphoniques aux États-Unis et en Europe⁷³².

⁷²⁹ Le DPMQ a depuis changé de nom pour mettre davantage l'accent sur l'idée de partenariat et de collaboration entre différents organismes. Il se nomme aujourd'hui « Partenariat sur les publics de la musique ». Voir son nouveau site Internet [www.p2m.oicrm.org].

⁷³⁰ Informations recueillies sur le site Internet du DPMQ. Url : <http://dpmq.oicrm.org/dpmq-recherche/presentation-du-projet> (consulté le 19 mars 2018).

⁷³¹ Trois capsules vidéo réalisées pendant la durée officielle du stage (mi-juin à mi-octobre 2015) et trois autres qui se sont échelonnées jusqu'à la fin de la saison (mi-octobre 2015 à fin-avril 2016). Nous reviendrons plus tard sur le déroulement de ces deux périodes.

⁷³² Les résultats de cette étude comparative ont été présentés au chapitre 8.

Nous reprendrons maintenant certains éléments du rapport final envoyé à l'organisme subventionnaire Mitacs-Accélération⁷³³ et qui rend compte notamment de la réalisation du stage *a posteriori*, c'est-à-dire en pratique et non plus sur des bases seulement théoriques.

Le stage s'est échelonné sur une période de quatre mois, débutant officiellement le 15 juin et prenant fin le 15 octobre 2015 (période couverte par la subvention). À partir du 8 juin déjà, nous nous étions présentés à l'administration de l'OSM afin d'établir un premier contact avec les employés et responsables que nous serions amenés à côtoyer. Parmi eux figurent, par ordre hiérarchique, Jean-Claude Bernier, rédacteur et coordonnateur des programmes et mon superviseur direct; Véronique Boileau, directrice des Relations publiques; Marie-Josée Desrochers, en charge de la planification et du rayonnement international, devenue chef de l'exploitation à la faveur d'une restructuration au sein de l'entreprise. Le stage s'est effectué auprès du service des Relations publiques, en collaboration avec celui du Marketing.

Ce stage, qui a permis de mettre en pratique notre projet de recherche, avait comme objectif premier de créer une nouvelle forme de note de programme numérique. Il a donné lieu à trois premières capsules vidéo, réalisées au cours des quatre mois de stage et mises en ligne sur les réseaux sociaux (d'abord sur Facebook, puis sur Twitter et, enfin, sur YouTube). Notre second objectif, découlant du premier, était de contribuer à l'amélioration des outils de vulgarisation musicale proposés par l'OSM. Le site Internet et les réseaux sociaux ont été effectivement enrichi de capsules vidéo. De par leur contenu musicologique accessible à tous et leurs animations visuelles, ces capsules se sont démarquées d'autres vidéos mises en ligne⁷³⁴.

Le stage nous a donné l'occasion de voir de près l'organisation du travail à l'OSM et tous les mécanismes en jeu lors de la préparation de matériels destinés à la vulgarisation musicale, plus particulièrement celle des notes de programme⁷³⁵. Il nous a également permis de développer

⁷³³ Nous avons, en effet, obtenu une bourse Mitacs-Accélération, dont la mission est de favoriser l'intégration des étudiants – et stagiaires – dans le milieu professionnel.

⁷³⁴ À cette période, la chaîne YouTube de l'OSM comportait notamment de courtes entrevues de Kent Nagano, de musiciens ou de personnalités publiques associées à certains événements. Par exemple, l'acteur et animateur québécois André Robitaille était interviewé en tant qu'ambassadeur du festival « La Virée classique » (édition 2015), sans aborder des questions d'ordre musical. Disponible sur la chaîne de l'Orchestre : <https://www.youtube.com/channel/UCTpzmAzVm5-cQNwglbcsqCw> (consulté le 1^{er} septembre 2018).

⁷³⁵ Outre les programmes de concert de la saison en cours, qui étaient le fruit du travail quotidien de Jean-Claude Bernier, rédacteur et coordonnateur des programmes, nous avons pu consulter la banque de notes de programme disponible aux archives de l'OSM et qui remonte à la création de l'organisme, en 1934. Cette ressource est venue compléter les recherches que nous avons entamé sur les œuvres faisant l'objet de capsules vidéo. Toutefois, l'analyse approfondie de ces notes archivées n'a pas été intégrée au présent travail. Dans le chapitre 6, nous avons

une habileté spécifique à la rédaction de notes de programme numériques. Les trois premières capsules vidéo, auxquelles s'ajoutent trois autres réalisées entre le 15 octobre et le 30 avril, témoignent de l'amélioration de nos compétences en la matière. De plus, nous avons su mieux anticiper les attentes de nos superviseurs à l'OSM. Il ne s'agissait pas, en effet, de réaliser un travail dans un cadre universitaire, mais bien pour une entreprise partenaire. Les capsules vidéo devaient être adaptées à un format d'au maximum 3 minutes 30 secondes et ainsi contenir l'essentiel des connaissances musicologiques au sujet de l'œuvre présentée.

2. Constitution de différents modèles

Nous avons pour responsabilité de rédiger une série de notes de programme, indépendantes de celles publiées dans les programmes de concert et spécialement conçues pour être mises en musique et en image. Sous forme de narration, dans un premier temps, le contenu musicologique était accompagné par un ensemble d'animations graphiques, captures visuelles de partitions défilantes, reproductions d'images, portraits de compositeurs et, bien sûr, extraits sonores de l'œuvre au programme. Avec l'aide de Jason Ghikadis, designer graphiste ayant des compétences en musique et collaborateur du DPMQ, nous avons pu travailler dans les meilleures conditions à la réalisation de ces capsules vidéo. Au terme du stage officiel couvert par la subvention de Mitacs, d'autres capsules ont été réalisées, mais cette fois-ci sur un second modèle, sans narration. En l'absence de voix-off, l'expression écrite a été privilégiée : des phrases reproduites en surimpression, le plus souvent comme sous-titres, apparaissaient au-dessus des images en mouvement. Entre les deux modèles – avec narration ou avec sous-titres –, les méthodes de travail demeuraient essentiellement les mêmes.

La direction de l'OSM tenait à ce qu'il y ait une introduction accrocheuse (*hook*) qui puisse attirer d'emblée l'attention de ceux qui visionneraient la capsule sur Internet. Une partie des choix musicologiques ont été faits en fonction de cette exigence : nous avons multiplié les allusions à la culture populaire et, avec l'aide du graphiste, nous nous sommes inspirés de référents visuels facilement identifiables pour un public de tous âges. Compte tenu du format

plutôt fait le choix de constituer un corpus plus large de notes de programme et de guides d'écoute au cours du XX^e siècle, recourant à de multiples sources.

condensé des capsules, nous avons dû faire une sélection rigoureuse des nombreux éléments d'information disponibles sur l'œuvre musicale et son compositeur.

À ces difficultés s'ajoutaient des considérations plus pratiques. Pour être conforme à la loi, il fallait trouver des contenus libres de droits ou déboursier un certain montant pour pouvoir les exploiter. Ainsi, nous avons sélectionné une quantité d'images faisant désormais partie du domaine public. Les images protégées par le droit d'auteur, quant à elles, ne devaient pas être reproduites à l'identique, mais modifiées ou détournées.

L'obtention des droits d'utilisation d'extraits audio était de la responsabilité du service Marketing. Une entente avait déjà été signée avec la compagnie de disques Naxos et, contre un montant supplémentaire, l'équipe administrative a pu bénéficier d'une diffusion plus large d'extraits sur les réseaux sociaux (plateformes Facebook, Twitter et YouTube). Le projet de capsules vidéo s'inscrivait dans ce cadre légal, nous permettant d'établir un contact régulier avec les membres du service Marketing.

Au cours du stage de quatre mois, nous avons pu nous appuyer sur la coopération de nombreux acteurs à l'OSM⁷³⁶. Entourés de nos superviseurs, dans un espace de travail ouvert (*open-space*), nous avons profité de cette proximité pour les tenir informés, jour après jour, du déroulement de chaque projet. Nous avons également travaillé étroitement avec les équipes des Relations publiques, des Communications et du Marketing ainsi que de l'Éducation. Nous nous trouvions en immersion totale au sein de l'entreprise, ce qui témoigne de la singularité du partenariat entre le P²M et l'OSM.

La production des différentes vidéos a donné lieu à de nombreux allers-et-venues entre nos superviseurs et nous-mêmes. Elle se déroulait principalement en neuf étapes : (1) recherches et rédaction d'une note de programme préliminaire, (2) approbation du texte par nos superviseurs⁷³⁷, (3) élaboration d'un *storyboard*⁷³⁸ afin de mettre ce texte en images⁷³⁹, (4) approbation du storyboard, (5) choix du narrateur et enregistrement de la narration à partir du texte préliminaire, (6) incorporation de la narration sur les animations visuelles et création d'une

⁷³⁶ Comme nous le verrons plus tard, à partir du 15 octobre 2015 et la fin officielle de notre stage à l'OSM, le nombre de personnes impliquées dans la production des capsules vidéo sera réduit, notamment à cause d'une restructuration à l'interne.

⁷³⁷ Chaque étape d'approbation impliquait souvent plusieurs allers-et-venues entre les superviseurs, le réalisateur et le graphiste de la capsule : en résultaient des commentaires et demandes de correction à prendre en compte dans les versions ultérieures à l'original.

⁷³⁸ Dans ce chapitre, nous utiliserons le terme en anglais et non son équivalent en français « scénarimage ».

⁷³⁹ Sous forme de feuille de route (*cue-list*), ce document consignait toutes les illustrations et les extraits sonores qui devaient accompagner le fil de la narration. Voir en annexes deux copies de storyboards, à titre d'exemples.

première version de capsule vidéo, (7) approbation de nos superviseurs, (8) remise d'une ultime version en haute résolution et, enfin, (9) diffusion de la capsule sur les réseaux sociaux.

a) *Modèle avec narration*

Le modèle avec narration a été le premier à être mis en place. Au cours des quatre premiers mois passés à l'administration de l'OSM, nous avons complété trois capsules de ce type : la première sur *Les pins de Rome* d'Ottorino Respighi, la deuxième sur *Pelléas et Mélisande* de Debussy et la troisième non pas sur une œuvre en particulier, mais sur un concert de la saison. Ces trois capsules ont été mises en ligne, respectivement le 4 août, le 4 septembre et le 15 octobre 2015.

L'œuvre du compositeur italien était présentée dans le cadre du festival « La Virée classique », dernier événement de l'édition 2015 qui a eu lieu le 8 août à la Maison symphonique. L'opéra de Debussy, en version concert, marquait, quant à lui, l'ouverture de la saison 2015-2016. Enfin, l'OSM célébrait l'Halloween à l'occasion de deux concerts; le programme était notamment composé de *L'Apprenti sorcier* de Dukas, *Une Nuit sur le Mont-Chaume* de Modeste Moussorgski, *La Sorcière de midi* de Dvořák, *Tamara* de Mili Balakirev, la *Danse macabre* de Saint-Saëns et *Hallowe'en* de Charles Ives. Une seule capsule, regroupant ces six œuvres musicales autour du thème d'Halloween, a été proposée à l'administration de l'OSM.

Le choix des œuvres a été celui de Marie-Josée Desrochers qui, pour ainsi dire, nous commandait les capsules vidéo. Ce choix a été guidé par une volonté de cibler différentes œuvres dans différents contextes : *Les pins de Rome*, interprétée dans le cadre d'un festival, *Pelléas et Mélisande*, un opéra pour inaugurer la saison, et six œuvres abordées dans une seule et même capsule pour un concert thématique. De plus, ces trois concerts étaient jugés « en difficulté », d'après les chiffres communiqués par le service des ventes et de la billetterie⁷⁴⁰. Outre les campagnes publicitaires menées quelques semaines avant le concert de clôture de la Virée classique, avant le concert d'Halloween et, dans une moindre mesure, dans les semaines précédant le concert d'ouverture de la saison, les capsules venaient alimenter les messages promotionnels en vue des concerts, notamment sur les réseaux sociaux⁷⁴¹. La direction de l'OSM optait donc pour une multiplication, voire une confusion des rôles qu'elle souhaitait faire jouer à

⁷⁴⁰ Ces chiffres demeurent confidentiels. Nous ne faisons que rendre compte de certaines conversations entre nos superviseurs et nous-mêmes.

⁷⁴¹ Nous reviendrons plus en détail sur la manière dont s'est déroulée la préparation de chacune des capsules vidéo.

ces vidéos : outils de développement de public, outils de vulgarisation, à la manière d'une note de programme traditionnel et outils de promotion⁷⁴².

Au début de chacun des trois projets, plusieurs versions de notes ont été rédigées; des textes qui serviraient ensuite de base pour la narration⁷⁴³. Il était donc essentiel d'envisager le style et les formules d'écriture dans la perspective du discours oral. Le contenu musicologique se traduisait également en images par des reproductions et des versions simplifiées de la partition, dont certains passages étaient mis en exergue par des cercles de couleurs. En comparaison, le modèle avec sous-titres ne nécessitait pas autant d'intervenants pour la préparation d'une capsule vidéo.

b) Modèle avec sous-titres

Le second modèle présentait un double avantage. Tout d'abord, il permettait d'économiser de façon significative sur la location de studios pour l'enregistrement, sur les services d'un technicien (prises de son et montage) et sur les services d'un narrateur professionnel. Aucun des narrateurs bénévoles n'avait été jugé pleinement satisfaisant, mais dans le même temps aucun organisme participant – que ce soit l'administration de l'OSM ou l'OICRM – n'était prêt à encourir une telle dépense⁷⁴⁴.

D'autre part – et c'est là le second avantage –, le modèle avec sous-titres permettait une plus grande flexibilité dans le processus créatif. Une fois la narration enregistrée, il était difficile de faire des modifications sur le texte et de revenir en studio pour enregistrer une nouvelle narration. Lorsqu'il s'agissait de sous-titres, des changements pouvaient être effectués jusqu'à la toute fin du processus. La durée des capsules vidéo étant courte, le mode écrit nous donnait également la possibilité de couvrir plus de matière qu'un texte lu. Ce modèle semblait donc parfaitement convenir aux exigences musicologiques que nous nous étions fixées (en termes de

⁷⁴² Le fait que nous étions rattachés aux Relations publiques et entretenions plus de contacts avec le service Communications et Marketing qu'avec celui de l'Éducation accrédite plutôt la thèse d'un rôle promotionnel. Or, dans les faits, le travail réalisé sur ces vidéos n'était pas orienté vers cet objectif.

⁷⁴³ Tous les enregistrements de narrations et les montages ont été effectués aux studios de Radio VM (anciennement Radio Ville-Marie). De par notre travail bénévole en tant qu'animateur et réalisateur à la station de radio, nous avons pu bénéficier en contrepartie d'un service professionnelle gratuit, dans un lieu tout destiné. Ce service est venu d'un technicien qui faisait déjà la prise de son et le montage de nos propres émissions radiophoniques.

⁷⁴⁴ Certains narrateurs bénévoles exerçaient une activité professionnelle comme doubleurs. Malgré leurs compétences, ils n'ont pas été retenus pour des projets ultérieurs, la direction de l'OSM estimant que leur voix n'était pas assez en phase avec l'image de marque (*branding*) de l'Orchestre.

contenu : genèse de l'œuvre, éléments biographiques du compositeur, analyse musicale de l'œuvre, etc.).

Toutefois, la liberté de faire des retouches sur le texte initialement approuvé et ce, même jusque dans la dernière ligne droite avant la remise finale, a un double effet pervers : d'une part, les versions peuvent facilement s'accumuler en raison des nombreux allers-et-venues entre les concepteurs (auteur, réalisateur et graphiste) et l'organisme qui exige d'eux encore plus de révisions; d'autre part, la mise en forme du texte et sa disposition sur l'écran, au-dessus des images, représente une tâche plus ardue qu'il n'y paraît. Il en va de la responsabilité pleine et entière du graphiste. Quant au modèle initial, l'usage de la narration recouvre une série d'étapes et un partage des tâches plus équitable entre le graphiste et le réalisateur de la capsule.

La question est alors de savoir lequel des deux modèles est le plus adapté pour le public de concerts, jeune ou plus âgé, novice ou plus expérimenté. La narration permet d'écouter le contenu en toute simplicité, au risque d'adopter une attitude plus passive quant à l'exercice de compréhension. Les sous-titres offrent plus de matière pour assouvir la curiosité du lecteur, mais ils requièrent aussi une lecture plus ou moins rapide du texte défilant et donc une attention accrue pour saisir pleinement le contenu des capsules.

Les faiblesses et les risques associés à chacun des deux modèles rappellent certaines préoccupations des utilisateurs de livres sonores. Dans le chapitre précédant, nous avons abordé ce sujet en parlant d'outils précurseurs, alliant le mode oral au texte écrit. Bien que les œuvres traitées ici soient littéraires et non musicales, l'usage de la narration demeure similaire. De ce point de vue, les propos de Béchemin, Cohen et Rampnoux, dans leur article « Le livre parle à ses lecteurs », s'appliquent autant aux livres sonores et numériques qu'aux capsules vidéo, éclairant mieux notre réflexion sur les bienfaits et potentiels méfaits de la *voix-off* :

Parents et enfants redécouvrent également le plaisir d'une narration orale. [...] La plupart des parents identifient et apprécient les voix d'acteurs (Bernard Giraudeau pour *Le Petit Prince* de Gallimard, ou Arthur H pour *Caïman Songes*, de Tralalère), et commentent celles qui leur déplaisent (« *C'est gnangnan, non ?* », à propos de la version audio de *Martine fait du cheval*, de Casterman). Les enfants sont rarement critiques sur le registre des voix, mais les versions audio sont plébiscitées « *parce que maman, elle n'a pas toujours la bonne intonation* ». L'intégration de cette lecture à voix haute au même

support que le texte et les illustrations facilite son utilisation et renforce la logique narrative, mais suscite parfois une inquiétude parentale : l'enfant continuera-t-il à faire l'effort de lire ?⁷⁴⁵

La voix parlée peut susciter un certain attachement de la part de l'auditeur. Elle représente un mode de communication plus personnel – et interpersonnel – en raison de la présence du narrateur; un mode plus chaleureux et incarné que ne le sont les sous-titres qui reproduisent (froidelement) un texte écrit.

En plus de la narration, c'est aussi un environnement sonore, par le biais de la musique, qui vient s'ajouter à l'univers visuel et scriptural des capsules. Pour reprendre un autre passage de l'article qui nous éclaire sur cet alliage de trois modes ou langages différents :

Texte et son ne sont pas exclusifs l'un de l'autre et [...], depuis que la technologie le permet, il y a toujours eu une volonté de les associer. Par ailleurs, le son permet de reconfigurer le média en s'introduisant dans le dialogue établi de longue date entre texte et image. En s'immiscant au sein de ce dialogue, il en modifie le sens car il apporte aussi sa contribution à la signification et son lot de continuité ou de rupture. Une syntaxe sonore prend forme et se rajoute à la syntaxe iconographique ou textuelle⁷⁴⁶.

Tandis que la narration accumule inévitablement du son par-dessus la musique – et est donc susceptible d'entrer en conflit avec les extraits de l'œuvre qui méritent d'être écoutés attentivement –, les sous-titres permettent à la musique de s'exprimer pleinement⁷⁴⁷. En revanche, ces derniers peuvent entrer potentiellement en conflit avec l'espace de l'écran destiné à l'animation visuelle. Il revient au graphiste d'organiser adéquatement l'espace de l'écran disponible; il revient aussi au monteur de gérer l'équilibre sonore entre narration et musique. La conception de capsules impose alors de coordonner et d'articuler ces trois formes syntaxiques (visuelle, textuelle et sonore) sans que celles-ci se fassent concurrence de manière frontale et évidente pour le spectateur-auditeur. La qualité d'une capsule se mesurera essentiellement par la maîtrise de tous les éléments de syntaxe et par l'harmonie qui s'en dégage.

⁷⁴⁵ Cyril Béchemin, Géraldine Cohen et Olivier Rampnoux, « Le livre parle à ses lecteurs. Exploration des implications dans le processus de conception », *op. cit.*

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ Dans ces capsules vidéo, le rôle de la musique n'est pas exclusivement dévolu à l'accompagnement sonore et expressif des images, mais surtout à la justification du contenu musicologique. Qui plus est, la musique est elle-même porteuse de significations essentielles rattachées à l'œuvre. Citant les théories d'Aurélien Igonet sur l'architecture et la structuration du son tel que compris par l'auditeur, Béchemin, Cohen et Rampnoux ont cette formule : « le statut du son se transforme de producteur d'émotion en producteur de sens ». Pour plus de détails, voir l'article de cette auteure citée : « Une architecture du son dans la communication multimédiatée », dans Rémi Adjiman et Bruno Cailler (dir.), *Une architecture du son*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 218-253.

Compte tenu du fait que le son des vidéos sur Facebook est coupé par défaut – il faut en effet cliquer sur la vidéo ou augmenter le volume sur la vidéo pour actionner le son –, le modèle avec sous-titres peut s'avérer utile. Nous croyons, néanmoins, que le contenu musicologique bénéficie d'un meilleur traitement grâce à la narration. Par l'intermédiaire de la voix, la capsule s'adresse plus directement à l'auditeur. Elle lui transmet, de manière plus fluide, des connaissances sur l'œuvre et le compositeur. Certains éléments textuels peuvent aussi être ajoutés pour renforcer une idée énoncée à l'oral, ce qui vient compléter tout l'éventail de possibilités d'une capsule avec narration.

Nous poursuivrons maintenant avec une présentation détaillée de chacun des six projets de capsules vidéo, en termes de contenu et de conception visuelle.

3. *Choix de ligne éditoriale*

Au total, cinq concerts ou événements ont fait l'objet de capsules vidéo; il convient de rappeler les trois premiers : le concert de clôture de la Virée classique, édition 2015 (*Les pins de Rome* de Respighi), le concert d'ouverture de la saison 2015-2016 (*Pelléas et Mélisande* de Debussy) et la série de concerts sur la thématique d'Halloween. Deux capsules vidéo ont été programmées pour le festival Tchaïkovski, l'une sur le compositeur et l'autre sur une de ses œuvres majeures : la *Symphonie n° 6*. Enfin, une série de deux concerts, présentée les 11 et 12 mai 2016, a donné lieu à une dernière capsule sur la *Symphonie n° 1* de Mahler.

Au mois de février 2015, soit quatre mois avant le début de notre stage au sein de l'administration, nous avons déjà réalisé une capsule prototypique. C'est par cette première réalisation que nous débiterons notre exposé.

a) *L'ouverture de Guillaume Tell de Rossini*⁷⁴⁸ :

En amont de notre projet, nous avons travaillé sur un prototype consacré à l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini. Le produit final a été livré à l'OSM et publié sur Facebook le jour même du concert où était présentée cette pièce, le 19 février 2015. Puisqu'il ne s'agissait encore

⁷⁴⁸ Capsule vidéo sur l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini [<https://www.youtube.com/watch?v=04vy4pojPHA>]. Mise en ligne le 17 février 2015.

que d'un projet pilote, Jason et moi⁷⁴⁹ avons eu, à cette époque, une liberté totale pour concevoir notre toute première capsule, ce qui représente un fait exceptionnel⁷⁵⁰. Nous avons, par exemple, ajouté un court clip vidéo du générique d'ouverture de *The Lone Ranger*, série télévisée américaine des années 1950 qui utilisait la musique de Rossini comme bande sonore. De plus, nous avons reproduit plusieurs images de paysages suisses, notamment à travers des tableaux du peintre Ferdinand Hodler, en référence à ce personnage mythique et figure symbolique de l'indépendance de la Suisse.

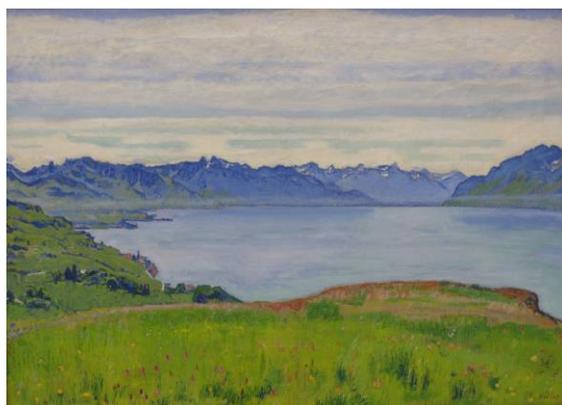


Figure 25. Vue sur le Lac de Genève (1906) de Ferdinand Hodler

En partie à cause de ces reproductions et des portraits d'époque, les responsables des services concernés de l'OSM ont jugé, rétrospectivement, que la facture de cette capsule n'était pas assez dans l'ère de notre temps⁷⁵¹. Pourtant, Jason et moi avons déjà jeté les bases d'une animation visuelle de la partition avec des éléments d'analyse musicale, mouvement par mouvement, qui allait devenir une marque de référence pour les projets de capsules futurs. L'organisation du contenu, la présentation et le rythme de l'information communiquée par la

⁷⁴⁹ Pour nous assurer de la compréhension du lecteur, nous optons pour la première personne du singulier. Ainsi, dans cette troisième partie de chapitre, nous pourrions distinguer notre travail de celui de Jason Ghikadis, le « nous » englobant à la fois le réalisateur et le graphiste.

⁷⁵⁰ Comme nous l'avons expliqué précédemment, les projets subséquents allaient en effet nous contraindre aux exigences du service Communications et Marketing de l'OSM.

⁷⁵¹ Quelques mois plus tard, l'OSM fait appel à des graphistes et monteurs pour sa nouvelle vidéo promotionnelle, en prévision de la saison 2015-2016. Le message à véhiculer est le suivant : l'OSM présente une saison « haute en couleurs ». Pour exprimer ce message, les graphistes ont l'idée de créer l'illusion d'éclaboussures (*splashes*) de peinture, à la manière des *drippings* de Jackson Pollock (à noter toutefois que la texture des couleurs utilisée se rapproche davantage de l'aquarelle que de l'acrylique). Ainsi, en nous faisant des commentaires sur l'esthétique de notre prototype, qu'elle juge « datée », la direction de l'OSM peut s'appuyer sur ses propres visuels qui, selon elle, renvoient plutôt à l'art contemporain. Voir la vidéo promotionnelle de la saison 2015-2016 [<https://www.youtube.com/watch?v=70nz77-QK34>]. Mise en ligne le 20 avril 2015.

narration se sont approchés de l'idéal que nous cherchions à atteindre, plus que beaucoup d'autres projets ayant été brusqués par le temps et les nombreuses révisions.

b) *Les pins de Rome de Respighi*⁷⁵² :

Les qualités d'orchestration de l'œuvre, notamment du quatrième mouvement, m'ont rapidement orienté vers le choix de faire plusieurs références aux musiques de film, comme à celles de John Williams dans *La Guerre des étoiles* et *Superman*.

Les mouvements de ce poème symphonique racontent, chacun à leur manière, différentes scènes de jour et de nuit à l'ombre des grands pins, arbres symboliques de Rome. J'ai donc rédigé un texte qui rendait compte de ces péripéties, d'un mouvement à l'autre. Pour illustrer le propos, j'ai sélectionné plusieurs extraits musicaux de l'œuvre qui imitent l'ambiance des quatre lieux romains représentés : les jardins de la villa Borghese, les catacombes, la colline du Janicule et la voie Appienne.

Comme son nom l'indique, l'œuvre rend hommage à cette végétation typique de la Ville éternelle. Le graphiste et moi avons choisi, sur Internet, plusieurs photos de pins, prises pour la plupart par des amateurs. Pour des raisons légales que nous avons déjà évoquées, celles-ci ne pouvaient être incorporées telles quelles dans la capsule. Nous les avons donc détournées par différents moyens : obstruction de certains éléments, jeux sur les filtres de couleurs et les flous. Nous nous sommes également inspirés de reproductions de tableaux, notamment ceux de William Turner (1775-1851) sur des paysages romains. En voici un exemple :



Figure 26. Rome, From Mount Aventine (1885) de William Turner

⁷⁵² Capsule vidéo sur *Les pins de Rome* [<https://www.youtube.com/watch?v=p9JFfysFaKA>]. Mise en ligne le 7 août 2015.

Lors d'une première rencontre, le graphiste, spécialisé en animations, et moi nous étions inspirés de la vidéo promotionnelle de l'OSM pour la saison 2015-2016, contenant des animations de jets d'encre qui se diluent dans l'eau⁷⁵³; les formes ainsi créées rappelaient celles de pins, arbres au tronc élevé et au feuillage étalé. Cette animation à l'encre noire a été reprise subtilement dans la version finale. En outre, nous avons envisagé ensemble une esthétique futuriste, celle-ci appartenant à un courant artistique – le futurisme – qui est contemporain à la création de l'œuvre de Respighi, en 1924. Cette esthétique graphique ne s'est retrouvée qu'en un seul passage de la capsule, sous la forme de lignes tranchantes et dynamiques.



Figure 27. Capture d'écran de la capsule vidéo : esthétique futuriste (00:50)

En raison des contraintes de temps, certains éléments d'informations ont été mis en lumière aux dépens d'autres éléments tout aussi pertinents. L'une des versions de capsule antérieures, plus longue, mettait davantage l'accent sur le contexte politique troublé (le fascisme, Mussolini, la montée du nazisme) dans le but de susciter des discussions sur les réseaux sociaux; une version finalement abandonnée, jugée trop polémique par l'administration de l'OSM⁷⁵⁴.

⁷⁵³ Voir la note 699 du présent chapitre.

⁷⁵⁴ À noter une difficulté d'ordre technique, mais ayant aussi des incidences sur le choix de l'audio : le contrat de l'OSM avec Naxos Canada n'était effectif qu'à partir de la saison 2015-2016 de l'organisme et non à partir de l'été 2015, correspondant à la période du festival « la Virée classique ». À défaut de pouvoir utiliser des extraits disponibles dans le catalogue de cette maison de disques, j'ai trouvé un enregistrement datant de 1962, paru chez RCA Records et qui faisait désormais partie du domaine public.

c) *Pelléas et Mélisande de Debussy*⁷⁵⁵ :

L'un des défis de ce projet était de condenser une œuvre aussi vaste (deux heures et demi de musique) dans une capsule de 3 minutes 30. Il fallait attirer l'attention des auditeurs par une esthétique visuelle attrayante, tout en les initiant à l'univers sonore et artistique de Debussy.

Dans une version antérieure, le texte de narration débutait par le style musical de Debussy. Il avait été coupé d'un passage portant sur le conflit entre Maurice Maeterlinck, auteur de la pièce de théâtre originale, et le compositeur. C'est finalement cette partie du contexte de création, où se mêlent histoires de cœur et désirs de vengeance, qui s'est retrouvé à l'avant-plan, selon le souhait de la direction de l'OSM⁷⁵⁶. J'ai imaginé, avec le graphiste, une autre référence culturelle populaire : une affiche d'un combat de boxe ou un tableau digne des jeux de combat sur console ou sur ordinateur.



Figure 28. Capture d'écran de la capsule vidéo : combat de boxe (00:16)

La correspondance et les écrits de Debussy sur *Pelléas* étant nombreux⁷⁵⁷, j'ai pensé incorporer quelques citations à l'intérieur de la narration. Un temps envisagée, l'idée d'une seconde voix pour réciter les paroles du compositeur a été finalement écartée. Les citations ont été uniquement retranscrites sur écran, ce qui permettait à l'auditeur de lire le passage souhaité tout en entendant distinctement la musique de fond.

⁷⁵⁵ Capsule vidéo sur *Pelléas et Mélisande* [<https://www.youtube.com/watch?v=WZnUxXw8rw>]. Mise en ligne le 8 septembre 2015.

⁷⁵⁶ Voir, en annexes, une version antérieure du texte de narration pour *Pelléas et Mélisande*, où l'ordre des paragraphes est inversé.

⁷⁵⁷ Citons, par exemple, l'article de Debussy « Pourquoi j'ai écrit *Pelléas* » (avril 1902), dans Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, op. cit., pp. 62-64.



Figure 29. Deuxième capture d'écran de la capsule : portrait de Debussy (01:34)

En termes d'illustrations et d'animation, le graphiste et moi avons pensé multiplier les allusions au symbolisme et à l'art nouveau, deux courants artistiques qui figuraient parmi les sources d'inspiration du compositeur. Nous voulions ainsi créer une atmosphère visuelle où, par exemple, les contours d'une arabesque se dessinent à l'écran, dans l'esprit de la mélodie debussyste⁷⁵⁸.

d) *Les œuvres du concert « Halloween »*⁷⁵⁹ :

Contrairement à la précédente capsule, l'ordre des paragraphes m'apparaissait comme une évidence : il nous était dicté par les six œuvres au programme. Nous pouvions d'emblée attirer l'attention de l'auditeur par la thématique populaire d'Halloween, notamment grâce à une série de symboles associés à la fête des morts : la nuit, les démons, les squelettes, les sorcières... etc. Avec autant d'œuvres à couvrir, j'ai aussi pensé que nous devrions faire cinq ou six sections autonomes. Ainsi, l'OSM pourrait réutiliser un fragment de la capsule à l'occasion d'un concert futur qui mettrait à nouveau l'une de ces œuvres au programme⁷⁶⁰.

Mes recherches d'illustrations pour *Tamara* de Balakirev m'ont mené vers une toile d'Ivan Aïvazovski (1817-1900), représentant les gorges du Darial. Afin d'illustrer le mythe de

⁷⁵⁸ Nous reviendrons amplement sur le projet « *Pelléas* » à la fin de ce chapitre, et notamment sur les courants artistiques dans lesquels s'inscrit l'opéra de Debussy.

⁷⁵⁹ Capsule vidéo préparée pour le concert « Kent Nagano célèbre l'Halloween » [<https://www.youtube.com/watch?v=sIya5SYb5DE>]. Mise en ligne le 15 octobre 2015.

⁷⁶⁰ À noter que le fait de réutiliser un fragment de la capsule n'exclurait pas quelques ajustements pour tenir compte du format de capsule plus réduit (30 secondes environ).

cette princesse diabolique, le graphiste a reproduit ce tableau en y ajoutant quelques silhouettes de personnages évoquant l'intrigue de ce poème symphonique⁷⁶¹.

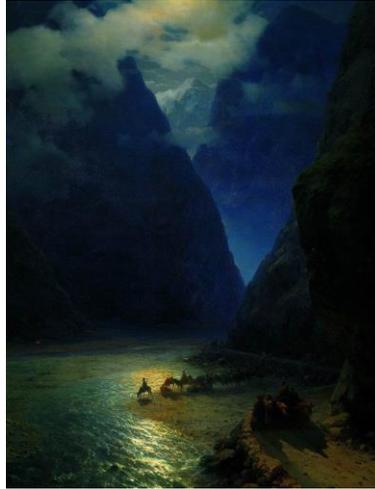


Figure 30. Les Gorges du Darial (1862) d'Ivan Aïvazovski

En ce qui concerne *L'Apprenti sorcier* de Dukas, il était exclu de payer des droits pour l'utilisation de la célèbre séquence du film *Fantasia* (1940) des studios Disney, consacrée à l'œuvre du compositeur français. Néanmoins, le graphiste a pu concevoir une animation mettant en scène la marche des balais. En outre, nous avons ensemble exploré la possibilité d'utiliser le feu et le brasier comme éléments d'animation récurrents; des images censées susciter la terreur. Jason a eu également l'idée de faire une allusion au cinéma d'horreur.



Figure 31. Capture d'écran de la capsule : cinéma d'horreur (0:08)

⁷⁶¹ Les gorges du Darial, situées dans la région du Caucase, servent de décor au château de Tamara. Pour plus de détails sur le compositeur et cette œuvre en particulier, voir l'article de Stuart Campbell, « Balakirev, Mily Alekseyevich », dans *Oxford Music Online*, 2001. Url : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40685> (consulté le 22 juillet 2018).

Les responsables à l'OSM étaient soucieux des transitions entre toutes les différentes sections de la capsule. Certains ajustements ont dû être faits en ce sens. Nous avons notamment généralisé notre utilisation d'une texture d'image qui imite la peinture à l'huile, telle qu'elle transparaît dans le tableau d'Aïvazovski. Par souci de cohérence, nous avons choisi d'illustrer *Une Nuit sur le Mont-Chauve* de Moussorgski en nous inspirant d'un autre tableau du peintre, exécuté dans le même style : *Les Gorges du Darial dans la nuit au clair de lune* (1868)⁷⁶².

En comparaison avec les précédentes capsules, les animations réalisées par Jason sont de qualité supérieure. Il y a non seulement la marche des balais pour *L'Apprenti sorcier*, mais également les silhouettes de personnages mouvants : la mère et l'enfant pour illustrer *La Sorcière de midi* de Dvořák ainsi que le voyageur égaré pour évoquer le récit de *Tamara*. Sur le plan sonore, notre esthétique s'est aussi raffinée. Il ne s'agissait plus, comme pour *Pelléas*, de faire entendre une musique de fond; nous avons souhaité qu'il y ait une plus grande concordance avec les éléments visuels et narratifs⁷⁶³.

e) *La vie de Tchaïkovski*⁷⁶⁴ :

Les deux capsules sur Tchaïkovski étaient placées sous le signe du changement. Devant la quantité de matière à couvrir, j'ai décidé, en concertation avec Jean-Claude Bernier et Michel Duchesneau, de tenter une version avec sous-titres. Le texte serait donc reproduit en bas de l'écran, groupe de phrases après groupe de phrases. Nous pouvions incorporer plus de contenus en un temps restreint, à condition que le rythme de défilement du texte soit assez élevé.

Nous passions non seulement à un modèle avec sous-titres, mais aussi à une capsule sur la vie d'un compositeur. Cette capsule ne serait pas diffusée dans le cadre d'un concert en particulier, mais à l'occasion du festival Tchaïkovski (6, 7 et 8 janvier 2016). Elle devait donc donner au public une vue d'ensemble. Pour ce faire, nous avons mentionné plusieurs de ses

⁷⁶² Second tableau du peintre sur le même sujet.

⁷⁶³ Lorsque la musique de Dvořák redouble d'excitation, notamment par l'utilisation d'instruments de percussions, on imagine une dispute entre la mère et l'enfant; lorsque la section des cordes entame une longue descente chromatique, on imagine la voix tonitruante de la mère qui invoque la sorcière de midi. Ce sont ces deux effets musicaux que nous avons cherché à traduire en images (01:23 à 01:48).

⁷⁶⁴ Capsule vidéo préparée pour le festival « Tchaïkovski » [<https://www.youtube.com/watch?v=dGBnbq9YLzk>]. Mise en ligne le 18 décembre 2015.

œuvres phares, notamment l'*Ouverture Roméo et Juliette*, le *Concerto n° 1 pour piano*, *Le Lac des cygnes*, l'*Ouverture 1812* et la *Symphonie n° 6*⁷⁶⁵.

La musique de Tchaïkovski, caractérisée par de longues lignes mélodiques et une texture orchestrale très dense, pouvait difficilement être sectionnée en courts extraits musicaux. Hormis un fragment de l'*Ouverture 1812*, nous avons donc choisi des passages plus longs de la *Symphonie n° 6*, laissant la musique se déployer amplement.

Le fragment de l'ouverture entendu est une citation musicale de *La Marseillaise*, l'hymne national français, en référence aux troupes napoléoniennes qui, en 1812, sont entrées dans Moscou. Nous avons retenu cet extrait en partie parce qu'il s'agit d'un air bien connu du public. Visuellement, nous avons représenté Napoléon et son armée d'après un tableau de Victor Mazurovski (1859-1944), intitulé *Napoléon quitte Moscou en feu*⁷⁶⁶. En revanche, nous n'avons pas pris le temps d'inclure d'autres passages de l'œuvre qui empruntent, quant à eux, à la musique folklorique russe (thèmes issus de chansons populaires).

Pour pallier l'absence de sonorités typiquement russes dans cette capsule vidéo, le graphiste et moi avons cherché une identité visuelle associée – ou du moins associable – à la Russie. La fabrication artisanale des poupées russes et les clochers à bulbe d'oignon nous ont donné des premières pistes de réflexion. Notre choix s'est assez vite porté sur le style « folk art » dont quelques exemples m'avaient été présentés par Jason. Lui-même, dans sa propre démarche artistique, incorporait plusieurs éléments de ce style. Il m'a également montré des œuvres d'illustrateurs et illustratrices spécialisés dans cet art, notamment celles de Sanna Annukka.

⁷⁶⁵ Avec les responsables de l'OSM et Michel Duchesneau, la décision a été prise de faire une première capsule vidéo sur la vie du compositeur et une seconde sur sa *Symphonie n° 6*, œuvre phare de Tchaïkovski et présentée dans le cadre du festival. L'intérêt était ici d'étaler équitablement le contenu musicologique sur deux capsules, l'une et l'autre étant complémentaires.

⁷⁶⁶ Date de réalisation du tableau inconnue. Toutefois, si l'on se réfère à l'année de naissance du peintre (1859), ce tableau aurait pu être exécuté vers 1912, à l'occasion du centenaire de la bataille victorieuse de la Russie contre Napoléon.



Figure 32. Série d'illustrations de Sanna Annuka⁷⁶⁷

À cela s'ajoutaient des photos de Tchaïkovski, des portraits à différents âges de sa vie, des photos de lieux servant à le situer dans son époque et d'autres illustrations associées aux œuvres du compositeur. Pour cette capsule, le graphiste a également créé un nouveau type d'animations : le *morphing*, technique graphique visant à fondre progressivement une première image dans une autre. Celle-ci a été utilisée pour faire une transition entre l'illustration d'un piano à queue et celle d'un cygne qui glisse sur l'eau.



Figure 33. Capture d'écran de la capsule : nouvelle animation (01:01)

f) *La Symphonie n° 6 de Tchaïkovski*⁷⁶⁸ :

Il devait y avoir une concordance visuelle entre la conception graphique de la capsule sur la vie de Tchaïkovski et celle sur la *Symphonie n° 6*. Plusieurs éléments ont été écarté, notamment

⁷⁶⁷ Exemples trouvés sur le profil de l'utilisateur « Matthew1clifford ». Mise en ligne le 2 septembre 2014. Url : <http://www.pearltrees.com/matthew1clifford/sanna-annukka/id12469469> (consulté le 23 juillet 2018).

⁷⁶⁸ Cette capsule vidéo n'a pas encore été diffusée officiellement sur les plateformes Facebook ou Youtube, que ce soit sur les comptes respectifs de l'OSM ou du DPMQ. Le graphiste ayant perdu malencontreusement une partie de ses données suite à un problème technique, nous n'avons pas nous-mêmes cette capsule vidéo en notre possession.

toute animation en référence aux autres œuvres de Tchaïkovski ainsi qu'aux autres compositeurs russes actifs à cette époque⁷⁶⁹. En revanche, afin de mieux comprendre le contexte de production de la *Symphonie n° 6*, un élément biographique a été ajouté. Nous voulions insister sur l'isolement de Tchaïkovski pendant la composition de l'œuvre, reclus dans sa maison en banlieue de Moscou.

Jason m'a parlé d'une nouvelle animation possible pour la partie analytique de la capsule. Dans un documentaire qu'il venait de visionner⁷⁷⁰, Jason avait été frappé par une séquence durant laquelle la caméra balaye l'écran d'une photo à l'autre, en avançant, et crée ainsi un effet de perspective. Le graphiste a voulu reprendre ce principe : il avait conçu plusieurs encadrés traitant de chaque mouvement de la symphonie. Le spectateur passait d'une information à l'autre, ce qui rendait les transitions très fluides. De plus, la clarté de la présentation assurait une meilleure compréhension de la structure de l'œuvre ainsi que des traits musicaux propres à chaque mouvement.



Figure 34. Capture d'écran du documentaire : idée de transition (10:48)

Toutefois, cette nouveauté offrait un trop fort contraste avec le reste des animations de la capsule. À la demande de l'OSM, nous sommes donc retournés à une esthétique plus conforme aux autres parties de la capsule.

En vue de la section consacrée à l'analyse musicale de l'œuvre, j'ai sélectionné des extraits musicaux et indiqué, sur une feuille de route, le minutage précis des enregistrements à utiliser. Dans le temps restreint qui nous était imparti, un ou deux éléments seulement de la

⁷⁶⁹ Nous faisons ici référence au groupe des Cinq : Balakirev, Borodin, Cui, Moussorgski et Rimski-Korsakov.

⁷⁷⁰ Ce documentaire, réalisé par Malcolm Clarke, s'intitule *The Lady in Number 6* (2014). Il retrace la vie d'une pianiste juive ayant survécu à la Seconde Guerre mondiale. Disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://gloria.tv/video/Pf1cF3NbRNux4NiUUvBJYFDh4> (consulté le 23 juillet 2018).

partition étaient retenus pour chaque mouvement : des motifs ou thèmes prédominants (premier et troisième mouvements), un rythme singulier en 5/4 (deuxième mouvement) ou encore le rappel d'un thème du premier mouvement dans le quatrième mouvement. Ainsi, l'animation visuelle s'est mise en adéquation avec le matériel musical, l'apparition de ces visuels répondant à la durée des extraits. À noter, par ailleurs, que la musique a servi de soutien expressif au texte, en particulier lorsque nous présentions les liens très étroits entre Tchaïkovski et son neveu Vladimir Davydov. Dans un premier temps, nous avons envisagé de rédiger un texte en vue d'une narration, mais avons finalement emprunté au modèle avec sous-titres, dans la lignée de la capsule consacrée au compositeur.

g) *La Symphonie n° 1 de Mahler*⁷⁷¹ :

Pour cette dernière capsule, nous avons privilégié une animation simple, qui se rapprochait davantage de la capsule sur l'ouverture de *Guillaume Tell* ou encore de celle sur la vie de Tchaïkovski : reproduction de photos d'époque, photos de Gustav Mahler et des lieux importants associés à la genèse et à la création de sa première symphonie, caricatures témoignant de l'accueil houleux qui a été réservé à cette œuvre.

Au cours de mes recherches, j'avais pris connaissance d'une gravure de Moritz von Schwind (1804-1871) qui aurait inspiré Mahler pour le troisième mouvement de sa symphonie⁷⁷². En découvrant les autres œuvres du peintre, j'ai constaté que plusieurs de ses toiles prenaient pour cadre la nature. Ces illustrations semblaient toutes désignées pour évoquer en images le programme sous-jacent de la *Symphonie n° 1*⁷⁷³. Plusieurs tableaux de la nature de Schwind se sont ainsi retrouvés dans l'animation de la capsule.

⁷⁷¹ Capsule vidéo sur la *Symphonie n° 1* de Mahler [<https://www.youtube.com/watch?v=70oceV4kThM>]. Mise en ligne le 26 avril 2015.

⁷⁷² Titre de la gravure : *Wie die Tiere den Jäger begraben* [Comment les animaux enterrent le chasseur], produite en 1850.

⁷⁷³ Le premier mouvement porte cette mention : « *Wie ein Naturlaut* » [« Comme un bruit de la nature »]. À cela s'ajoutent des emprunts à la musique folklorique : une danse autrichienne (*Ländler*), que l'on entend dans le deuxième mouvement, et la mélodie de « Frère Jacques » en mineur, dans le troisième mouvement.



Figure 35. Un Ménestrel auprès d'un ermite (1846) de Moritz von Schwind

Dans le prototype de capsule sur l'ouverture de *Guillaume Tell*, nous avons également utilisé plusieurs toiles de paysages suisses – *a fortiori* par un maître de nationalité suisse comme Ferdinand Hodler. Dans le projet « Mahler », nous avons atteint, à notre avis, un meilleur équilibre entre contexte historique de composition, de création et analyse musicale de l'œuvre. Sur un total de 3 minutes et 54 secondes, 44,8% du temps a été consacré à cette partie analytique (1 minute et 45 secondes) et 38,5%, à la présentation du contexte (1 minute et 30 secondes)⁷⁷⁴. Il nous semblait important de restituer autant les ambitions du jeune Mahler, ses difficultés face aux critiques de l'époque, que les qualités musicales de la *Symphonie n° 1*.



Figure 36. Capture d'écran de la capsule vidéo : animation de la partition (01:53)

⁷⁷⁴ Les 16,7% restants correspondent aux séquences d'ouverture et de fermeture de la capsule (titre du début et générique de fin). À titre de comparaison, voici l'agencement des différentes parties de la capsule sur *Les pins de Rome* de Respighi – une œuvre également composée en quatre mouvements –, rapporté en pourcentage : ouverture et fermeture (11,6%), contextualisation (32,6%), partie consacrée à chaque mouvement de l'œuvre (55,8%).

La partie analytique de la capsule a été clairement identifiée : nous avons pris le temps nécessaire pour expliciter les événements musicaux marquants de chaque mouvement, tirant au mieux parti de l'animation visuelle de la partition. Cette appréciation personnelle vient s'ajouter aux autres appréciations et commentaires personnels d'internautes. Une partie d'entre eux s'est exprimée sur Facebook et ce, de différentes manières. Nous livrerons maintenant les quelques indices d'appréciation que nous avons pu recueillir sur cette plateforme. Nous présenterons également quelques chiffres sur la performance et l'impact médiatique de ces capsules vidéo, des chiffres accessibles seulement depuis le compte d'utilisateur de l'OSM et qu'une employée du service Communications et Marketing a eu la gentillesse de nous communiquer.

4. Résultats des capsules et données recueillies sur Facebook

Au cours des chapitres précédents, nous avons amplement discuté d'accessibilité, de démocratisation et de vulgarisation à l'intention du public de concerts. Toutefois, nous l'avons fait le plus souvent en des termes théoriques, sans pouvoir démontrer leur efficacité réelle ni leur écho auprès des auditeurs. Après avoir réalisé et diffusé ces capsules vidéo, nous faisons face à cette question : quel en est l'effet sur le public? Et qu'en pensent vraiment les internautes?

L'administration de l'OSM, par l'intermédiaire de Karine Ohayon Beaufile aux Communications, a accepté de nous communiquer les chiffres de performance pour quatre capsules, sur un total de six; les données manquantes sont celles de la première capsule réalisée pendant le stage, sur *Les pins de Rome* de Respighi, et celles de la dernière capsule consacrée à *Symphonie n° 1* de Mahler⁷⁷⁵. Outre les résultats des quatre vidéos que nous avons obtenus lors du stage, nous avons la chance d'avoir pu conserver ceux du prototype sur l'ouverture de *Guillaume Tell* qui avait été diffusé le 19 février 2015, c'est-à-dire quatre mois avant le début de notre mandat au sein de l'administration. Ces premières indications pourront nous servir de base de comparaison pour estimer la performance des capsules subséquentes.

⁷⁷⁵ Nous avons perdu l'accès aux chiffres envoyés par l'OSM sur notre ancienne boîte de réception institutionnelle (jbernard@osm.ca) et notamment les tout derniers chiffres sur la vidéo consacrée à l'œuvre de Mahler. Nous ne connaissons pas en détail les chiffres concernant la capsule sur *Les pins de Rome* de Respighi, mais nous savons, grâce à Karine Ohayon, qu'il s'agit de la vidéo ayant la moins bien performé par rapport aux quatre autres.

a) *L'ouverture de Guillaume Tell de Rossini* :

Sur l'ensemble des quatre capsules dont nous connaissons les résultats complets, cette capsule prototypique se classe troisième. Selon les résultats fournis par Facebook, 2,937 « spectateurs uniques » (« *unique viewers* ») ont regardé la vidéo sur leur ordinateur⁷⁷⁶. Au total, 13,352 personnes ont été « rejointes » par la publication contenant la vidéo⁷⁷⁷. On dénombre 3,446 visionnements de la vidéo, soit un taux de 25,8% par rapport à l'ensemble des personnes rejointes, et 259 « j'aime », commentaires et partages. Voici ce que ce dernier chiffre donne dans le détail :

- 192 « j'aime », dont 160 sur la publication (*post*) et 32 sur les partages d'internautes
- 34 commentaires, dont 25 sur la publication et 9 sur les partages
- 33 partages, seulement à partir de la publication elle-même et non à partir d'autres partages

Le nombre de visionnements de plus de 10 secondes affiche zéro; sans doute une erreur de calcul puisque plusieurs commentaires d'internautes témoignent plutôt d'une écoute attentive et prolongée de la capsule. Voici quelques exemples d'appréciation :

« Excellent document de présentation que j'aimerais bien utiliser pour aider dans l'appréciation de l'œuvre auprès de mes élèves. Serait-ce possible d'avoir un lien autre que FB [Facebook] pour les enfants ? »

- 19/02/2015, 17h34.

« Magnifique introduction à cette oeuvre . A poursuivre »

- 19/02/2015, 17h30.

« Excellente présentation ! Je sens que je vais la présenter à mon fils de 7 ans. »

- 19/02/2015, 18h34.

« Excellent donne vraiment le goût d'y assister »

- 20/02/2015, 6h15.

« Très réussi, visuel de qualité; animations avec la partition en synchro avec la musique particulièrement appréciées. »

- 20/02/2015, 6h55.

« Une idée originale dans le contexte qui permet une meilleure compréhension et appréciation de cette oeuvre de Rossini qui a bercé mon enfance lorsque nous jouions aux cowboys et aux indiens et en faisant le ti-galop avions la mélodie en tête sans en connaître le compositeur! Bravo! »

- 20/02/2015, 9h21.

« Très bonne idée, il serait intéressant de voir davantage l'orchestre dans les capsules! »

- 20/02/2015, 12h04.

« Excellent, cela permet de rendre les œuvres plus accessibles!! C'est un plus pour l'expérience du spectateur »

- 20/02/2015, 13h09.

⁷⁷⁶ Ordinateur traçable par une adresse IP (Internet Protocol), c'est-à-dire par un numéro d'identification attribué à un internaute via son branchement à Internet.

⁷⁷⁷ Ce total correspond au nombre de personnes qui ont pu au moins apercevoir la publication sur leur fil d'actualités (*newsfeed*) personnel, mais qui n'ont pas nécessairement visionné la vidéo.

Parmi ces commentaires, on trouve deux remarques d'internautes (Isabelle Pilotte et Nathalie Duguay) qui nous disent vouloir montrer la capsule à des enfants. C'est exactement ce à quoi nous aspirons en tant que développeurs d'outils de vulgarisation numérique : rejoindre un public le plus large possible et pouvoir interpeller aussi bien les adultes que les jeunes et les enfants.

Simon Rivard est l'unique internaute à avoir soumis une recommandation (donner plus de présence à l'orchestre). En outre, sur l'ensemble des commentaires recueillis au sujet du prototype de capsule, on en trouve un seul qui émette une certaine réserve :

« Étonnant! J'appréciais cette ouverture sans en connaître les "dessous" expliqués dans le petit film, et je me demande encore si c'est bien utile de les connaître.... »
- 20/02/2015, 18h02.

L'auteur pose ici une question fondamentale, voire existentielle sur le projet de capsule : Un outil de vulgarisation permet-il réellement d'apprécier l'œuvre davantage ou celle-ci ne parle-t-elle pas directement au cœur et aux émotions de l'auditeur? Les résultats de notre enquête, présentés au chapitre 7, montrent qu'une nette majorité de répondants (plus de 80%) considère que les notes de programme ont un effet positif sur l'appréciation de l'œuvre. De plus, d'autres internautes opposent à ce commentaire la remarque que la capsule vidéo les a aidé à mieux apprécier une œuvre, comme ce sera le cas pour *Pelléas et Mélisande* de Debussy (voir le commentaire de Guylaine Durand, reproduit au point *b*).

b) Pelléas et Mélisande de Debussy :

Sur les quatre capsules mentionnés, celle-ci se classe quatrième, derrière la capsule sur l'ouverture de *Guillaume Tell*. D'après les chiffres de Facebook, 2,776 spectateurs uniques ont regardé la vidéo sur leur ordinateur. Au total, 10,659 personnes ont été rejointes par la publication contenant la vidéo. On compte 3,071 visionnements de la vidéo, soit un taux de 28,8% par rapport à l'ensemble des personnes rejointes, et 375 « j'aime », commentaires et partages. Voici ce que ce dernier chiffre donne dans le détail :

- 266 « j'aime », dont 78 sur la publication et 188 sur les partages d'internautes
- 37 commentaires, dont 11 sur la publication et 26 sur les partages
- 72 partages, dont 60 à partir du *post* original (direct) et 12 à partir d'autres partages (indirect)

Bien que la capsule sur *Pelléas et Mélisande* se classe quatrième en termes de performance vidéo, on constate qu'elle a suscité globalement plus d'interactions que le prototype,

notamment grâce aux partages d'internautes qui représentent une part importante de l'activité observée autour de la vidéo. Voici quelques-uns des commentaires publiés par les utilisateurs de Facebook :

« Très belle capsule! Visuellement très belle, notamment les ralentis et le côté mystérieux qui rappellent l'opéra lui-même, la belle narration et les propos historiques. Tout cela en quelques minutes! Si je n'avais pas moi-même mon billet pour mardi soir, j'en aurais acheté un assurément! Bravo! »

- 03/09/2015, 21h32.

« Merci pour ces capsules elles m'ont vraiment aidé à apprécier l'œuvre »

- 04/09/2015, 8h44.

« Très instructif »

- 04/09/2015, 16h40.

« Excellente capsule! Merci! Expérience à répéter! »

- 06/09/2015, 13h37.

Malgré des chiffres encourageants concernant les partages et, potentiellement, les échanges entre internautes que la capsule sur *Pelléas* a suscités, le nombre de commentaires directs sur la vidéo est en forte baisse. Du premier au deuxième exemple de capsule, on passe de 25 à 11, soit deux fois moins de commentaires. De plus, les chiffres indicateurs du temps de visionnements sont assez décevants : cette capsule n'a recueilli que 137 visionnements de plus de 10 secondes sur un total de 3,071, ce qui nous donne donc un taux de rétention de 4,4% seulement. Néanmoins, Karine Ohayon, responsable des communications sur les réseaux sociaux, m'a confié que cette deuxième capsule se situait, au regard de l'ensemble de ses résultats, dans la moyenne des performances médiatiques de vidéos publiées par l'OSM sur son compte Facebook⁷⁷⁸. Lorsque l'on examine la proportion de visionnements complétés, on constate également que la vidéo consacrée à *Pelléas* obtient des performances comparables aux deux autres qui se classent pourtant en tête des capsules ayant globalement le mieux performés : le taux des visionnements complétés s'élève à 16% pour la capsule sur l'opéra de Debussy, 15% pour celle sur les œuvres du concert « Halloween » et 18% pour celle sur la vie de Tchaïkovski.

La capsule suivante sur le concert d'Halloween s'est avéré être un succès médiatique majeur, non seulement en termes de chiffres, mais aussi en termes d'activités générées sur Facebook. Toutefois, le sens profond du projet et même le contenu de la capsule semblent avoir échappé à bon nombre d'utilisateurs.

⁷⁷⁸ Nous étions au début de l'année 2016; il est probable qu'avec l'augmentation du nombre d'abonnés sur la page Facebook de l'OSM, la moyenne ait progressé au cours des deux dernières années qui se sont écoulées.

c) *Le concert « Halloween »* :

Sur l'ensemble des quatre capsules, celle-ci se classe première, loin devant toutes les autres; c'est elle qui a eu le plus d'impact sur le réseau social, le plus de visionnements et qui a connu le plus d'interactions entre membres de la communauté Facebook. La vidéo est aussi celle qui a le mieux attiré l'attention des internautes, non seulement en chiffre absolu, mais aussi en proportion : elle a recueilli 2,723 visionnements de plus de 10 secondes sur un total de 6,399, soit un taux de rétention de 42,5%. La série de concerts des 29 et 30 octobre 2015 avait fait l'objet d'une large couverture médiatique, combinée à des offres promotionnelles; un dispositif qui a nécessairement attiré un grand nombre d'auditeurs et qui peut en grande partie expliquer la performance très élevée de la publication Facebook consacrée à l'événement⁷⁷⁹.

D'après les chiffres obtenus, 5,780 spectateurs uniques ont regardé la vidéo sur leur ordinateur, un nombre jugé exceptionnellement élevé par la responsable des comptes de réseaux sociaux de l'OSM. Au total, 29,397 personnes ont été rejointes par la publication contenant la vidéo. On compte 6,399 visionnements de la vidéo, soit un taux de 21,8% par rapport à l'ensemble des personnes rejointes, et 470 « j'aime », commentaires et partages. Voici ce que ce dernier chiffre donne dans le détail :

- 308 « j'aime », dont 109 sur la publication et 199 sur les partages d'internautes
- 71 commentaires, dont 16 sur la publication et 55 sur les partages
- 91 partages, dont 82 à partir du *post* original et 9 à partir d'autres partages

La grande majorité de ces chiffres dépasse largement nos attentes et celles des responsables à l'OSM. Toutefois, certains autres indicateurs viennent obscurcir le tableau. Le premier d'entre eux est le faible nombre de commentaires laissés sur la publication originale – seulement 16 – proportionnellement à la quantité d'interactions et de personnes rejointes. Signe d'un intérêt plus ou moins marqué auprès des internautes, le nombre de *clicks* sur cette même publication est, lui aussi, anormalement bas en proportion : 2,091 clicks, en comparaison avec les 1,294 clicks sur la publication du prototype qui pourtant n'a rejoint que 13,352 personnes.

Lorsque l'on examine de près les commentaires apparaissant sous la publication, on constate que la question de la vidéo et de son contenu est largement évacuée. Plutôt que la vidéo,

⁷⁷⁹ Les musiciens de l'OSM ainsi que Maestro Kent Nagano avaient été notamment invités à une émission spéciale « Le Banquier », animée par Julie Snyder (titre de l'épisode : « Le Banquier Symphonique », présentée comme l'épisode 5 de la saison en cours; date de diffusion : 25 octobre 2015). Lors de cette soirée, des rabais de 20% avaient été offerts à l'achat de billets pour le concert « Halloween ». Pour plus de détails, entre autres, sur le concept de cette émission de divertissement diffusée sur la chaîne québécoise TVA, voir la page web de l'épisode. Url : <http://tva.canoe.ca/emissions/banquier/emissions/le-banquier-symphonique> (consulté le 9 avril 2018).

les internautes retiennent avant tout la soirée du concert, la thématique d'Halloween; plusieurs d'entre eux interpellent leurs amis pour attirer leur attention sur l'événement ou les motiver à aller au concert. En voici quelques exemples :

- « Trop hâte! »
- 16/10/2015, 9h53.
- « [En « taguant » une amie] Ça serait cool hein ? »
- 16/10/2015, 10h07.
« Tellement *0* » (17/10/2015, 14h41).
- « Billet acheté!! »
- 16/10/2015, 10h58.
- « Oh yeah! Tellement [hâte] d'y aller! Et en excellente compagnie qui plus est!! Jan aura finalement sa danse macabre! Il en frétille d'excitation! Ahahah »
- 16/10/2015, 20h00.
- « Billet acheté, pub génial[e]. »
- 17/10/2015, 5h22.
- « Oui, nous y serons à cette soirée...nous sommes heureux de pouvoir vivre cet événement de mystère et de suspense.... »
- 24/10/2015, 15h36.
- « Superbe idée...diabolique!!! »
- 25/10/2015, 7h45.

La plupart des commentaires peuvent être résumés ainsi : mentions du concert-événement, appels à assister à cette soirée, signalements de l'intérêt pour ce type de répertoire – intérêt renforcé par les interactions d'utilisateurs et amis Facebook –, mais de rares allusions à la capsule elle-même.

Dans la série d'exemples mis en exergue ci-dessus, on relève un commentaire pouvant prêter à interprétation – en s'exclamant « Superbe idée... diabolique!!! », Julie Hervieux parle-t-elle du concert ou de la vidéo ? – et un seul commentaire explicite sur la vidéo; celle-ci est jugée par Élane Lheureux comme une « pub géniale ». Ici, c'est la valeur marketing, commerciale et non la valeur éducative que l'on attribue à la capsule « Halloween »; preuve qu'un tel outil de vulgarisation peut aussi bien être perçu, sinon plus, comme un moyen de promotion, intégré à une campagne marketing, que comme un instrument répondant au volet « éducation » d'un orchestre.

d) La vie de Tchaïkovski :

La prochaine capsule, consacrée à la vie de Tchaïkovski, pouvait également bénéficier d'un contexte de diffusion et de médiatisation favorable grâce notamment aux campagnes marketing autour du festival « Tchaïkovski », mais aussi grâce à l'événement lui-même. Réunies autour d'une thématique commune et en hommage à un compositeur illustre, les concerts étaient

susceptibles d'attirer un nombre élevé d'auditeurs dans une mesure comparable à la soirée « Halloween » de l'OSM.

Sur l'ensemble des quatre capsules dont nous connaissons les résultats complets, celle-ci se classe deuxième, tantôt proche de la première place et tantôt reléguée en bas de classement au regard de certains chiffres. 3,466 spectateurs uniques ont regardé la vidéo sur leur ordinateur, un nombre élevé si l'on se réfère aux bonnes performances du prototype (en l'occurrence, 2,937 spectateurs uniques). Au total, 25,825 personnes ont été rejointes par la publication contenant la vidéo, ce qui la place juste en deçà de la capsule « Halloween ». On compte seulement 3,904 visionnements de la vidéo, soit un taux de 15,2% par rapport à l'ensemble des personnes rejointes; un chiffre proportionnellement très inférieur à ceux des autres capsules vidéo. En outre, on relève 375 « j'aime », commentaires et partages. Voici ce que ce dernier chiffre donne dans le détail :

- 264 « j'aime », dont 141 sur la publication et 123 sur les partages d'internautes
- 26 commentaires, dont 3 sur la publication et 23 sur les partages
- 85 partages, dont 83 à partir de la publication originale et 2 à partir d'autres partages

Ces chiffres soulignent une tendance déjà observée lors de la diffusion de la capsule précédente. Les internautes « aiment » et partagent les vidéos en grand nombre, mais ils commentent moins; ils interagissent donc moins verbalement. Lorsqu'une campagne médiatique importante est organisée en amont, la publication contenant la vidéo sera plutôt perçue comme un élément de ce dispositif, servant à publiciser le concert à venir, permettant aussi à l'utilisateur de Facebook de partager l'information auprès de ses amis, et moins comme un outil de vulgarisation. L'intérêt pour la valeur éducative de la capsule baisse et, avec lui, l'intérêt de s'exprimer sur son contenu. Néanmoins, la force d'une campagne marketing produit ses effets. Elle favorise nécessairement un événement plutôt qu'un autre, qui ne bénéficie pas de la même couverture médiatique, et attire l'attention du public. C'est ainsi que l'on peut expliquer les bonnes performances de la vidéo sur Tchaïkovski, et ce dans des proportions comparables à celles de la capsule du concert « Halloween » : elle a recueilli 1,578 visionnements de plus de 10 secondes sur un total de 3,904, soit un taux de rétention de 40,4%.

Une fois les concerts passés, ne serait-ce qu'une semaine après, les capsules vidéo pour lesquels elles ont été réalisées sont plus difficilement accessibles. Elles font place à de nouvelles publications, à l'actualité en général et sont comme engouffrées dans l'historique du profil

Facebook de l'orchestre⁷⁸⁰. En revanche, YouTube permet un accès plus rapide aux vidéos, et ce quelle que soit leur ancienneté; à ces vidéos s'ajoutent celles qui apparaissent parmi les « recommandations » du site, dans le coin inférieur droit de l'écran, et sur lesquelles l'internaute peut cliquer directement.

On retrouve aussi des vidéos sur d'autres canaux, notamment sur les sites Internet officiels personnalisés. Cette dernière ressource offre plusieurs avantages à l'orchestre, dont celui de pouvoir mettre en exergue les vidéos qu'il souhaite pousser à la diffusion. Il reviendra alors à l'OSM, comme à tout autre orchestre, de définir ses priorités en matière de communications et d'éducation, de choisir les canaux et les modes de diffusion les mieux adaptés pour répondre à ces priorités et, enfin, de déterminer quel type de message envoyer à ses abonnés au moment de la diffusion. De ce message dépendront la réception et la perception des capsules vidéo auprès de l'auditeur-spectateur, qu'il soit assis devant son ordinateur ou dans la salle de concert.

Du point de vue du musicologue et des concepteurs ayant œuvré à la réalisation de ces vidéos, il est aussi légitime de porter son propre message et de vouloir faire comprendre sa démarche. C'est ce que nous ferons maintenant en explicitant notre recherche en amont et nos intentions derrière le projet de capsule sur *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

5. *Étude de cas : Pelléas et Mélisande de Debussy*

Avant d'être un drame lyrique de Debussy, *Pelléas et Mélisande* est d'abord une pièce de théâtre écrite en 1893 par Maurice Maeterlinck (1862-1949), l'un des principaux représentants du mouvement symboliste au tournant du XIX^e et du XX^e siècle. Comme en témoigne son étroite fidélité au texte original, Debussy puisait fortement son inspiration et son esthétique musicale dans le symbolisme. D'autres courants artistiques s'avèrent indissociables de la production du dramaturge et du compositeur. Pour l'écriture de sa pièce, Maeterlinck s'imprégnait du mouvement préraphaélite et de ses peintres anglais. Bien qu'il soit plus rarement nommé, l'Art Nouveau, courant notamment associé aux arts décoratifs, influença également Debussy – et même quotidiennement – dans la conception de sa propre esthétique.

⁷⁸⁰ En effet, la recherche de publications anciennes sur Facebook devient rapidement longue et difficile, surtout lorsqu'un orchestre ou une institution culturelle comme l'OSM publie des « statuts » quotidiennement, si ce n'est plusieurs fois par jour.

Dans les pages qui suivent, nous verrons en quoi le préraphaélisme, le symbolisme et l'Art Nouveau nous ont nous-mêmes inspirés, le graphiste et moi, pour concevoir la capsule vidéo sur *Pelléas et Mélisande*. Celle-ci cherche en effet à faire converger ces trois courants artistiques, tant sur le plan visuel que graphique. Elle se veut une initiation à l'univers sonore et artistique de Debussy, mais aussi le dévoilement des motivations du dramaturge et du compositeur derrière leur projet respectif.

a) *Le préraphaélisme*

Bien qu'il écrive en français, Maeterlinck se sent plus proche artistiquement des auteurs anglais et germaniques. Il a assez peu d'estime pour les poètes français : « aux Allemands, la musique, aux Anglais, la poésie, car la poésie française depuis qu'elle existe en ce siècle est née en Angleterre »⁷⁸¹, écrit-il dans le *Cahier bleu*, son carnet de notes qui contient de précieuses informations sur ses idées et ses goûts esthétiques.

En Belgique, son pays natal, l'attrait pour l'art venu d'Angleterre remonte jusqu'au milieu du XIX^e siècle; Maeterlinck est donc loin d'être un cas isolé⁷⁸². Il est profondément influencé par la littérature en langue anglaise, depuis les drames mythiques de Shakespeare aux poèmes d'Edgar Allan Poe⁷⁸³. Son anglophilie lui fait également découvrir les Préraphaélites, une confrérie de peintres qui s'inspirent en grande partie de sujets mythologiques, de légendes du Moyen-Âge, et qui adoptent un style pictural proche des grands maîtres de la Renaissance italienne⁷⁸⁴. Par son récit des légendes du roi Arthur et de la Table Ronde, Thomas Malory, auteur anglais du XV^e siècle, suscite à la fois l'intérêt des Préraphaélites et de Maeterlinck⁷⁸⁵. Autre trait caractéristique du mouvement : la représentation de scènes dans une nature sauvage, sombre et menaçante. Le retour à la nature comme source d'inspiration⁷⁸⁶.

⁷⁸¹ Maurice Maeterlinck, *Le Cahier bleu*, édition critique de Joanne Wieland-Burston, Gand, Fondation Maurice Maeterlinck, 1977, p. 160. Repris dans Richard Langham Smith, « The play and its playwright », dans *Claude Debussy. Pelléas et Mélisande*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 3.

⁷⁸² Denis Laoureux, *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Brasschaat, Pandora, 2008, p. 47. Émile Verhaeren (1855-1916), Charles Van Lerbergh (1861-1907) et Fernand Khnoff (1858-1921) figurent parmi d'autres artistes belges attachés à l'art anglais.

⁷⁸³ Nous reviendrons plus tard sur le symbolisme de Poe et son influence sur l'œuvre de Maeterlinck, notamment sur l'écriture de *Pelléas et Mélisande*.

⁷⁸⁴ Denis Laoureux, *op. cit.*, p. 58. Le dessin des nus masculins, musclés, renvoie à la peinture du XV^e siècle, dont on trouve de célèbres exemples chez Raphaël ou Michel-Ange.

⁷⁸⁵ Richard Langham Smith, *op. cit.*, pp. 12-15.

⁷⁸⁶ David Rodgers, « Pre-Raphaelite movement », dans *Oxford Art Online*, 2003. Url : http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e2135?q=preraphaelite&search=quick&pos=1&_start=1

Edward Burne-Jones (1833-1898) et Walter Crane (1845-1915) sont les deux artistes qui ont sans doute le plus influencé Maeterlinck dans ses œuvres de jeunesse, notamment *L'Intruse* (1890), *Aveugles* (1890) et *Les Sept Princesses* (1891) qui forment une trilogie de courtes pièces. Ces premiers drames rappellent des contes du Moyen-Âge et font émerger une figure prédominante : celle de la femme, princesse ou issue de la noblesse, qui est frappée par le destin et court inéluctablement à sa perte⁷⁸⁷. C'est ce même archétype que l'on retrouve dans *Pelléas et Mélisande*, écrite seulement deux ans après la parution du dernier volet de la trilogie. Considéré comme le chef de file du préraphaélisme, Burne-Jones représente, dans plusieurs de ses toiles, des figures féminines aux longues robes et aux longs cheveux, des princesses que l'on pourrait aisément identifier au personnage de Mélisande.



Figure 37. La Sédution de Merlin (1874) d'Edward Burne-Jones

Pour la capsule vidéo, j'ai sélectionné, en amont, plusieurs illustrations et tableaux associés au préraphaélisme, préférant y incorporer d'autres œuvres que celles de Burne-Jones. Les toiles du peintre Edmund Blair Leighton (1852-1922)⁷⁸⁸, comportant plusieurs sujets

[#firsthit](#) (consulté le 10 avril 2018). Nous reparlerons de cette volonté de retour à la nature dans la troisième partie de ce travail consacrée à l'Art Nouveau, mouvement artistique animé d'un esprit semblable.

⁷⁸⁷ « Maurice Maeterlinck », dans *Dictionnaire mondial des littératures* (Larousse). Url : www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Maeterlinck/175034 (consulté le 10 avril 2018).

⁷⁸⁸ Cet artiste figure rarement parmi les personnes citées dans la seconde génération des Préraphaélites, ce qui indique peut-être le rôle marginal qu'a joué Leighton dans l'histoire du mouvement.

féminins, nous semblaient plus proches de l'iconographie de Mélisande, avec ses cheveux d'or et sa tunique blanche immaculée.

Notre première référence au préraphaélisme se situe entre 1 minutes 44 secondes et 2 minutes 2 secondes (ci-après indiqué sous la forme « 01:44 »). Elle emprunte au tableau de Leighton, peint en 1910 et intitulé *Pelléas et Mélisande*⁷⁸⁹.



Figure 38. Capture d'écran de la capsule : les deux protagonistes (01:53)

Bien qu'il reprenne plusieurs thèmes de la peinture préraphaélite, notamment la représentation d'une scène dans la nature et l'évocation du Moyen-Âge à travers le costume des personnages, dont une jeune femme aux cheveux longs, le tableau est trop tardif pour être rattaché au courant artistique⁷⁹⁰. La marque du préraphaélisme est pourtant manifeste⁷⁹¹.

Afin de souligner la longue chevelure de Mélisande et son pouvoir de séduction sur Pelléas, le graphiste et moi avons opté pour un autre tableau de Leighton. Il s'agit cette fois d'un détail de *L'Adoubement* (1901). Bien que le sujet ne soit pas lié à l'opéra de Debussy, la texture des cheveux du personnage féminin servait de modèle pour mettre en évidence le pouvoir de séduction de Mélisande, aux yeux de Pelléas. Notons toutefois que le détail du tableau n'apparaît

⁷⁸⁹ Ces informations ont été obtenues sur le site Internet Athenaeum qui recense plus de quatre-vingt-dix œuvres de l'artiste. Url : <http://www.the-athenaeum.org/art/list.php?m=a&s=tu&aid=1384> (consulté le 10 avril 2018).

⁷⁹⁰ Edward Burne-Jones, représentant de la seconde génération des Préraphaélites, meurt en 1898 soit plus de dix ans avant que soit achevée la toile de Leighton. Pour plus de détails sur le préraphaélisme et ses répercussions tardives, consulter l'article de Julian Treuherz : « Pré-Raphaelitism », dans *Oxford Art Online*, 2003 : <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T069496> (consulté le 11 avril 2018).

⁷⁹¹ Outre son titre qui s'inspire de la pièce de Maeterlinck, la toile permet également d'illustrer ce que la narration énonce au sujet de l'intrigue : « les personnages principaux sont comme deux enfants qui vivent leur premier amour. Un amour qui sera avoué à la fin de l'œuvre seulement. Leur histoire est innocente, mais elle provoquera la jalousie de Golaud, demi-frère de Pelléas et époux forcé de Mélisande ». Notre narration.

que subtilement et rapidement à l'écran, de 02:47 à 02:53. Toujours du même artiste, *Dieu te protège* (1900) et *Tristan et Isolde* (1902) sont deux autres exemples de toiles qui mettent en valeur la chevelure féminine et qui auraient pu également être utilisées. Une fois de plus, l'époque médiévale y est clairement représentée.

b) Le symbolisme

Le préraphaélisme figure certes parmi les sources d'inspiration de la capsule, mais dans une moindre mesure que le symbolisme. Des trois courants artistiques dont il est question, ce dernier est le seul à faire l'objet d'une mention dans le texte de narration : « pour Debussy et Maeterlinck, tout est dans l'art de suggérer, d'évoquer des images, de dire les choses à moitié, à la fois en paroles et en musique. De ce point de vue, ils appartiennent au mouvement symboliste » (02:02 à 02:17). À cet instant, l'image d'inspiration préraphaélite, représentant Pelléas et Mélisande, devient de plus en plus floue; elle est ensuite brouillée par un effet d'ondes aquatiques. Nous faisons ici allusion à l'esthétique symboliste, notamment en ce qui a trait au sens caché du langage poétique, à son pouvoir de suggestion et au mystère qu'il suscite. Un peu plus loin dans le texte (02:35 à 02:41), nous formulons l'un des principes fondateurs du symbolisme : « rien n'est véritablement affirmé. Tout reste à l'état d'impressions sonores ». L'animation vient soutenir le propos par des bulles de lumières qui troublent volontairement la qualité, la netteté et même l'ordonnance de la partition, comme s'il s'agissait d'un rêve.



Figure 39. Deuxième capture d'écran de la capsule : marques du symbolisme (02:38)

Cette formulation fait écho aux paroles écrites ou rapportées du compositeur, du dramaturge et d'autres figures marquantes du symbolisme. À la question « Quel poète pourra vous fournir un poème? », que lui posait son ancien professeur Ernest Guiraud, Debussy répondit : « celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien; qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu »⁷⁹². Le mystère demeure par le non-dit ou plutôt par le « dit à demi-mot », cher à Debussy et à Maeterlinck. « Dès que nous avons vraiment *quelque chose à dire*, nous sommes *obligés* de nous taire », écrira le dramaturge belge dans *Le Trésir des humbles*⁷⁹³.

Outre sa proximité avec le cercle des poètes symbolistes à Paris et notamment avec le plus en vue d'entre eux, Stéphane Mallarmé, Debussy revendique une partie de l'héritage du symbolisme issu de Charles Baudelaire⁷⁹⁴. En attribuant à la musique « une liberté qu'elle contient peut-être plus que n'importe quel art, n'étant pas bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination », le compositeur s'inscrit pleinement dans le courant de pensée baudelairien⁷⁹⁵.

Bien qu'il ne figure pas particulièrement parmi les thèmes ou les sujets emblématiques du mouvement symboliste, l'eau sous toutes ses formes, en tant qu'élément liquide, suscite un grand intérêt chez Maeterlinck; Golaud découvre Mélisande près d'un plan d'eau et plusieurs scènes de la pièce se déroulent dans le parc du château, près d'une fontaine. L'eau regorge de symboles :

⁷⁹² Maurice Emmanuel, *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy. Étude historique et critique, analyse musicale*, Paris, Mellottée, 1926, p. 35. Repris dans André Tubeuf, *L'Offrande musicale*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2007, p. 202. Ces paroles prophétiques ont été retranscrites par Maurice Emmanuel au cours d'un célèbre entretien entre Debussy et Guiraud à l'automne 1889, soit plus de trois ans avant que le compositeur ait pris connaissance de *Pelléas et Mélisande*.

⁷⁹³ Maurice Maeterlinck, *Le Trésir des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 11. Pour plus de détails sur l'esthétique du non-dit chez Maeterlinck, voir l'article de Peter Henninger : « Le plein et le creux : à propos de trois auteurs fin de siècle (Maeterlinck, Altenberg, Rilke), quelques préliminaires à une poétique du non-dit », dans *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, textes réunis par Nicole Fernandez-Bravo, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand, 2003, pp. 181-193.

⁷⁹⁴ « Charles Baudelaire [1821-1867] doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel; M. Stéphane Mallarmé [1842-1898] le lotit d'un sens du mystère et de l'ineffable; M. Paul Verlaine [1844-1896] brisa en son honneur les cruelles entraves du vers ». C'est ainsi que le manifeste du symbolisme, rédigé en 1886 par Jean Moréas, élève les trois grands poètes au rang de triumvirat. Voir Jean Moréas, « Le Symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886; repris dans Stephan Jarocinsky, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1971, p. 80.

⁷⁹⁵ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits, op. cit.*, p. 62. Le compositeur reprend ici le thème des correspondances, dans la lignée de l'esthétique baudelairienne qui influencera profondément les symbolistes. Comme l'explique Stephen Jarocinsky : « la langue de Baudelaire ne représente pas directement les choses et les sentiments, elle est un choix de correspondances les plus suggestives parmi les analogies qui existent entre les mots, les sons et leur atmosphère, un choix tendant à créer une substance poétique harmonique qui agit sur l'imagination non seulement par sa signification, mais encore par sa sonorité » (Stephan Jarocinsky, *op. cit.*, p. 81). En d'autres termes, la musicalité d'un poème, en tant que produit d'une imbrication entre la musique et la poésie, agit comme l'un des moteurs de la correspondance entre les choses visibles de la nature et les sensations qu'elles provoquent.

symbole de purification, attribut symbolique de Mélisande et symbole de son état psychologique. Langham Smith avance l'hypothèse que le symbolisme d'Edgar Allan Poe (1809-1849) ait été une source d'inspiration pour le dramaturge belge, notamment les contes et poèmes qui confèrent à l'eau un pouvoir surnaturel; celle-ci serait un miroir de l'âme qui renverrait, au-delà de l'apparence physique, une image plus profonde de soi-même⁷⁹⁶. À propos de *Pelléas et Mélisande*, Langham Smith explique :

L'une des choses les plus notables est l'utilisation de différents types d'eau reflétant différentes étapes dans le développement psychologique du drame. L'aspect symboliste de la pièce a fort probablement pris racine dans les contes d'Edgar Allan Poe où divers types d'eau sont employés de manière semblable. Quelles qu'en soient ses origines, cet élément de la pièce a fortement interpellé Debussy [...] On trouve ici les sources de l'imagerie aquatique qui allait hanter Debussy tout au long de sa vie⁷⁹⁷.

Compte tenu de l'importance de l'élément liquide dans la pièce de Maeterlinck – importance réitérée ensuite par Debussy dans plusieurs de ses œuvres (*La Mer*, *Nocturne n° 3*, « Sirènes ») – nous avons conçu une esthétique visuelle inspirée de l'eau : animations d'ondes aquatiques et de surface liquide, effets de l'eau qui s'écoule⁷⁹⁸. Le passage de 02:43 à 03:11 regroupe plusieurs exemples de ce type. Nous y voyons, entre autres, l'image d'une goutte qui tombe dans l'eau et qui en trouble la surface. Cette image est suivie d'un aperçu des longs cheveux de la princesse représentée dans *L'Adoubement* de Leighton, mentionné plus haut.

Outre le choix d'une esthétique visuelle évoquant à la fois le symbolisme et l'une des idées symboliques récurrentes de *Pelléas et Mélisande*, la capsule vidéo s'inspire aussi du style Art Nouveau, en lien avec l'attachement de Debussy pour ce courant artistique.

c) *L'Art Nouveau*

Dans *Harmonie en bleu et or : Debussy, la musique et les arts*, Jean-Michel Nectoux analyse les répercussions esthétiques de l'Art Nouveau sur la conception de l'art sonore dans le discours esthétique du compositeur :

⁷⁹⁶ Parmi les poèmes de Poe qui évoquent l'eau de manière symbolique, citons *Alone* (1829) ou encore *A Dream Within a Dream* (1849).

⁷⁹⁷ Richard Langham Smith, *op. cit.*, p. 10. « Most notable, however, is the use of different types of water mirroring different stages in the psychological development of the drama. The aspect of the symbolism of the play may well derive from the tales of Edgar Allan Poe where various types of water are used in a similar way. Whatever its origins, it is an aspect of *Pelléas* to which Debussy's reaction was strong. [...] Here are the sources of the water-imagery which was to preoccupy Debussy throughout his life. »

⁷⁹⁸ Nous n'approfondirons pas davantage le symbole de l'eau et ses nombreuses occurrences dans *Pelléas et Mélisande*. Pour une étude détaillée des symboles dans l'œuvre de Maeterlinck, voir l'ouvrage de Michel Bosc : *Le symbolisme et la dramaturgie de Maeterlinck*, Paris, L'Harmattan, 2015.

À une époque où la ligne Art Nouveau vient rafraîchir la grammaire de l'architecture et des arts décoratifs, la conception d'une musique plus souple, plus linéaire, délivrée des interdits des règles scolastiques, va, sous les auspices du « vieux Bach », renouveler le style de tant de musiques académiques dont les vieilles formules « plaquées » l'indisposent. Ce parallélisme de notions stylistiques tant visuelles que musicales est assez important pour être souligné. En cette époque de convergence entre les arts, il semble essentiel pour mieux apprécier la démarche créative de Debussy. Le goût qu'il manifeste pour les créations de l'Art Nouveau dépasse singulièrement l'aspect biographique, pour nous aider à mieux appréhender la spécificité de son art⁷⁹⁹.

En parlant du « vieux Bach » et de formules « plaquées », Nectoux fait référence à un article de Debussy, paru dans la revue *Musica* en octobre 1902 et intitulé « L'orientation musicale ». Voici ce que le compositeur écrit :

Le vieux Bach, qui contient toute la musique, se moquait, croyez-le bien, des formules harmoniques. Il leur préférait le jeu libre des sonorités, dont les courbes, parallèles ou contrariées, préparaient l'épanouissement inespéré qui orne d'impérissable beauté le moindre de ses innombrables cahiers. C'était l'époque où fleurissait « l'adorable arabesque », et la musique participait ainsi à des lois de beauté inscrites dans le mouvement total de la nature. Notre époque serait plutôt le triomphe du « style plaqué » – je parle au général et n'oublie pas le génie particulier de certains de mes confrères⁸⁰⁰.

Debussy invoque le principe de l'arabesque qui, selon lui, guidait la musique des grands maîtres. Articulée dans plusieurs autres de ses écrits, notamment dans un article de 1901 portant sur la musique sacrée, cette conception ornementale de la musique est synonyme de liberté et d'épanouissement des lignes. En parlant de courbes, de lignes souples et fluides, de renouveau dans les formes, Debussy renvoie implicitement aux principes de l'Art Nouveau :

Les primitifs, Palestrina, Victoria, Orlando di Lasso, etc, se servirent de cette divine « arabesque ». Ils en trouvèrent le principe dans le chant grégorien et en étayèrent les frêles entrelacs par de résistants contreponts. Bach en reprenant l'arabesque la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître de la Beauté, elle put se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque. Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion⁸⁰¹.

Pelléas et Mélisande est porteuse de ces mêmes idéaux. On les retrouve incarnés notamment dans la chanson de Mélisande « Mes longs cheveux » (acte III, scène 1). La mélodie *a capella* semble, en effet, flotter librement; elle est empreinte d'un style ancien, hérité justement des « primitifs » dont parle Debussy, ceux qui avaient retranscrit et perfectionné ce chant

⁷⁹⁹ Jean-Michel Nectoux, *Harmonie en bleu et en or. Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2012, p. 135.

⁸⁰⁰ Claude Debussy, *op. cit.*, p. 65.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 34.

monodique du Moyen-Âge. Elle rejoint l'idéal de pureté et de fluidité dans les lignes que recherchait tant le compositeur. En citant la « Chanson de Mélisande », Nectoux affirme : « pour Debussy, cette attention portée à la ligne mélodique est une manière de retrouver la musique dans son expression la plus pure »⁸⁰².

C'est par cette chanson et cette brève mention que se conclut la capsule vidéo consacrée au drame lyrique de Debussy : « au début du troisième acte, Mélisande évoque sa longue chevelure dans une mélodie qui rappelle un chant grégorien ». La longueur de l'extrait audio témoigne de notre intention de souligner un passage de l'opéra où s'exprime pleinement le principe de l'arabesque (03:17 à 03:48).

En guise d'accompagnement visuel, la capsule vidéo reproduit un détail de la partition, marquant la progression mélodique par de petits cercles autour de chaque note; grâce à cette animation, elle renforce le caractère éthéré de la ligne vocale. En toile de fond, nous avons sélectionné une affiche publicitaire d'Alphonse Mucha (1860-1939), intitulé *Job* (1898)⁸⁰³.



Figure 40. Troisième capture d'écran de la capsule : marques de l'Art Nouveau (03:39)

Cette affiche représente une femme aux longs cheveux, fumant une cigarette. Nous en avons retenu seulement un détail, soit quelques boucles exagérées de la chevelure qui rappellent celles de Mélisande. Le dessin des mèches produit une abondance de courbes entremêlées, telle une arabesque, portant ainsi la marque de l'esthétique Art Nouveau⁸⁰⁴.

⁸⁰² Jean-Michel Nectoux, *op. cit.*, pp. 136-137.

⁸⁰³ Le titre de l'affiche reprend le nom de la marque de cigarettes (« Job ») qui en avait fait la commande auprès de l'artiste.

⁸⁰⁴ Cependant, Mucha ne se revendique pas de ce courant artistique. Comme l'explique Michèle Lavallée dans son article extrait du *Grove Art Online* : « le style de Mucha [...] était caractérisé par une sensation d'ornementation, par un mélange varié entre des éléments réalistes et stylisés, et par une certaine peur de l'espace vide. Son goût pour l'art byzantin peut être vu dans les mosaïques d'arrière-plans ainsi que dans la représentation de vêtements

Trois autres références au style Art Nouveau sont visibles. Tout d’abord, de 01:14 à 01:40, des motifs floraux et végétaux accompagnent, en arrière-plan, un premier portrait du compositeur; de 02:17 à 02:28, un médaillon, décoré de pétales de fleurs, renferme un second portrait. Enfin, de 02:53 à 03:02, plusieurs motifs d’arabesques jaillissent de la surface de l’eau. Notons que dans ce dernier passage, trois allusions aux différents courants artistiques se superposent : les arabesques dans le style Art Nouveau, l’eau comme élément symbolique et la figure de la jeune princesse aux cheveux longs, sujet de prédilection du préraphaélisme.

6. *Re-contextualisation*

Nous aurions eu tort de réduire ce projet de capsules vidéo à une simple réitération de ce que sont déjà les notes de programme. En effet, l’occasion nous a été offerte de remettre au goût du jour certains éléments qui avaient été abandonnés dans le format papier, comme les extraits de partition ou les réductions de thèmes musicaux pour piano. Plus qu’une béquille pour des auditeurs qui ne lisent pas la musique, le défilement d’extraits musicaux à l’écran devait pouvoir servir de guide audio-visuel; un guide qui faciliterait la lecture de partition grâce notamment à l’animation graphique d’un motif ou d’un thème musical, ainsi rehaussé par des effets de couleurs.

De plus, les capsules vidéo nous ont permis d’explorer les possibilités d’un nouveau mode de communication, capable d’interpeller plus directement l’auditeur – rappelons que la plupart des auteurs de notes de programme étudiés ne semblent pas prendre en compte le lecteur dans leur approche de l’écriture – et d’associer visuellement la musique à des références issues de la culture populaire, susceptibles d’être comprises par l’auditeur. C’est ce que nous avons tenté de faire, par exemple, lors de la conception des deux premières capsules. L’une était un prototype consacré à l’ouverture de l’opéra *Guillaume Tell* de Rossini – musique que l’on retrouve notamment sur la bande sonore de la série américaine *The Lone Ranger* (1949-1957) – et l’autre portait sur *Les Pins de Rome* de Respighi; dès le début de cette deuxième capsule, nous avons fait

somptueux, décorés d’or et de pierres précieuses. Tous ces éléments, utilisés pour accentuer une féminité davantage mystique que d’avant-garde, créaient un style perçu comme typiquement Art-Nouveau, bien que Mucha [...] réfute tout lien direct avec le mouvement » (Michèle Lavallée, « Mucha, Alphonse [Alphons] », dans *Oxford Art Online*, 2003. Url : <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T060126> (consulté le 23 juillet 2018).

allusion à des films connus du grand public (*Star Wars*, *Superman*) afin d'attirer l'attention des internautes sur les qualités sonores de l'œuvre qui rappellent de nombreuses musiques composées pour le cinéma⁸⁰⁵.

Dans ce dernier chapitre, nous avons voulu examiner l'ensemble des outils de vulgarisation numériques que nous avons nous-mêmes développés. Nous avons pu ainsi documenter les différentes étapes de réalisation et les choix musicologiques effectués dans le cadre de chacun de ces projets. En ayant obtenu, avec l'accord de l'administration de l'OSM, des chiffres sur leur performance et leur impact réel sur Facebook, nous avons pu constater à quel point notre objectif de vulgarisation musicale avait été atteint; un objectif qu'il était important ici de mettre à l'épreuve.

Les données recueillies ont laissé apparaître des limites inhérentes à la vulgarisation. En effet, le musicologue se heurte, d'une part, aux attentes de l'institution et, d'autre part, au véritable intérêt du public pour ce type d'intervention. Dans la perspective de projets futurs, il faut souligner combien il est important de trouver un terrain d'entente entre les différents acteurs – entente qui a parfois fait défaut –, c'est-à-dire de mettre en accord les motivations que partagent le musicologue et les autres intervenants avec celles de l'institution musicale mandataire. Il s'agit de déterminer le rôle précis que nous voulons faire jouer aux outils de vulgarisation numériques, un rôle qui soit clairement identifiable par le public.

⁸⁰⁵ Nous y reviendrons plus en détails au chapitre 9.

CONCLUSION

Les outils de vulgarisation, disséminés aujourd'hui dans les programmes de concert, dans les guides de musique classique, mais aussi sur Internet, sont le fruit d'un long processus de maturation qui remonte au XIX^e siècle. À cette époque, l'émergence de textes d'accompagnement à l'écoute peut apparaître, à prime abord, comme la conséquence logique d'une démocratisation des concerts publics, c'est-à-dire d'un accès inédit à des genres musicaux – vocaux et instrumentaux – qui étaient autrefois entendus à la cour, dans les salons aristocratiques et dans les hauts lieux de diffusion, symboles du pouvoir; par exemple, au palais du prince de Conti, dans les chapelles princières, notamment sous le règne de Louis XIV, ou dans le cadre officiel de l'Académie royale de musique. Au sortir du XVIII^e siècle, ce nouvel accès aux concerts bénéficie aux couches plus larges de la population puisqu'il s'accompagne d'une baisse réelle des tarifs d'entrée à la salle de concert. Toutefois, les motivations qui se cachent derrière l'émergence des notes de programme et des guides de concert sont plus complexes. Elles répondent aux attentes contradictoires d'un public qui est lui-même en mutation.

La vie de concerts au XIX^e siècle est marquée par la présence de publics très contrastés. Qu'il s'agisse d'opéra ou de musique instrumentale, certains adoptent une attitude dilettante, tandis que d'autres s'évertuent à adopter une écoute concentrée, voire recueillie, des œuvres qu'ils vénèrent. Il y a ceux qui sont encore novices, profitant de billets à bas prix pour découvrir le répertoire symphonique⁸⁰⁶, et ceux qui ont déjà une longue expérience d'écoute et cherchent à approfondir leur culture personnelle par des lectures assidues. Les intérêts et les niveaux d'engagement de ces publics divergent. Pourtant, la dépréciation des compétences en matière de pratique instrumentale, de lecture et d'analyse musicales semble être une tendance qui s'installe à partir des années 1830 et qui touche aussi bien les auditeurs novices que les auditeurs « cultivés ».

⁸⁰⁶ Ce répertoire inclut non seulement les symphonies, les ouvertures d'opéra, souvent jouées comme pièces autonomes, mais également les œuvres concertantes, très populaires au XIX^e siècle, qui mettent en valeur un ou plusieurs solistes.

C'est dans ce contexte pétri de contradictions que les notes de programme, les guides d'écoute et les ouvrages plus généraux sur les œuvres et les compositeurs voient le jour; autour de 1850, d'abord, puis de manière plus durable à partir des années 1880⁸⁰⁷. Confrontés à l'hétérogénéité des publics, ces outils de vulgarisation témoignent de la recherche d'un point d'équilibre entre deux forces internes qui s'opposent. La première force consiste à vouloir tendre la main aux novices et rejoindre le plus grand nombre. La seconde cherche à tirer ces mêmes novices vers le haut, c'est-à-dire les former intellectuellement et culturellement à un certain répertoire et ainsi leur faire partager les connaissances d'auditeurs déjà initiés.

Alors que la musicologie s'affirme de plus en plus comme une discipline universitaire à part entière – tout en étant souvent étroitement reliées à l'histoire – à travers notamment la publication d'ouvrages scientifiques sur les œuvres et les compositeurs canoniques, une autre musicologie est en train de s'écrire dès la fin du XIX^e siècle. Celle-ci s'ancre davantage dans le quotidien des auditeurs. Elle intervient dans le cadre du concert public ou en dehors du contexte habituel de l'enseignement. Elle s'adresse non plus seulement à des élèves, à des pairs, mais aussi aux publics de novices et de connaisseurs qui ont un intérêt commun pour la culture musicale, classique ou contemporaine. Cette musicologie du temps court – qui n'est pas uniquement le fruit de musicologues, mais d'experts autodidactes et de musiciens – trouve son expression sous différentes formes.

Outre la forme écrite habituelle, que l'on retrouve dans les notes de programme, les notes discographiques et les guides d'écoute, il y a la forme orale : les conférences pré-concert, les conférences universitaires ouvertes au public, les émissions de radio, puis les émissions de télévision ou encore, plus tard dans le courant du XX^e siècle, les livres-disques à caractère éducatif. Plusieurs de ces outils de vulgarisation sont nés des inventions dans le domaine de la captation sonore et de l'audio-visuel. Ils sont portés bien souvent par des individus qui ont eux-mêmes suscité un engouement. C'est le cas de Fétis, qui présente ses Concerts historiques au milieu du XIX^e siècle, de Romain Rolland,

⁸⁰⁷ Les textes d'accompagnement à l'écoute, qui suivent le rythme accéléré des concerts, connaîtront de nouveaux développements grâce à la démocratisation du gramophone et de l'appareil radiophonique dans les années 1920. Pour plus de détails, voir le chapitre 5.

qui inaugure de nouvelles conférences sur la musicologie et l'histoire de la musique au début du XX^e siècle, ou encore de Koechlin, qui anime des causeries radiophoniques à la fin des années 1930. Outre-Atlantique, Leonard Bernstein insuffle un élan d'enthousiasme autour de ses « Young People's Concerts » et réalise, déjà à partir des années 1950, de nombreuses émissions de vulgarisation pour la télévision américaine. Il s'attaque non seulement au grand répertoire symphonique et à des œuvres de compositeurs contemporains, mais également à d'autres sujets de musique : la genèse d'une composition, l'acoustique d'une salle, la forme-sonate ou l'art de la mélodie⁸⁰⁸.

Dans le cadre de nos recherches, nous nous sommes intéressés en particulier au répertoire symphonique. En ce qui a trait aux outils de vulgarisation, nous avons analysé un corpus de vingt notes de programme et guides d'écoute. De ce corpus, qui couvre plus d'un siècle d'écrits sur les grandes œuvres symphoniques, il ressort des évolutions musicologiques et stylistiques, des innovations et des abandons, des constances et des transformations. Le sujet de la genèse de l'œuvre, par exemple, semble omniprésent : travaux du compositeur en amont, premières idées musicales, esquisses et inspirations. En revanche, la création et la réception de l'œuvre sont plus rarement traitées. Quant à la forme du discours, les mots choisis pour décrire l'objet musical puisent de plus en plus dans le vocabulaire de l'émotion, en référence au sentiment ou au caractère perceptible par l'auditeur, ce qui laisse moins de place à l'utilisation de termes techniques⁸⁰⁹.

L'analyse musicale continue néanmoins d'occuper une part importante du travail de vulgarisation. Notre enquête de terrain, menée auprès du public de l'OSM, a montré qu'elle suscite l'intérêt à la fois de novices et de connaisseurs, malgré leurs divergences sur le plan de la formation musicale. En outre, cette enquête a révélé que les notes de programme, produites par l'orchestre, génèrent des réactions parfois critiques, et ce pour des raisons diamétralement opposées. Certains trouvent que leur contenu est équilibré et adapté; d'autres jugent qu'elles sont trop détaillées ou, au contraire, qu'elles ne vont pas assez loin dans l'explication des œuvres. En cela, les dynamiques contradictoires continuent d'alimenter la rédaction de ces outils de vulgarisation, partagés entre un élan

⁸⁰⁸ Mentionnons, par exemple, la série *Omnibus*, réalisée pour la chaîne CBS. Pour plus de références aux concerts « jeune public » et aux émissions télévisées de Bernstein, voir le chapitre 8.

⁸⁰⁹ Nous retenons ici quelques-unes des conclusions de notre analyse du corpus, présentées au chapitre 5.

de démocratisation et les ressorts de l'élitisme intellectuel. Si nous pouvons parler d'outils de médiation, au sens littéral du terme, c'est parce qu'ils cherchent effectivement à trouver un terrain d'entente entre ces différents publics.

De par sa capacité à rejoindre le plus grand nombre, jusque dans l'intimité des foyers, la télévision a longtemps servi de médium à la vulgarisation. Elle a permis de retransmettre des concerts en sons et en images, comme ceux du New York Philharmonic dirigés et animés par Bernstein. Elle a produit et continue de produire des films et des documentaires qui informent le téléspectateur sur une œuvre, un compositeur ou une période de l'histoire musicale.

À travers tout un éventail d'articles de vulgarisation, d'émissions ou de vidéos désormais mises en ligne, l'utilisateur peut enrichir sa propre culture musicale. À cela s'ajoute une quantité d'autres activités sur Internet, reliés aux arts et à la culture (téléchargement de musiques, écoute en *streaming*, recherche de concerts et d'événements artistiques, achat de billets en ligne, etc.)⁸¹⁰. En effet, Internet permet aujourd'hui un accès encore plus vaste et encore plus instantané à l'information; une accessibilité qui touche désormais toutes les catégories d'âge. Selon les résultats de l'Enquête sociale générale (« Les Canadiens au travail et à la maison »), menée en 2016 par Statistiques Canada, « 91% des Canadiens âgés de 15 ans et plus ont utilisé Internet au moins quelques fois au cours du mois qui a précédé l'enquête, comparativement à

⁸¹⁰ Sur ce rapport aux arts et à la culture, le Conseil des arts d'Angleterre est notamment à l'origine de la publication : « Digital audiences: Engagement with arts and culture online », novembre 2010, pp. 1-65. Url : <http://creative-blueprint.co.uk/library/item/digital-audiences> (consulté le 20 août 2018). Voir aussi le rapport de l'institut américain National Endowment for the Arts : « Beyond Attendance. A Multi-Modal Understanding of Arts Participation », Washington, rapport de recherches de la NEA, n° 54, 2011, pp. 1-102. Url : <http://arts.gov/sites/default/files/2008-SPPA-BeyondAttendance.pdf> (consulté le 20 août 2018). Citons enfin l'article d'Angelina Russo : « Transformations in Cultural Communication. Social Media, Cultural Exchange and Creative Connections », *Curator. The Museum Journal*, vol. 54, n° 3, juillet 2011, pp. 327-346. Url : <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2011.00095.x> (consulté le 20 août 2018). À noter que les enquêtes citées laissent peu apparaître les activités spécifiques à l'apprentissage (*learning*), celles-ci étant éclipsées par les activités de consommation culturelle plus générales, telles que l'écoute musicale, la recherche d'informations sur un concert ou une exposition et l'achat de billets. Ainsi, ces enquêtes ne donnent pas de résultats probants sur la question de la vulgarisation.

86% en 2013 »⁸¹¹. Chez les personnes âgées de 65 à 74 ans, la proportion est passée de 65 à 81% durant cette période; chez les 75 ans et plus, elle est passée de 35 à 50%.

Pour répondre à ces nouveaux modes de consommation accélérés, les orchestres symphoniques, comme d'autres formations musicales, adaptent leurs messages au format numérique. Ils deviennent leur propre chaîne d'informations et de diffusion, produisant eux-mêmes des entrevues, des épisodes audio (*podcasts*), du matériel audio-visuel et de courtes vidéos à caractère éducatif. Ils tirent parti des réseaux sociaux pour nouer une relation plus directe et plus durable avec leurs auditeurs « connectés », mais également pour assurer la promotion de leurs événements⁸¹². C'est dans ce contexte de développement de contenus numériques que nous avons réalisé une série de six courtes capsules vidéo pour l'OSM. Les nombreuses notes de programme que nous avons consultées au cours de nos recherches nous fournissaient déjà quelques pistes de réflexion : (a) retracer en partie la genèse de l'œuvre; (b) saisir l'état d'esprit de l'artiste durant cette période de sa vie; (c) accorder une section importante de chaque capsule à des éléments d'analyse musicale; (d) profiter du format vidéo pour réintroduire des extraits de partition ou des réductions de thèmes musicaux pour piano; (e) profiter du format numérique, sur les réseaux sociaux, pour interpeller plus directement les internautes et susciter leurs réactions.

Notre objectif était de concevoir des notes de programme sous la forme d'une narration, illustrées d'images, d'animations élaborées et d'extraits sonores représentatifs de l'œuvre. Nous souhaitions dépasser le cadre de la vulgarisation écrite et faire intervenir d'autres langages (visuel et musical) pour éclairer davantage l'auditeur. Attaché à la pratique musicologique, ce projet s'est toutefois heurté à la réalité du terrain. Les capsules vidéo, diffusées d'abord sur Facebook puis sur YouTube, servaient à

⁸¹¹ Lia Lévesque, « Moins de Canadiens satisfaits de la conciliation travail-vie personnelle », *La Presse*, 14 novembre 2017. Url : <https://www.lapresse.ca/affaires/economie/canada/201711/14/01-5143484-moins-de-canadiens-satisfaits-de-la-conciliation-travail-vie-personnelle.php> (consulté le 4 mars 2019).

⁸¹² Voir notre étude détaillée des initiatives de divers orchestres symphoniques en matière de vulgarisation musicale sur Internet (chapitre 8). À noter aussi l'article de Bianca Oertel : « Creating Online Audiences for Orchestras », Pittsburgh, Carnegie Mellon University, Arts Management & Technology Lab, 2014, pp. 1-14.

Url : http://static.squarespace.com/static/51d98be2e4b05a25fc200cbc/t/533b0187e4b07ef0e1f78015/1396375943220/BiancaOertel_CreatingOnlineAudiencesForOrchestras_FINAL.pdf (consulté le 20 août 2018). L'auteure s'intéresse brièvement aux cas du Berlin Philharmoniker, du Philharmonia Orchestra et du Detroit Symphony Orchestra.

annoncer le concert ou la série de concerts pour lesquels elles avaient été produites. Qui plus est, elles devaient donner envie aux internautes d'assister à l'événement, jouant ainsi un rôle incitatif. Force est de constater qu'elles étaient, pour l'OSM, autant un outil de vulgarisation qu'un outil de promotion.

À travers ce projet, qui alliait recherche et création, approfondissement théorique et mise en application des connaissances acquises sur les notes de programme, nous avons tenté une aventure. Il y a eu des hauts et des bas, des réalisations dont nous pouvons tirer une certaine fierté et d'autres qui nous laissent une pointe d'amertume.

Au moment de préparer le prototype qui portait sur l'ouverture de *Guillaume Tell*, nous avons bénéficié d'une grande liberté de création. Celle-ci nous a permis de concevoir une animation originale de la partition, d'incorporer diverses références à la culture populaire et une multitude d'images, mais aussi d'utiliser une seconde voix – autre que la voix du narrateur – pour recréer la réaction des critiques lors de la création de l'œuvre en 1829⁸¹³. Dans le cadre du stage, la première capsule vidéo, consacrée aux *Pins de Rome* de Respighi, a été, pour nous, une source de satisfaction : recours à la narration, allusions à des musiques de film de John Williams, esthétique visuelle inspirée des arbres de la Ville Éternelle, références au contexte politique de l'époque. Néanmoins, la direction de l'OSM a accueilli plutôt froidement ces deux premières capsules; en cause, le choix des narrateurs et des graphismes jugés démodés, pas assez représentatifs de l'image de marque de l'institution⁸¹⁴.

À l'inverse, la capsule vidéo préparée en vue des concerts d'Halloween nous paraissait moins rigoureuse sur le plan musicologique, notamment en raison de la quantité d'œuvres à traiter (six œuvres au total) en un temps de 3 minutes 30 ou moins. C'est pourtant cette courte vidéo qui a été la plus appréciée de nos superviseurs à l'OSM, celle aussi qui a rencontré le plus de succès en termes de marketing et d'activité sur les réseaux sociaux.

À partir du mois de janvier 2016, après qu'une vidéo ait été diffusée dans le cadre du festival Tchaïkovski, la direction de l'OSM s'est progressivement désengagée du

⁸¹³ Dans le cadre de ce prototype, nous faisons nous-mêmes la narration principale, tandis que Joé Lampron-Dandonneau, étudiant en chant à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, lisait à haute voix deux extraits de critiques de Berlioz à propos de la pièce de Rossini (critiques publiées dans le *Journal des Débats* et dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*).

⁸¹⁴ Voir la note 752, au chapitre 9.

projet, laissant à mon contact direct Jean-Claude Bernier le soin de superviser les tâches restantes. Nous pouvons dès lors nous poser réellement la question de savoir si le service des Communications et du Marketing voyait encore dans la production de capsules vidéo un quelconque atout, éducatif ou promotionnel.

Afin d'éviter qu'une telle situation se reproduise, nous devons nous assurer que le lien de confiance avec les membres de l'organisme partenaire (orchestres, ensembles, diffuseurs musicaux, etc.) ne soit pas rompu. Tous les acteurs d'un projet comme celui-ci devraient pouvoir s'entendre, d'une part, sur la nécessité de maintenir une rigueur musicologique, à la fois pour la réputation du chercheur et pour celle de l'organisme, et, d'autre part, sur ce qui constitue l'un des impératifs stratégiques d'une entreprise dans le domaine musical : le besoin de communiquer pour attirer le public aux concerts.

Les considérations marketing peuvent certes influencer sur l'issue d'une capsule vidéo, mais jusqu'où peuvent-elles influencer sur sa conception? Jusqu'où le discours musicologique, sans se travestir, peut-il servir les intérêts d'une publicité ou d'une bande-annonce de concert?

Les liens entre vulgarisation et promotion sont plus étroits et plus anciens qu'il n'y paraît. Ils remontent même aux premières notes de programme du XIX^e siècle, attachées à la préservation du patrimoine musical et à la mémoire des grands maîtres. À cette époque, la promotion d'un certain type de répertoire, que les orchestres symphoniques et les sociétés de concerts auront vite fait d'adopter, ne se fait pas au détriment de la qualité musicologique. Or, aujourd'hui, comme notre expérience à l'OSM et notre étude des outils numériques l'ont montré, le format court des vidéos promotionnelles tend à s'appliquer aux vidéos de vulgarisation. Les orchestres, qui font ce choix, courent le risque d'envoyer un message simplifié, précipité; un message qui ne rende pas justice à la complexité des œuvres musicales.

C'est pourtant la complexité d'une matière qui crée le besoin de vulgarisation. En témoigne l'activité de certains mathématiciens, comme Cédric Villani et Mickaël Launay, qui s'efforcent d'élucider des notions bien souvent étrangères à un public de non-

initiés⁸¹⁵. À l’instar de théorèmes, de règles ou de modèles mathématiques, l’œuvre et le langage musical d’un compositeur nécessitent du temps pour être expliqués, vulgarisés. L’analyse s’avère alors un moyen essentiel grâce auquel les secrets de l’œuvre – et une part du génie de l’auteur qui l’a composée – se révèlent à l’auditeur.

Pour arriver à ses fins, l’analyse musicale peut s’appuyer sur les nouvelles technologies. Des applications mobiles et des logiciels informatiques permettent aujourd’hui à un auditeur, qui ne lit pas la musique, de suivre une partition en temps réel. Certains orchestres, comme le Philadelphia Orchestra, le San Francisco Symphony et la Philharmonie de Paris, se sont saisis de ces opportunités. Il s’agit maintenant de soutenir et d’alimenter ces projets de vulgarisation à long terme.

Plus largement, l’apport technologique au développement des notes de programme et des guides d’écoute ouvre de nouvelles perspectives de recherche et de création en musicologie. La série de capsules vidéo que nous avons entamée avec l’OSM en appelle d’autres. Les données de l’enquête de terrain récoltées s’avèrent ici précieuses car elles nous permettent d’avoir une meilleure appréciation des appétences du public et d’adapter en conséquence le format des notes de programme. Nombreux sont ceux qui ne lisent pas la musique, mais demeurent intrigués par les mystères qu’elle semble renfermer. D’autres personnes interrogées se montrent attachées à tout élément d’informations extramusical, en lien avec le contexte historique, politique ou artistique, qui pourrait nourrir leur propre culture générale. En résumé, les implications sont autant théoriques que pratiques. Tout au long de cette thèse, nous avons opté pour une posture de recherche engagée en faveur des notes de programme et, dans la perspective de futurs projets numériques, nous espérons pouvoir continuer sur la même voie. Il s’agit non seulement de perfectionner un outil de vulgarisation, mais aussi de replacer la musicologie au cœur de l’action culturelle.

⁸¹⁵ Voir notamment la chaîne YouTube de Mickaël Launay, qui contient une grande quantité de vidéos de vulgarisation. Url : <https://www.youtube.com/channel/UC4PasDd25MXqIXBogBw9CAg> (consulté le 23 août 2018).

SOURCES DOCUMENTAIRES

- ADLER, Guido : « Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft », dans *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, vol. 1, n° 1, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1885, pp. 5-20.
- AGAWU, Kofi : « La part de l'oralité en analyse musicale », dans Rémy Campos et Nicolas Donin (dir.), *Analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Haute École de Musique de Genève, 2009, pp. 123-130.
- APTHORP, William : « Program Note on Mozart's *Symphony n° 40*, in G minor », *Boston Symphony Orchestra Concert Program*, « Trip Series », saison 20 (1900-1901), concert n° 3 (18 janvier 1901), pp. 5-9. Disponible sur le site Internet d'archives du BSO. Url : <https://cdm15982.contentdm.oclc.org/digital/collection/PROG/id/41653> (consulté le 1er septembre 2018).
- ARTS COUNCIL ENGLAND : « Digital audiences : Engagement with arts and culture online », Conseil des Arts d'Angleterre, novembre 2010, pp. 1-65. Url : <http://creative-blueprint.co.uk/library/item/digital-audiences> (consulté le 29 mars 2016).
- AUDÉON, Hervé (dir.) : *Romain Rolland musicologue*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017.
- BAILBÉ, Joseph-Marc : « L'époque de Berlioz : un moment du romantisme », dans *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 104, 2004/3, pp. 515-526. Url : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2004-3-page-515.htm> (consulté le 12 août 2018).
- BAGAR, Robert, BIANCOLLI, Louis : *The Concert Companion. A Comprehensive Guide to Symphonic Music*, New York, Whittlesey House, 1947.
- BASHFORD, Christina : « Not Just "G." : Towards a History of the Programme Note », dans Michael Musgrave (dir.), *George Grove, Music and Victorian Culture*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 115-142.
- BASHFORD, Christina : *The Pursuit of High Culture. John Ella and Chamber Music in Victorian London*, Woodbridge, Boydell Press, 2007.
- BAUMAN, Thomas : *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- BAUMAN, Thomas : *W. A. Mozart. Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- BEAUSSANT, Philippe : *Lully ou le musicien du Soleil*, Paris, Gallimard, 1992.
- BÉCHEMIN, Cyril, COHEN, Géraldine, RAMPNOUX, Olivier : « Le Livre parle à ses lecteurs. Exploration des implications dans le processus de conception », *Revue de l'Enssib* [en ligne], 2016, n° 4. Url : <http://bbf.enssib.fr/revue-enssib/consulter/revue-2016-04-007> (consulté 2 février 2018)
- BENDER, Gabriel (dir.) : *Le Guide du concert*, Paris, Le Guide, 1910-1950.
- BENJAMIN, Walter : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003 (première édition en 1939).
- BENNETT, Rebecca : « Questions de vulgarisation musicale : Virgil Thomson dénonce une "escroquerie" », traduction de l'anglais par Marie-Hélène Benoit-Otis, dans Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs : une autorité en questions (XIXe et XXe siècles)*, Paris, Vrin, 2013, pp. 95-115.
- BENT, Ian D. : « H. Kretzschmar: "Anton Bruckner: Symphony No. 4" (1898) », dans Ian Bent (dir.), *Music Analysis in the Nineteenth Century. vol. 2 : Hermeneutic Approaches*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 106-119.
- BENT, Ian D., et POYLE, Anthony : « Analysis, §II : History », dans *Oxford Music Online*, 2001. Url : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862> (consulté le 4 décembre 2016).
- BÉRENGER, Jean : *Histoire de l'empire des Habsburg. 1273-1918*, Paris, Fayard, 1990.

- BERGERON, Katherine, et BOHLMAN, Philip V. : (dir.), *Disciplining Music : Musicology and Its Canons*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
- BERLIOZ, Hector : *Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber*, Paris, Jules Labitte (éd.), 1844.
- BERLIOZ, Hector : « Feuilleton du *Journal des Débats* », dans le *Journal des Débats*, 31 mai 1851. Disponible en ligne sur le site Internet de la BNF. Url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4491131.texteImage> (consulté le 29 août 2018).
- BERLIOZ, Berlioz : « Concerts populaires de musique classique », dans le *Journal des Débats*, 12 novembre 1861. Disponible en ligne sur le site Internet de la Bibliothèque nationale de France. Url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k452878g/f2.image.texteImage> (consulté le 29 août 2018).
- BERLIOZ, Hector : *À travers chant. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, édité et préfacé par Emmanuel Reibel, Lyon Symétrie, 2013 (première édition en 1862).
- BERLUCH, Friedrich Justin (dir.) : *Journal des Luxus und der Moden*, vol. 22, Weimar, F. J. Berluch (éd.), juillet 1807, pp. 405-478.
- BERNARD, Élisabeth : « Jules Padeloup et les Concerts populaires », dans *Revue de musicologie*, vol. 57, n° 2, 1971, pp. 150-178.
- BERNSDORF, Eduard : *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, vol. 1, Dresde, Robert Schaefer (éd.), 1856.
- BERNSTEIN, Leonard : *The Joy of Music*, New York, Simon and Shuster, 1959.
- BERNSTEIN, Leonard : *Leonard Bernstein's Young People's Concerts, for Reading and Listening*, New York, Simon and Shuster, 1962.
- BERNSTEIN, Leonard : « I'm a Liberal, and Proud of It », *New York Times*, 30 octobre 1988. Repris dans *Prelude, Fugue & Riffs*, automne-hiver 2004, p. 3. Url : https://leonardbernstein.com/uploads/pages/files/PFR_2004_Fall_Winter.pdf (consulté le 2 janvier 2019).
- BERTHIER, Patrick : *Le Théâtre au XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1986.
- BIGET-MAINFROY, Michelle : « Aux origines du concert public et payant », dans Françoise Escal et François Nicolas (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions et modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 75-90.
- BLAREAU, Ludovic : *L'art musical par l'analyse et le commentaire des œuvres à l'aide de citations thématiques*, Paris, Librairie Delagrave, 1928.
- BLOIS, Pierre : « La musique mécanique », *Le Courrier musical*, 32^e année, n° 5, 1^{er} mars 1930.
- BLUMENTHAL, Peter : « Michelet, un nouveau langage de l'histoire », *Romantisme. Revue du XIX^e siècle*, vol. 24, n° 86, 1994, pp. 73-88. Url : http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1994_num_24_86_5988 (consulté le 27 décembre).
- BÖDEKER, Hans Erich, VEIT, Patrice, WERNER, Michael (dir.) : *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe (1700-1920). Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008.
- BOSC, Michel : *Le symbolisme et la dramaturgie de Maeterlinck*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- BOTSTEIN, Leon : « Listening through Reading : Musical Literacy and the Concert Audience », *19th-Century Music*, vol 16, n° 2, automne 1992, pp. 129-145. Url : <http://www.jstor.org/stable/746262> (consulté le 21 mars 2016).
- BOURDIN, Philippe : « Le thé à l'anglaise », dans *Histoire par l'image* [en ligne]. Url : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/anglaise> (consulté le 27 août 2018).
- BOUSCANT, Liouba : « Charles Koechlin, conférencier », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, édité par Marie-Hélène Benoit-Otis, Paris, Vrin, 2010, pp. 65-108.
- BRENET, Michel : *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Librairie Fischbacher, 1900.
- BULLOCK, Philip Ross : « "Lessons in sensibility": Rosa Newmarch, Music Appreciation, and the Aesthetic Cultivation of the Self », *The Yearbook of English Studies*, vol. 40, n° 1/2, 2010, pp. 295-318. Url : <https://www.jstor.org/stable/41059792> (consulté le 23 mars 2016).
- BURK, John N. : *The Life and Works of Beethoven*, New York, Random House, 1943.

- BURK, John N. : *Mozart and his Music*, New York, Random House, 1959.
- CAIRNS, David : *Mozart and his Operas*, Berkeley, University of California Press, 2006.
- CAMPBELL, Stuart : « Balakirev, Mily Alekseyevich » dans *Oxford Music Online*, 2001. Url : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40685> (consulté le 22 juillet 2018).
- CAMPOS, Rémy : *François-Joseph Fétis musicographe*, Genève, Haute École de Musique de Genève, 2013.
- CAMPOS, Rémy : « Philologie et sociologie de la musique au début du XX^e siècle. Pierre Aubry et Jules Combarieu », dans la *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, n° 14, 1/2006, pp. 19-47. Url : <http://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-19.htm> (consulté le 24 décembre 2015).
- CAMPOS, Rémy, et DONIN, Nicolas : « La musicographie à l'œuvre : écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIX^e siècle », *Acta Musicologica*, vol. 77, fasc. 2, 2005, pp. 151-204.
- CAMPOS, Rémy, et DONIN, Nicolas : « Wagnérisme et analyse musicale. L'émergence de nouvelles pratiques savantes de lecture et d'écoute en France à la fin du XIX^e siècle », dans Rémy Campos et Nicolas Donin (dir.), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire, op. cit.*, pp. 34-76.
- CHANTAVOINE, Jean : *Beethoven. Avec citations musicales dans le texte*, coll. « Les Maîtres de musique », 13^e édition, Paris, Félix Alcan (éd.), 1910.
- CHARLE, Christophe : *Le siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- CHIMÈNES, Myriam Chimènes : *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.
- CLARK, Frances Elliot : « Music Appreciation and the New Day », *Music Supervisors' Journal*, vol. 19, n° 3, février 1933, pp. 12-13.
- COMBARIEU, Jules : « Les concerts historiques », dans *La Revue d'histoire et de critiques musicales*, vol. 1, n° 1, janvier 1902, pp. 53-55.
- CONSTANT, Pierre : *Histoire du Concert spirituel*, Paris, Société française de musicologie, 2^e éd., 2000 (première édition en 1975).
- COPLAND, Aaron : *What to Listen for in Music*, New York, Signet Classic/Penguin Putman Inc, 2002 (première édition en 1939).
- CORBIN, Alain : *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. XVIII^e - XIX^e siècles*, Paris, Flammarion, 1986. CAMPOS, Rémy, et DONIN, Nicolas (dir.) : *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Haute École de Musique de Genève, 2009.
- CORTON, Walter : « Fétis, transcripteur et vulgarisateur », *Revue belge de musicologie*, vol. 50, Société belge de musicologie, 1996, pp. 249-268. Url : www.jstor.org/stable/3687048 (consulté le 18 décembre 2016).
- COURCHESNE, André, et COLBERT, François : *Limites et possibles de la démocratisation culturelle*. Communication présentée au colloque « 50 ans d'action publique en matière de culture au Québec », Montréal, Canada, 2011. Url : https://www.gestiondesarts.com/media/wysiwyg/documents/Courchesne_Colbert.pdf (consulté le 6 août 2016).
- CRESPO, Stéphane : « Éducation. Niveau de scolarité » dans Institut de la statistique du Québec, *Panorama des régions du Québec. Édition 2017*, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, juillet 2017. Url : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/profils/panorama-regions-2017.pdf> (consulté le 25 juin 2018).
- CZERNY, Carl : « Anekdoten und Notizen über Beethoven », dans *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke*, Vienne, Universal Edition, 1963 (première édition en 1852), pp. 13-25.
- DALE, Catherine : « The Analytical Concert Programme Note : Its Growth and Influence in Nineteenth-Century Britain », dans *Music Analysis in Britain in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Farnham, Ashgate, 2003, pp. 35-70.
- DAHLHAUS, Carl : *L'Idée de la musique absolue*, traduction de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2017 (première édition en 1989).

- D'AMOURS, Yvan : « La scolarité des francophones et des anglophones à travers les groupes d'âge, au Québec et en Ontario » dans *Institut de la statistique du Québec. Données sociodémographiques en bref*, vol. 14, n° 2, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, février 2010. Url : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/conditions-vie-societe/bulletins/sociodemo-vol14-no2.pdf> (consulté le 25 juin 2018).
- DEBUSSY, Claude : *Monsieur Croche antidilettante*, coll. « Blanche », Paris, Gallimard, 1926.
- DEBUSSY, Claude : *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, 1987.
- DÉCULTOT, Élisabeth : « Romatisme (histoire littéraire) », dans Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques le Rider (dir.), *Dictionnaire du monde germanique*, Paris, Bayard, 2007, pp. 1003-1007.
- DE NORA, Tia : *Beethoven et la construction du génie*, traduction de l'anglais par Marc Vignal, Paris, Fayard, 1998.
- DIDEROT, Denis : « Encyclopédie », dans *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 5, Paris, Antoine-Claude Briasson (éd.), 1755, pp. 635-648. Url : https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/ENCYCLOPÉDIE (consulté le 10 août 2016).
- D'INDY, Vincent : *Beethoven. Biographie critique illustrée de quatorze reproductions hors texte*, coll. « Les musiciens célèbres », Paris, Henri Laurens (éd.), 1911.
- DONIN, Nicolas : « Analyser l'analyse? », dans Rémy Campos et Nicolas Donin (dir.), *L'analyse musicale, une pratique et son histoire, op. cit.*, pp. 13-33.
- DONNAT, Olivier : « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », *Esprit*, n° 170 (3/4), 1991, pp. 65-82. Url : www.jstor.org/stable/24275379 (consulté le 6 août 2016).
- DONNAT, Olivier : « Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008 », *Culture études*, 2009/5 (n°5), pp. 1-12. Url : <https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2009-5-page-1.htm> (consulté le 17 mars 2018).
- DONNAT, Olivier : « Les pratiques culturelles à l'ère numérique », *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n° 5, 2010. Url : <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-05-0006-001> (consulté le 22 novembre 2017).
- DORIN, Stéphane (dir.) : *Déchiffrer les publics de la musique classique. Perspectives comparatives, historiques et sociologiques*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2018.
- DORIN, Stéphane : *La musique classique et ses frontières*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2018.
- DUBAL, David (animateur) : entrevue de Phillip Ramey dans l'émission « For the Love of Music » [station : WNCN-FM, New York], 12 septembre 1980. Url : https://www.youtube.com/watch?v=3iof_Qk63cw (consulté le 3 juin 2018).
- DUCHESNEAU, Michel : « French music criticism and musicology at the turn of the twentieth century: New journals, new networks », *Nineteenth-Century Music Review*, vol. 14, n° 1, avril 2017, pp. 9-32.
- DUCHESNEAU, Michel : *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Bruxelles, Mardaga, 1997.
- DUCHESNEAU, Michel (dir.) : *Musique et société*, vol. 2, Bruxelles, Mardaga, 2009.
- DUCHESNEAU, Michel : « Charles Koechlin et la musique pour le peuple. L'humanisme à la rencontre du socialisme », dans Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin, compositeur et humaniste, op. cit.*, pp. 131-143.
- DUCHESNEAU, Michel : « French Musicology and the Musical Press (1900-1914): The Case of *La Revue Musicale*, *Le Mercure musical* and *La Revue musicale S.I.M.* », *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 140, n° 2, 2015, pp. 243-272.
- DUCHESNEAU, Michel, GUERPIN, Martin, et LEDUC, Marie-Pier : « Musicologie et presse musicale en France (1889-1914) », *Revue de musicologie*, vol. 103, n° 2, Société française de musicologie, 2017, pp. 71-116.
- DUNNING, John : *On the Air. The Encyclopedia of Old-Time Radio*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

- EDGERS, Geoff : « Using the LiveNote app : Why it's okay to use your phone at the symphony now », *Washington Post*, 1^{er} novembre 2014. Url : https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2014/11/01/how-to-use-your-phone-at-a-symphony-concert-without-getting-yelled-at/?utm_term=.4e6ebbca83eb (consulté le 18 mars 2018).
- ELWART, Antoine : *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire impérial de musique*, Paris, Castel (éd.), 1860.
- EMMANUEL, Maurice : *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy. Étude historique et critique, analyse musicale*, Paris, Mellottée, 1926.
- FARRENC, Aristide : *Les Concerts historiques de M. Fétis à Paris*, Paris, Vve Dondey-Dupré (éd.), 1855.
- FAUQUET, Joël-Marie : *Les Sociétés de musique de chambre à Paris, de la Restauration à 1870*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1986.
- FAUQUET, Joël-Marie, et HENNION, Antoine : *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Fayard, 2000.
- FAVIER, Thierry : « Aux origines du Concert spirituel : pratiques musicales et formes d'appropriation de la musique dans les églises parisiennes de 1680 à 1725 », dans Hans Erich Bödecker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe (1700-1920). Institutionnalisation et pratiques*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, pp. 297-319.
- FOURON, Farah, LANGELIER, Chantal, et VAN DE WALLE, Benoît (dir.) : *Profil sociodémographique, recensement 2016 : Agglomération de Montréal*, Montréal, Montréal en statistiques, Division de la planification urbaine de la Ville de Montréal, mai 2018. Url : http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/page/mtl_stats_fr/media/documents/profil_sociod%c9mo_agglom%c9ration%202016.pdf (consulté le 27 juin 2018).
- FRAGGI, Hector : « Propos de musique. Un entretien avec Charles Koechlin », *Le Petit Marseillais*, 18 août 1930.
- FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte : *La musique dans l'Allemagne romantique*, Fayard, 2009.
- GARON, Rosaire, et LAPOINTE, Marie-Claude : *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, 2009.
- GEIRINGER, Karl : *Haydn. A Creative Life in Music*, Berkeley, University of California Press, 1968.
- GIRARD, Augustin : « Politiques culturelles d'André Malraux à Jack Lang : ruptures et continuités, histoire d'une modernisation », *Hermès. Revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS*, n° 20, 1996/2, pp. 27-41. Url : <http://www.cairn.info/revue-hermes-la-voie-1996-2-page-27.htm> (consulté le 7 août 2016).
- GLÉVAREC, Hervé, et PINET, Michel : « La "tablature" des goûts musicaux : un modèle de structuration des préférences et des jugements », *Revue française de sociologie* [en ligne], vol. 50, 3/2009, p. 599-640. Url : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2009-3-page-599.htm> (consulté le 22 novembre 2017).
- GÖDDE, Christoph, et SPRECHER, Thomas (dir.) : *Theodor Adorno – Thomas Mann; Correspondance 1943-1955*, traduction de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Klincksieck, 2009.
- GOOD, David F. : *The Economic Rise of the Habsburg Empire. 1750-1914*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- GORCEIX, Paul : « L'image de la germanité chez un belge, flamand de langue française : Maurice Maeterlinck (1862-1949) », *Revue de littérature comparée*, 3/2001 (n° 299), p. 397-409.
- GORDON, Bonnie : « The Perils of Public Musicology », dans *Musicology Now* [en ligne], 22 février 2016. Url : <http://musicologynow.ams-net.org/2016/02/the-perils-of-public-musicology.html> (consulté le 22 décembre 2018).
- GOTTLIEB, Jack : *Working with Leonard Bernstein : a Memoir*, Milwaukee, Amadeus Press, 2010.
- GRANGE, Henry-Louis de la : *Vienne, une histoire musicale*, Paris, Fayard, 1995.
- GRAVES, Charles L. : *The Life & Letters of Sir George Grove*, Londres, Longwood Press, 1977.
- GRAYSON, David A. : *The Genesis of Debussy's Pelléas et Mélisande*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1986.

- GRILLPARZER, Franz : « Über das Wirken der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und deren gegenwärtigen Zustand », dans Friedrich Witthauer (dir.), *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, vol. 1, n° 5, Vienne, 10 janvier 1839, pp. 39-40.
- GROVE, George : « Grove's Programme Note on Beethoven's Symphony No. 5 in C minor for the Nineteenth Saturday Concert of the Crystal Palace Season 1879-1880 », dans Michael Musgrave (dir.), *George Grove, Music and Victorian Culture, op.cit.*, pp. 320-327.
- GROVE, George : *Beethoven's Nine Symphonies : Analytical Essays*, Boston, George H. Ellis, 1888.
- HAGGIN, Bernard H. : « Music », *The Nation*, vol. 154, n° 10, 7 mars 1942.
- HAGGIN, Bernard H. : « Music », *The Nation*, vol. 157, n° 4, 24 juillet 1943.
- HENNINGER, Peter : « Le plein et le creux : à propos de trois auteurs fin de siècle (Maeterlinck, Altenberg, Rilke), quelques préliminaires à une poétique du non-dit », dans *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, textes réunis par Nicole Fernandez-Bravo, n° 3/4, Asnières, Publications de l'Institut d'Allemand, 2003, pp. 181-193.
- HENNIION, Antoine : *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Éditions Métailié, 2007.
- HÉTU, Julie : « Le livre CD : s'accorder aux mots de l'ère numérique », dans Gilles Pollizzi et Anne Réach-Ngô (dir.), *Le Livre, « produit culturel » ? Politiques éditoriales, stratégies de librairie et mutations de l'objet de l'invention de l'imprimé à la révolution numérique*, Paris, Éditions Orizons, 2012.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus : « Beethoven's Instrumental Music », extrait de *Kreisleriana*, traduction de l'allemand, avec une note d'introduction, par Arthur Ware Locke dans *The Musical Quarterly*, vol. 3, n° 1, 1917, pp. 123-133. Url : www.jstor.org/stable/738009 (consulté le 30 mai 2017).
- HOLOMAN, D. Kern : *The Société des Concerts du Conservatoire. 1828-1967*, Berkeley, University of California Press, 2004.
- HORMAYR, Joseph (dir.) : *Österreichisch-Kaiserliche privilegierte Wiener Zeitung*, n° 43, 30 mai 1810, pp. 993-1056.
- HORN MELTON, James van : *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- HUNTER, Mary K. : *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna; A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999.
- HUSS, Christophe : « "La Porte" : la force du conte », *Le Devoir*, 4 juin 2018. Url : <https://www.ledevoir.com/culture/musique/529455/la-force-du-conte> (consulté le 2 juillet 2018).
- IGONET, Aurélie : « Une architecture du son dans la communication multimédiatée », dans Rémi Adjiman et Bruno Cailler (dir.), *Une architecture du son*, Paris, L'Harmattan, 2005, pp. 218-253.
- ISRAEL, Jonathan I. (dir.) : *The Anglo-Dutch Moment. Essays on the Glorious Revolution and its World Impact*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- JACOBI, Daniel, SCHIELE, Bernard, et CYR, Marie-France : « La vulgarisation scientifique et l'éducation non formelle », dans *Revue française de pédagogie*, n° 91 (avril-mai-juin 1990), pp. 81-111. Url : <https://www.jstor.org/stable/41163004> (consulté le 23 décembre 2018).
- JACOBI, Daniel, et SCHIELE, Bernard (dir.) : *Vulgariser la science. Le procès de l'ignorance*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1988.
- JAHN, Otto : *The Life of Mozart*, vol. 3, traduction de l'allemand par Pauline D. Townsend, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 (première édition anglaise en 1882).
- JAMAIN, Claude : *L'imaginaire de la musique au siècle des Lumières*, Paris, Champion, 2003.
- JAROCINSKY, Stephan : *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil, coll. « Musiques », 1971.
- JEANNERET, Yves : « Effacement d'une figure : Romain Rolland », *Les cahiers de médiologie*, 1/2001 (n° 11), pp. 46-53. Url : www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2001-1-page-46.htm (consulté le 24 décembre 2016).

- JEANNERET, Yves : « Musique, écriture et magistère chez Romain Rolland », *Musicologies*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1^{ère} année, n°1, 2004, pp. 9-19. Repris dans *Cahiers de Brèves : Romain Rolland*, Brèves (Nièvres, France), n° 12, mai 2004, pp. 6-10. Url : http://www.association-romainrolland.org/image_articles12/jeanneret12.pdf (consulté le 27 décembre 2016).
- JONES, Gaynor G., et WIECHERT, Bernd : « Kretzschmar (August Ferdinand) Hermann », dans *Oxford Music Online*, 2001. Url : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15523> (consulté le 3 décembre 2016).
- JUTRAS, Dominique (dir.) : *Statistiques principales et de la culture et des communications au Québec, édition 2009*, coll. « Observatoire de la culture et des communications du Québec », Québec, Institut de la statistique du Québec, juin 2009. Url : <http://www.stat.gouv.qc.ca/statistiques/culture/stats-principales2009.pdf> (consulté le 7 décembre 2017).
- KALTENECKER, Martin : « Les contrats d'écoute », *La Découverte. Dix-huitième siècle*, 2011/1, n° 43, pp. 165-184. Url : <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2011-1-page-165.htm> (consulté le 28 août 2018).
- KALTENECKER, Martin : *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Musica Falsa, 2010.
- KELLY, Barbara L., et MOORE, Christopher : *Music Criticism in France (1918-1939). Authority, Advocacy, Legacy*, Rochester (NY), Boydell & Brewer Press, 2018.
- KERMAN, Joseph : « Tovey's Beethoven », dans Alan Tyson (dir.), *Beethoven Studies 2*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- KNEPLER, Georg : *Wolfgang Amadé Mozart*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- KOBBÉ, Gustave : *Tout l'opéra. De Monteverdi à nos jours*, traduction de l'anglais par Marie-Caroline Aubert et Denis Collins, Paris, Robert Laffont, 1976.
- KREHBIEL, Henry E. : *How to Listen to Music : Hints and Solutions to Untaught Lovers of Music*, New York, Charles Scribner's Sons (éd.), 1896.
- KRETZSCHMAR, Hermann : *Führer durch den Konzertsaal*, vols. 1 et 2 : « Sinfonie und Suite », Lepizig, Breitkopf und Härtel, 6^e édition, 1921 (première édition en 1887), pp. 211-220 [analyse de la *Symphonie n° 5* de Beethoven]. Url : https://archive.org/details/bub_gb_Ss45AAAAIAAJ (consulté le 19 mai 2018).
- KRETZSCHMAR, Hermann : « Anregungen zur Forderung musikalischer Hermeneutik », *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902*, vol. 9, 1903, pp. 45-68.
- LABAT, Jean-Baptiste : *Études philosophiques et morales sur l'histoire de la musique ou recherches analytiques sur les éléments constitutifs de cet art à toutes les époques, sur la signification de ses transformations, avec la biographie et l'appréciation des auteurs qui ont concouru à son progrès*, Paris, J. Techener (éd.), 1852.
- LACOMBE, Hervé : « Conception et méthode du RPCF (Répertoire des programmes de concert en France) », *Bulletin de l'AIBM Groupe français*, n° 17, 2009, pp. 59-64.
- LACOMBE, Hervé : « Le grand opéra : une esthétique du progrès matériel », dans Jean-Yves Mollier, Philippe Régner et Alain Vaillant (dir.) *La Production de l'immatériel. Théories, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008, pp. 431-440.
- LAOUREUX, Denis : *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l'image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Brasschaat, Pandora, 2008.
- LAPHALECQUE, Eugène Imbert de : *Notice sur le célèbre violoniste Niccolò Paganini*, Paris, E. Guyot, 1830.
- LAPOINTE, Marie-Claude : « Chapitre 2 : L'écoute et la consommation de la musique » dans *Enquête sur les pratiques culturelles des Québécois*, Québec, Ministère de la culture et des communications, 2009, pp. 41-66. Url : https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Enquete_pratiques_culturelles/Chap2_ecoute_consommation_musique.pdf (consulté le 7 décembre 2017).

- LAUXEROIS, Jean : « À bon entendeur. Petite note sur “l’écoute structurelle” », dans *Circuit*, vol. 14, n° 1, 2003, pp. 87-102. Url : <https://doi.org/10.7202/902302ar> (consulté le 7 janvier 2019).
- LAVALÉE, Michèle : « Mucha, Alphonse [Alphons] » dans *Oxford Art Online*, 2003. Url : <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T060126> (consulté le 23 juillet 2018).
- LEDENT, David : « L’institutionnalisation des concerts publics », *Appareil* [en ligne], 3 | 2009, pp. 1-13. Url : <https://appareil.revues.org/809> (consulté le 14 mars 2016).
- LETERRIER, Sophie-Anne : *Le Mélomane et l'historien*, Paris, Armand Colin, 2005.
- LÉVESQUE, Lia : « Moins de Canadiens satisfaits de la conciliation travail-vie personnelle », *La Presse*, 14 novembre 2017. Url : <https://www.lapresse.ca/affaires/economie/canada/201711/14/01-5143484-moins-de-canadiens-satisfaits-de-la-conciliation-travail-vie-personnelle.php> (consulté le 4 mars 2019).
- LEYSSIEUX, Florence : *Rapport DPMQ : Saison OSM 2014-2015*, Montréal, Équipe DPMQ (OICRM), Université de Montréal, 2016. Url : http://dpmq.oicrm.org/wp-content/uploads/2016/05/Rapport_DPMQ_OSM_2014-2015final.pdf (consulté le 15 juin 2018).
- LHOMME, Jean : « Le pouvoir d’achat de l’ouvrier français au cours d’un siècle : 1840-1940 », dans *Le Mouvement social*, n° 63, 1968, pp. 41-69. Url : <https://www.jstor.org/stable/3777353> (consulté le 29 août 2018).
- LINK, Dorothea : « Mozart in Vienna », dans *The Cambridge Companion to Mozart*, édité par Simon P. Keefe, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 22-34.
- LISZT, Franz : *Artiste et société. Édition des textes en français*, édité par Rémy Stricker, Paris, Flammarion, 1995.
- LOGIER, Johann Bernhard : *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition*, Berlin, Heinrich Adolph Wilhelm Logier (éd.), 1827.
- LULÉ, Susanna : « L’opéra comme modèle esthétique chez Goethe et E.T.A. Hoffmann », dans *Revue germanique internationale* [en ligne], n° 16, 2001, pp. 123-139. Url : <http://rgi.revues.org/866> (consulté le 15 avril 2016).
- MacCLINTOCK, Carol : « Giustiniani’s “Discorso Sopra la Musica” », *Musica Disciplina*, vol. 15 (1961), pp. 216-217. Url : <https://www.jstor.org/stable/20531946> (consulté le 27 janvier 2019).
- MAETERLINCK, Maurice : *Le Cahier bleu*, édition critique de Joanne Wieland-Burston, Gand, Fondation Maurice Maeterlinck, 1977.
- MAETERLINCK, Maurice : *Le Trésor des humbles*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.
- MAISONNEUVE, Sophie : « De la “machine parlante à l’auditeur”. Le disque et la naissance d’une culture musicale nouvelle dans les 1920 et 1930 », *Terrain*, n° 37, septembre 2001, pp. 11-28.
- MAISONNEUVE, Sophie : « La constitution d’une culture et d’une écoute musicale nouvelles : le disque et ses sociabilités comme agents de changement culturel dans les années 1920 et 1930 », *Revue de musicologie*, vol. 88, n° 1, 2002, pp. 43-66.
- MAISONNEUVE, Sophie : « L’art d’écouter la musique. Les commentaires discographiques des années 1910 à 1950 : une genèse et paradigme d’une nouvelle pratique analytique », dans Rémy Campos et Nicolas Donin (dir.), *L’analyse musicale, une pratique et son histoire*, op. cit., pp. 141-278.
- MALHERBE, Charles : *Notice sur « Ascanio », opéra de Camille Saint-Saëns*, Paris, Fischbacher, 1890.
- MANN, Thomas : *Le Docteur Faustus*, traduction de l’allemand par Louise Servicen, Paris, Le Livre de Poche, 1990 (première édition en 1947).
- MARTIN-FUGIER, Anne : *La Vie élégante ou la formation du Tout-Paris*, Paris, Fayard, 1993.
- MASSIN, Brigitte : *Franz Schubert*, Paris, Fayard, 1993.
- MAUS, Fred Everett : « Music as Narrative », dans *Indiana Theory Review*, Indiana University Press, vol. 12 (printemps 1991), pp. 1-34. Url : <https://www.jstor.org/stable/24045349> (consulté le 4 février 2019).
- McVEIGH, Simon : *Concert Life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

- McVEIGH, Simon : « The musician as concert-promoter in London, 1780-1850 », dans Hans Erich Bödecker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2002, pp. 71-92.
- MÉDICIS, François de : « La musique en plein air et l'idéal esthétique de Claude Debussy », dans Michel Duchesneau, Valérie Dufour et Marie-Hélène Benoit-Otis (dir.), *Écrits de compositeurs. Une autorité en questions (XIX^e et XX^e siècles)*, op. cit., pp. 165-185.
- MICHELET, Jules : *Le Peuple* (5^e édition), Paris, Calmann Lévy (éd.), 1877 (première édition en 1846).
Url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6118289n> (consulté le 9 août 2016).
- MINISTÈRE de la Culture et des Communication : *Partout la culture. Politique culturelle du Québec*, Québec, Gouvernement du Québec, 2018. Url : <https://partoutlaculture.gouv.qc.ca> (consulté le 10 juillet 2018).
- MOORE, Christopher : « *Le Quatorze juillet* : modernisme populaire sous le Front populaire » dans Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau (dir.), *Musique et modernité en France*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, pp. 363-387.
- MORÉAS, Jean : « Le Symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.
- MORROW, Mary Sue : *Concert Life in Haydn's Vienna : Aspects of a Developing Musical and Social Institution*, Stuyvesant (New York), Pendragon Press, 1989.
- MORTUREUX, Marie-Françoise : *Langue française. La vulgarisation*, Paris, Éditions Larousse, n° 53, février 1982.
- MORTUREUX, Marie-Françoise : « La terminologie est-elle un obstacle à la vulgarisation ? », dans *Terminologie et technologies nouvelles*, Québec, Office de la langue française et Commissariat général de la langue française, 1988, pp. 123-126.
- MUSGRAVE, Michael : *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- MUSSAT, Marie-Claire : « Kiosque à musique et urbanisme. Les enjeux d'une autre scène », dans Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner (dir.), *Le Concert et son public*, op. cit., pp. 317-333.
- NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS : « Beyond Attendance. A Multi-Modal Understanding of Arts Participation », Washington, rapport de recherches de l'institut américain NEA, n° 54, 2011, pp. 1-102. Url : <http://arts.gov/sites/default/files/2008-SPPA-BeyondAttendance.pdf> (consulté le 20 août 2018).
- NATTIEZ, Jean-Jacques : *Densité 21.5 » de Varèse. Essai d'analyse sémiologique*, Montréal, Groupe de recherches en sémiologie musicale de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, 1975.
- NATTIEZ, Jean-Jacques : *La musique, les images et les mots. Du bon et du moins bon usage de la métaphore dans l'esthétique comparée*, Anjou (Québec), Fides, 2010.
- NECTOUX, Jean-Michel : *Harmonie en bleu et en or. Debussy, la musique et les arts*, Paris, Fayard, 2012.
- NOVELLO, Alfred (dir.), *Musical Times*, vol. 22, n° 459, mai 1881, pp. 241-242.
- O'BRIEN, Patrick K. : « Inseparable Connections : Trade, Economy, Fiscal State and the Expansion of Empire, 1688-1815 », dans *The Oxford History of the British Empire : The Eighteenth Century*, éditée par P. J. Marshall, Oxford, Oxford University Press, 1998, pp. 53-77.
- OERTEL, Bianca : « Creating Online Audiences for Orchestras », Pittsburgh, Carnegie Mellon University, Arts Managment & Technology Lab, 2014, pp. 1-14. Url : http://static.squarespace.com/static/51d98be2e4b05a25fc200cbc/t/533b0187e4b07ef0e1f78015/1396375943220/BiancaOertel_CreatingOnlineAudiencesForOrchestras_FINAL.pdf (consulté le 10 septembre 2016).
- OLLESON, Edward : « Gottfried van Swieten : Patron of Haydn and Mozart », dans *Proceedings of the Royal Musical Association*, n° 89 (1962-1963), pp. 63-74. Url : <https://www.jstor.org/stable/765997> (consulté le 22 janvier 2019).
- ORTIGUE, Joseph d' : *Le Balcon de l'Opéra*, Paris, Eugène Renduel (éd.), 1833.

- OULIBICHEFF, Michel : *Mozart*, Paris, Librairie Séguier, 1991 (première édition en 1843).
- PARÉ, Isabelle : « Le manque de temps, ennemi numéro un de la culture », *Le Devoir*, 7 novembre 2015.
 Url : <https://www.ledevoir.com/culture/454477/le-manque-de-temps-ennemi-numero-un-de-la-culture> (consulté le 20 juin 2018).
- PASLER, Jann : *Writing through Music. Essays on Music, Culture and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- PICARD, Timothée (dir.) : *Comprendre la musique. Contributions de Boris de Schlözer à La Nouvelle Revue Française et à La Revue musicale (1921-1956)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.
- PIOCH, Georges : *Beethoven. Portraits d'hier n° 3*, Paris, Henri Fabre (éd.), 1909.
- PLAYFAIR, William : *A Letter on Our Agricultural Distresses, Their Causes and Remedies*, London, William Sams (éd.), 1821.
- PORTER, Dale H. : *The Thames Embankment: Environment, Technology, and Society in Victorian London*, Akron (Ohio), University of Akron Press, 1998.
- POULOUIN, Claudine : « La connaissance du passé et la vulgarisation du débat sur les chronologies dans l'«Encyclopédie» », dans *Revue d'histoire des sciences* [en ligne], vol. 44, n° 3, Armand Colin, juillet-décembre 1991, pp. 393-411. Url : http://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1991_num_44_3_4197 (consulté le 16 avril 2016).
- PRINTZ, Wolfgang Caspar Printz : *Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*, vol. 3, Dresde et Leipzig, Mieth et Zimmermann (éd.), 1696.
- PROD'HOMME, Jacques-Gabriel : *Les Symphonies de Beethoven (1800-1827)*, 5^e édition, Paris, Charles Delagrave (éd.), 1906.
- PRONOVOST, Gilles : *Que faisons-nous de notre temps? Vingt-quatre heures dans la vie des Québécois. Comparaisons internationales*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015.
- PURDAY, Charles H. : « To the Editor of the *Musical World* », *Musical World*, vol. 3, n° 38, 2 décembre 1836, p. 191.
- REIBEL, Emmanuel : *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion (éd.), 2005.
- ROBBINS LANDON, Howard Chandler : « The Jena Symphony », *The Music Review*, n° 18, 1957, pp. 108-113.
- ROCHLITZ, Johann Friedrich (dir.) :
 - *Allgemeine Musikalische Zeitung*, vol. 1 (janvier 1799), Leipzig, Breitkopf und Härtel, pp. 252-253.
 - *Allgemeine Musikalische Zeitung*, vol. 12, n° 41 (11/07/1810), pp. 652-659 [« recension » de la *Symphonie n° 5* de Beethoven]. Url : https://archive.org/details/bub_gb_0t0qAAAAYAAJ (consulté le 31 mai 2018).
- RODGERS, David : « Pre-Raphaelite movement », dans *The Oxford Companion to Western Art*, 2003.
 Url : <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e2135?q=preraphaelite&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (consulté le 10 avril 2018).
- ROGER, Matthias : « Romain Rolland, musicologue », *Cahiers de Brèves*, n° 25, juillet 2010, pp. 37-38.
- ROLLAND, Romain : *Beethoven. Les grandes époques créatrices* en 5 volumes, Paris, Éditions du Sablier, 1928-1945.
- ROLLAND, Romain : « Musique », dans Dick May (pseud. Jeanne Weill, dir.), *L'École des hautes études sociales, 1900-1910*. Paris, Alcan, 1911.
- ROSE, Stephen : *The Musician in Literature in the Age of Bach*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- ROSEN, Charles : *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven*, traduction de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, Paris, Gallimard, 2011 (première édition en 1971).
- ROSS, Alex : *The Rest is Noise. Listening to the Twentieth Century*, New York, Picador, 2008.

- ROY, Alexandra : « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec 2014 », dans *Survola. Bulletin de la recherche et de la statistique*, n° 27, Québec, Ministère de la culture et des communications, mars 2016. Url : <https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/publications/Survola27.pdf> (consulté le 30 juin 2018).
- RUSHTON, Julian : *W. A. Mozart. Don Giovanni*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- RUSSO, Angelina : « Transformations in Cultural Communication : Social Media, Cultural Exchange and Creative Connections », *Curator. The Museum Journal*, vol. 54 | 3, juillet 2011, pp. 327-346. Url : <https://doi.org/10.1111/j.2151-6952.2011.00095.x> (consulté le 10 septembre 2016).
- SAINT-SAËNS, Camille : *Portraits et Souvenirs*, Paris, Société d'édition artistique, 1900.
- SANTERRE, Lise : « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », Québec, *Direction de l'action stratégique, de la recherche et de la statistique*, Ministère de la culture et des Communications, novembre 1999, pp. 1-31. Url : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs41327> (consulté le 6 août 2016).
- SCHINDLER, Otto G. : « Das Publikum des Burgtheaters in der josephineschen Ära: Versuch einer Strukturbestimmung », dans Margret Dietrich (dir.), *Das Burgtheater und sein Publikum*, vol. I, Vienne, Akademie der Wissenschaften, 1976, pp. 11-96.
- SCHLEGEL, Friedrich et August Wilhelm : *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*, Berlin, Hoffenberg, 2016 (première édition en 1798).
- SCHNEIDER, Corinne : « Le concert, lieu d'expression de la temporalité », dans Françoise Escal et François Nicolas (dir.), *Le Concert, op. cit.*, pp. 45-74.
- SCHOLES, Percy : *The Columbia History of Music by Ear and Eye*, vols. 1 et 2, Oxford, Oxford University Press, 1930.
- SCHOLES, Percy : *The First Book of the Gramophone Record*, Oxford, Oxford University Press, 1924.
- SCHREFFLER, Anne C. : « Berlin Walls : Dalhaus, Knepler, and Ideologies of Music History », *The Journal of Musicology*, vol. XX, n° 4, automne 2003, pp. 498-525.
- SEAMAN, Julian (dir.) : *Great Orchestral Music : A Treasury of Program Notes*, New York, Collier Books, 1962 (première édition en 1950).
- SENNETT, Richard : *Fall of Public Man: On the Social Psychology of Capitalism*, New York, Vintage Books, 1978.
- SERRE, Solveig : « Aux sources du théâtral : le public de l'Académie royale de musique au siècle des Lumières », dans Sabine Chaouche (dir.), *Le "Théâtral" dans la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion (éd.), 2010, pp. 241-248. Url : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00405197> (consulté le 3 septembre 2018).
- SIMEONE, Nigel : « Programme note », dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, édité par Stanley Sadie, vol. P, 2001, pp. 400-401. Disponible en ligne sur le site *Internet Grove Music Online*, 2007. Url : www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51278 (consulté le 1^{er} août 2016).
- SIMON, Yannick : *Jules Pacheloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2011.
- SMITH, Richard Langham : « The play and its playwright », *Claude Debussy. Pelléas et Mélisande*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 1-29.
- SOUNAC, Frédéric : « "Un échec complet" : les conférences de Kretzschmar dans *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann », dans Françoise Escal et François Nicolas (dir.), *Le Concert. Enjeux, fonctions et modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 185-204.
- SPAZIER, Karl (dir.) : *Zeitung für die elegante Welt*, vol. 5, n° 15, Leipzig, Georg Voß (éd.), 2 février 1805, pp. 113-120.
- STEARNS, David Patrick : « Smartphone App, Tweet Seats Add Interactivity to Philadelphia Concert Halls », 20 novembre 2014. Url : <https://www.wqxr.org/story/smartphone-app-tweet-seats/> (consulté le 18 mars 2018).
- STEIN, Fritz : « Eine unbekannte Jugendsymphonie Beethoven's ? » dans *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, n° 13, 1911, pp. 127-172.

- STRASSER, Michael Creasman : *Ars Gallica : the Société nationale de musique and its role in French musical life*, thèse de doctorat, Chicago, University of Illinois, 1998.
- STRICKER, Rémy : *Mozart et ses opéras. Fiction et vérité*, Paris, Gallimard, 1987.
- TARLING, Judy : *The Weapons of Rhetoric : a Guide for Musicians and Audiences*, Saint Albans, Corda Music, 2005.
- THAYER, Alexander Wheelock : *The Life of Ludwig van Beethoven*, vols. 1 & 2, Princeton, Princeton University Press, 1964 (première édition allemande en 1866).
- THOMSON, Virgil : « Some Musical Books », *New York Herald Tribune*, section 6, 1^{er} décembre 1940.
- THOMSON, Virgil : *Selected Letters of Virgil Thomson*, édité par Tim Page et Vanessa Weeks Page, Mandaluyong (Philippines), Summit Books, 1988.
- THOMSON, Virgil : « Program Notes », dans *Music Chronicles. 1940-1954*, édité par Tim Page, New-York, Library of America, 2014, pp. 551-553.
- TOMMASINI, Anthony : « Edward Downes, 90, Opera Quizmaster », *The New York Times*, 28 décembre 2001. Url : <https://www.nytimes.com/2001/12/28/arts/edward-downes-90-opera-quizmaster.html> (consulté le 3 juin 2018).
- TOVEY, Donald : *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, Londres, Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931.
- TOVEY, Donald : *A Companion to 'The Art of Fugue'*, Oxford, Oxford University Press, 1931.
- TOVEY, Donald : *Essays in Musical Analysis*, Oxford, Oxford University Press, 1989 (première édition en 1935).
- TRANCHEFORT, François-René (dir.) : *Guide de la musique symphonique*, Paris, Éditions Fayard, 1986.
- TREUHERZ, Julian : « Pré-Raphaelitism », dans *Oxford Art Online*, 2003. Url : <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T069496> (consulté le 11 avril 2018)
- TUBEUF, André : « Claude Debussy », dans *L'Offrande musicale*, Paris, Robert Laffont, 2007, pp. 201-209.
- VENDRIX, Philippe Vendrix : « Les conceptions de l'histoire de la musique », dans Jean-Jacques Nattiez, *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2, Arles, Actes Sud, 2004, pp. 638-639.
- VERMEIL, Edmond : *Beethoven. Avec soixante planches hors-texte en héliogravure*, coll. « Maîtres de la musique ancienne et moderne », Paris, Rieder (éd.), 1929.
- WANGERMÉE, Robert : « Les premiers concerts historiques à Paris », *Mélanges Ernest Closson. Recueil d'articles musicologiques offert à Ernest Closson à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire*, Bruxelles, Société belge de Musicologie, 1948, pp. 185-196.
- WEBER, Édith : « Chants des Églises protestantes et expression populaire », dans *Ethnologie française*, vol. 11, n° 3 (juillet-septembre 1981), pp. 263-270. Url : <https://www.jstor.org/stable/40988667> (consulté le 19 février 2019).
- WEBER, William : *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- WECKERLIN, Jean-Baptiste : *Musicians. Extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc. concernant la musique et les musiciens, avec figures et airs notés*, Paris, Frères Garnier (éd.), 1877.
- YON, Jean-Claude : *Une Histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Flammarion, 2012.
- ZASLAW, Neal : *Mozart's Symphonies. Context, Performance Practice, Reception*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

SITOGRAPHIE :

Base de données du Laboratoire Musique, Histoire et Société (ci-après, LMHS) en matière de critiques musicales, extraites de diverses revues spécialisées

[<http://oicrm.org/ressources/bases-de-donnees/base-de-donnees-lmhs>]

Biographie de Robert Markow

[<http://artsalive.ca/collections/nacmusicbox/chronologique-timeline/index.php/fr/apropos-about/robert-markow>]

Capsule vidéo sur l'ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini

[<https://www.youtube.com/watch?v=04vy4pojHA>]. Mise en ligne le 17 février 2015.

Capsule vidéo sur *Les Pins de Rome* de Respighi

[<https://www.youtube.com/watch?v=p9JFfysFaKA>]. Mise en ligne le 7 août 2015.

Capsule vidéo sur *Pelléas et Mélisande* de Debussy

[https://www.youtube.com/watch?v=_WZnUxXw8rw]. Mise en ligne le 8 septembre 2015.

Capsule vidéo préparée pour le concert « Kent Nagano célèbre l'Halloween »

[<https://www.youtube.com/watch?v=slya5SYb5DE>]. Mise en ligne le 15 octobre 2015.

Capsule vidéo préparée pour le festival « Tchaïkovski »

[<https://www.youtube.com/watch?v=dGBnbq9YLzk>]. Mise en ligne le 18 décembre 2015.

Capsule vidéo sur la *Symphonie n° 1* de Mahler

[<https://www.youtube.com/watch?v=70oceV4kThM>]. Mise en ligne le 26 avril 2015.

Chaîne YouTube de Mickaël Launay, vulgarisateur mathématique

[<https://www.youtube.com/channel/UC4PasDd25MXqlXBogBw9CAg>]

Épisode n° 5 intitulé « Le Banquier symphonique », de l'émission de divertissement *Le Banquier* (TVA)

[<http://tva.canoe.ca/emissions/banquier/emissions/le-banquier-symphonique>]. Mise en ligne le 25 octobre 2015.

Exemples d'œuvres de l'illustratrice Sanna Annuka

[<http://www.pearltrees.com/matthewlclifford/sanna-annukka/id12469469>]. Mise en ligne le 2 septembre 2014.

Fiche biographique de Gustav Adolf Petter [<http://weber-gesamtausgabe.de/de/A005817.html>]

Initiatives d'éducation et contenus audio-vidéo de l'OSM

[<http://www.osm.ca/fr/videos>]; [<http://www.osm.ca/fr/education>]

Lien vers le documentaire intitulé *The Lady in Number 6* (2014)

[<https://gloria.tv/video/Pf1cF3NBnRnux4NiUUvBJYFDh4>]. Mise en ligne le 19 mars 2017.

Liste de revues musicales, OICRM [<http://pressemusicale.oicrm.org/corpus/periodiques/revues-musicales/>]

« Maurice Maeterlinck », dans *Dictionnaire mondial des littératures*

[www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Maeterlinck/175034]

Page du site Internet Athenaeum consacrée aux œuvres du peintre Edmund Blair Leighton

[<http://www.the-athenaeum.org/art/list.php?m=a&s=tu&aid=1384>]

Page web sur les « grands entretiens » de l'OSM

[<https://www.osm.ca/fr/grands-entretiens-preconcert/>]

Pages web consacrées à la collection « Le Petit Ménestrel »

[http://data.bnf.fr/13882180/le_petit_menestrel]; [<https://www.discogs.com/fr/label/147672-Le-Petit-Menestrel?page=1>]

Plateforme web du sondage [www.surveymonkey.com]

Présentation du projet de « Partenariat sur les publics de la musique » (P²M)

[<http://p2m.oicrm.org/p2m-recherche/presentation-du-projet>]

Projet « Sinfini music » [<http://www.deutsche Grammophon.com/us/album/sinfimusic.html>]

Série d'épisodes intitulée « Une œuvre expliquée », du Musée national des Beaux-Arts de Québec

[<https://www.mnbaq.org/blogue/2016/05/25/la-webserie-une-oeuvre-expliquee>]

Série « The Concerto According to Manny » [<http://www.cbc.ca/pianoconcertos/index.html>]
 Site Internet consacré aux concerts du Reid Orchestra [www.reidconcerts.music.ed.ac.uk]
 Site Internet consacré aux œuvres et aux écrits d'Hector Berlioz
 [<http://www.hberlioz.com/Scores/fantasf.htm>]
 Site Internet de D. Kern Holoman sur la Société des concerts du Conservatoire
 [<http://hector.ucdavis.edu/SdC>]
 Site Internet de la Bibliothèque nationale de France (ci-après, BNF) [<https://gallica.bnf.fr>]
 Site Internet de la Bibliothèque nationale d'Autriche [<http://anno.onb.ac.at>]
 Site Internet de l'équipe de recherche du DPMQ [<http://dpmq.oicrm.org>]
 Site Internet de partitions en libre accès « Petrucci Music Library »
 [[https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6,_Op.68_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.6,_Op.68_(Beethoven,_Ludwig_van))].
 Site d'hébergement de vidéos et de documents audio-vidéo en ligne [<http://www.youtube.com>]
 Site Internet du Cleveland Museum of Art
 [<http://www.clevelandart.org/artlens-gallery>];
 [<http://www.clevelandart.org/gallery-one/artlens>]
 Site Internet du compositeur défunt André Popp [<http://www.andrepopp.com>]
 Site Internet du projet « Francophone Music Criticism Network » [<http://music.sas.ac.uk/fmc>]
 Site Internet du LMHS [<http://lmhs.oicrm.org>]
 Site Internet regroupant une grande quantité de documents anciens, numérisés [www.archive.org]
 Vidéo promotionnelle de la saison 2015-2016 de l'OSM
 [<https://www.youtube.com/watch?v=70nz77-QK34>]. Mise en ligne le 20 avril 2015
 « Vulgariser. v. tr. », dans *Dictionnaire de l'Académie française* [en ligne], 8^e édition, Paris, 1932-1935.
 [<https://academie.atilf.fr/8/consulter/VULGARISER?options=motExact>]

Institutions musicales réputées pour leur offre numérique pédagogique :

Aux États-Unis :

- Boston Symphony Orchestra [<https://www.bso.org/Medias>]
- Chicago Symphony Orchestra [<http://csosoundsandstories.org>]
- Los Angeles Philharmonic [<http://www.laphil.com/watchlisten>]
- New York Philharmonic [<http://nyphil.org/watch-listen/video/watch-online?filter=trailers>]
- Philadelphia Orchestra [<https://www.philorch.org/concert/livenote-2019-20#>]
- San Francisco Symphony [<http://www.sfsymphony.org/Watch-Listen-Learn>];
 [<http://www.keepingcore.org>]

En Europe :

- Berlin Philharmoniker [<https://www.digitalconcerthall.com>]
- Concertgebouw [<http://concertkompas.concertgebouw.nl>];
 [<https://www.concertgebouwkeest.nl/en/all-editions>]
- London Philharmonic [<http://www.lpo.org.uk/explore/videos.html>]
- London Symphony Orchestra [<http://lso.co.uk/lso-discovery>]
- Orchestre national d'Île-de-France (playlist « Allez, raconte Camille! »)
 [http://www.dailymotion.com/playlist/x3gch2_ONDIF_allez-raconte-camille/1#video=x37z4fk]
- Philharmonia Orchestra [<http://www.philharmonia.co.uk/explore/films>];
 [http://www.philharmonia.co.uk/explore/films/listening_guides]
- Philharmonie de Paris [<http://philharmoniedeparis.fr/fr/programmation/culture-musicale>]
- Philharmonie de Paris – Cité de la musique (Médiathèque)
 [<http://philharmoniedeparis.fr/fr/ressources-numeriques>]

ANNEXES

- 1 Charles H. Purday, « To the Editor of the *Musical World* », *Musical World*, vol. 3, n° 38, 2 décembre 1836, p. 191.

To the Editor of the Musical World.

9, Clarendon Square, November 11th, 1836.

MR. EDITOR,—It has often occurred to me that an important advantage would accrue to art, and society in general, if some means were adopted, to render musical performances as intellectual as they are sensual. Surely the most delightful art in the world was never intended merely to please the senses and gratify the ear. But such seems to be the principal object which the majority who frequent our concerts and music meetings have in view, if we may judge from the inattention observable in their conduct. This remark applies more particularly to instrumental than to vocal compositions; as in the latter case a direct appeal is made to the reasoning faculties. The public are not to be blamed for taking little interest in that which they do not understand. Although they know that the composition which has just been performed, is the effusion of some such extraordinary mind as that of a Mozart, a Haydn, or a Beethoven, with whose names they are familiar, from the circumstance of having their works so frequently brought before their notice—but are as ignorant (generally speaking) of the true character, design, and end of those stupendous efforts of genius, as are the Hottentots of their existence: consequently, the performance of them, if listened to at all, is heard with indifference. To effect the object which gave rise to this letter, I would propose that a prologue, if I may use the term, should preface every performance of the works of the great masters, giving a brief and pithy analysis of the composition to be performed, showing its relative character to the mind of the musician, the feelings by which he was actuated in the production of his work, and the circumstances (where known) under which it was brought out: this would, by the novelty, in the first place, attract attention, and by frequent repetition, keep that attention alive and lead us in tracing the mind of the author through the productions of his pen; and the design of his work would thus be made clear to the understanding of the amateur, and infuse in him the desire to become more intimately acquainted with the classical compositions of the great masters.

I have thus thrown out a hint, which, if acted upon, will exalt the art, of which I am but an humble member, into one of real usefulness; and hope that some of the highly talented men with which the profession abounds, and who have the means in their power, will act upon it.

It would be especially interesting to the visitors of such societies as the Classical and Choral Harmonists, London and provincial societies, of which there are many, under various denominations; and would, moreover, give a fund of interesting and useful information upon the subject of their performances.

I beg to subscribe myself your very humble servant,

CHARLES H. PURDAY.

2 George Grove, « Grove's Programme Note on Beethoven's Symphony No. 5 in C minor for the Nineteenth Saturday Concert of the Crystal Palace Season 1879-1880 ».

BEETHOVEN'S SYMPHONY IN C MINOR. 569

SYMPHONY IN C MINOR No. 5 (Op. 67) . *Beethoven.*

1. Allegro con brio. C minor, 2-4.
2. Andante con moto. A flat, 3-8.
3. Allegro (Scherzo). C minor, 3-4 : Allegro (Finale), C major, 4-4.

We have now arrived at the fifth of Beethoven's Symphonies. It forms, in a certain sense, the climax of them—not that it is so great or so profound as the Ninth, or even perhaps as the *Eroica* ; but there is about it an energy, an audacity, an unexpectedness, which seem, perhaps, more directly typical of the man than anything else that he has left, and would probably cause most persons, when the name of Beethoven is mentioned, to think immediately of the C minor Symphony. A striking proof of the truth of this is found in the fact that Mendelssohn, of whose judgment on such a point there can be no question, did choose the C minor Symphony to introduce Beethoven to Goethe, who, though he had known the composer personally, knew nothing of his music till Mendelssohn's visit to Weimar in 1830. This distinct personality (if we may so style it) no doubt arises in great measure from the extraordinary nature of the opening subject. Learned doctors tell us that the well-known four notes which open the Symphony are only part of a longer and more extended subject. But whether this be true or not, certain it is that to the mass of hearers



is the real subject—the germ, the animating soul of the whole movement. It is this which strikes the ear like no other phrase in music, and at once rivets the attention beyond the power of the will. And this audacity once aroused can never be quenched till the last bar of the movement. The magical group of notes forces itself in at every moment. And we shall see that even the second subject—a suave and peaceful theme—is compelled to submit to its inroads. And herein does this movement furnish a true picture of its author, who, on the testimony of his most delicate pupils, though ugly, rough, and often hateful, could also be noble, cultivated, and sympathetic, and make everyone doat on him.

The C minor Symphony, though now known and fixed as No. 5, was not always so. In the programme of the first concert at which it was performed—22nd December, 1800, in the Vienna Theatre—it is not only preceded by the Pastoral Symphony, but is given as No. 6 ; while the Pastoral—now No. 6—is designated as No. 5. And the same

thing was done in Vienna as late as 1813. The two were composed or completed, together, during the summer of 1808—as the two later twins, Nos. 7 and 8, were in that of 1813, and as the third pair would have been in 1817 had they ever come to the birth—had Beethoven's offer to Ries for the Philharmonic Society been carried out. But there is no doubt that the C minor has the priority of the two. True, the autograph manuscript, once in the possession of Felix Mendelssohn, and still in the hands of his family, bears neither date nor number, and has simply the words

“Sinfonie da L. v. Beethoven”

scrawled on it in red chalk. But that of the Pastoral Symphony is numbered 6th both in Italian and German, in Beethoven's own hand. And the score and parts of each, published in April, 1809, are numbered as we are accustomed to.

The two were brought out together, and each is jointly dedicated to the Prince Lobkowitz and Count Rasumowsky, noblemen who held a high place among Beethoven's patrons. The Prince's name appears on the title page of the Eroica Symphony, of the first six String Quartets, and of the Quartet in E flat (Op. 74); while the Count enjoys a safe eternity in the three immortal works which will be known as the “Rasumoffsky Quartets” as long as there are four artists in the world capable of playing them.

There is no doubt that the C minor Symphony had occupied the mind of its composer longer than the Pastoral. The actual composition of the first two movements appears to date from 1805, the time when Beethoven was also at work on the Pianoforte Concerto in G major;* and we have the authority of Mr. Thayer† for the fact that the themes of both the *Allegro con brio* and the *Andante* were noted down as early as 1800 or 1801. As the first Symphony, so different in its gentle grace to the vigorous abruptness of the No. 5, was written in 1800, this is very remarkable.

In speaking of the opening notes of the work (quoted above) some years after its composition, Beethoven is reported to have said, *So pocht das Schicksal an die Pforte*—“That is how fate knocks at the door;” and the phrase is a fitting text for a movement so full of the struggle of life—of conflicts, and victories, and laments, and triumphs, and every emotion that can affect the spirit of man, except happiness. One has neither the obligation nor the temptation, as in the case of some of the other Symphonies, to attach any definite meaning to the music,

* Nottebohm, in the new Thematic Catalogue, p. 61. This accurate investigator has elsewhere pointed out (Beethoveniana, p. 10) that the same rhythm exists in the first movements of both these works.

† *Chronologisches Verzeichniss*, p. 75.

or to construct any picture out of it. It is enough that it touches one's deepest and most sombre feelings, and carries one along unresistingly on its tremendous current. That the actual notes above quoted were those of a bird which Beethoven heard in the Prater is quite possible; but, as in the case of the four notes which form the groundwork of the *Allegro* of the Violin Concerto, and were suggested by the repeated knocks of a man shut out of his house in the dead of the night, the fact only shows how vast is the transmuting power of the imagination. This theme has been finely compared to the magic ball of the fairy story, which opens at the word of command, and produces whole kingdoms and nations, with cities, villages, mountains, rivers, armies, and myriads of people.

Allegro con brio.—The two subjects which provide the materials for this movement are as follows—first the opening one :—



—and next the counter-theme, a simple phrase of eight notes beginning at (a)—introduced by the Horn, and accompanied by the Basses in the rhythm of the former one :—

No. 2.

It is given out by the Violins, and is repeated first by the Clarinet and then by the Oboe.

These two subjects furnish all the material for the *Allegro*. In the first movement of the *Eroica* we noticed the occurrence of an "episode"—a distinct melody, not included or implied in either of the two main subjects; and in that of the No. 4 Symphony there was the same—a beautiful melody of four bars, having no relation to the principal themes, but introduced *de novo*, and repeated five times consecutively. But in the present case there is nothing of the sort, all the phrases are either repetitions of the whole or parts of the main theme, or are constructed out of them; and the workmanship is as

close and solid as possible throughout. That so concise a treatment is consistent with the expression of the most tremendous emotion no one need be told who knows the Symphony.

As an instance of the crude and common-place form in which ideas that were ultimately to become his boldest first entered Beethoven's head, we quote the first of the above two subjects (No. 1) as it appears in the sketch book in its earliest form :—

No. 3. *Sinfonia, Allegro presto.*

The *Andante con moto* is in the key of A flat (as that of Mozart's G minor is in the key of E flat). The subject is given out by the Tenors and Cellos in unison, with a simple accompaniment, *pizzicato*, in the Double Bases :—

This is followed by a phrase for the Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons, with its echo in the Violins :

There is then a second melody, which at first appears to be meant as a second strain to the first theme :—

No. 6.

Clar. & Bassoons Violins ff

—though it negatives that idea by ending in C major. The whole of the movement consists of repetitions of these three themes, with varieties in their forms and accompaniments. On the last repetition of that quoted as No. 5, Beethoven, by a slight alteration of the notes, a trifling extension of the phrase, and a management of *nuance* all his own, has produced one of the most pathetic and beautiful effects possible :

No. 7.

♩ dol. cresc. f sf f sf p pp

—immediately after this touching farewell, as if ashamed of being seen with the tears on his cheek, he urges the Basses into crescendo arpeggios, and ends the movement with a loud crash and an ordinary cadence.

The drollery of the *Andante* is almost as striking as its grace ; and nowhere is this more conspicuous than in a place where Beethoven has indulged his humour and his caprice by stopping the flow of the melody for eight bars to introduce a passage of mere pleasantry; which to those who first heard it must have seemed mere vanity and vexation of spirit, though we should now be very sorry to spare it.

No. 8.

Strings *p* Viol. 1. & Viola *più p* *pp*

Oboe &c.

Cellos two 8ves lower.

Other passages of the same kind occur in the *Andante*—all examples of that determination to do what he liked, of which we noted an early instance in the first movement of the second Symphony. But none are so flagrant as that we have quoted.

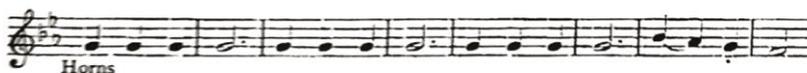
“The *Scherzo*,” says M. Berlioz, “is an extraordinary composition ; the very opening :—

No. 9. *Allegro*.



—though containing nothing terrible in itself, produces the same inexplicable emotion that is caused by the gaze of a magnetiser. A sombre mysterious light pervades it ; the play of the instruments has something sinister about it, and seems to spring from the same state of mind which conceived the scene on the Blocksberg in Faust. A few bars only are *forte*—*piano* and *pianissimo* predominate throughout. In the second theme the triple rhythm of the opening movement reappears :—

No. 10.



The middle of the movement (the ‘trio’) is founded on a rapid passage for the Double Basses, *fortissimo*, which shakes the Orchestra to its foundation, and irresistibly recalls the gambols of an elephant :—



but the gamesome beast retires by degrees, and the noise of his antics is gradually lost. The theme of the *Scherzo* reappears, *pizzicato*, the sound diminishing at the same time till nothing is heard but the crisp chords of the Violins, and the droll effect of the upper A flat in the Bassoons rubbing against the G, the fundamental note of the dominant minor ninth. At length the Violins subside on to the chord of A flat, which they hold *pianissimo*. The Drums alone have the rhythm of the subject, which they reiterate with all possible lightness, while the rest of the Orchestra maintains its stagnation :—

No. 12.



The Drums sound C, since C minor being the key of the movement : but the chord of A flat, so long held by the Strings, forces another tonality on the ear, and we are thus kept in doubt between the two. But the Drums increase in force, still obstinately keeping up both note and rhythm ; the Fiddles have by degrees also fallen into the rhythm, and at length arrive at the chord of the seventh on the dominant (G), the Drums still adhering to their C. At this point the whole Orchestra — including the three Trombones, hitherto silent—bursts like a thunderclap into C major, and into the triumphal march which forms the commencement of the Finale. The effect of this transition is obvious enough to the ear, though it may be difficult to explain it to the reader. With reference to it, it is sometimes said that Beethoven has, after all, only made use of the common expedient of following a soft passage in the minor by a burst in the major ; that the theme of the Finale is not original ; and that the interest of the movement diminishes instead of increasing as it goes on. To which I answer that it is no reflection on the genius of a composer that the means he employs are those already in use. Plenty of other composers have used the same expedients, but nothing that they have done can be compared for a moment to this stupendous paean of victory, in which the soul of Beethoven, for the moment freed from its mortal drawbacks and sufferings, seems to mount to heaven in a chariot of fire. The four first bars of the subject may not be strikingly original, but the forms of the triumphant *fanfare* are but limited, and it is probably not possible to find new ones without forfeiting the simple, grandiose, pompous character which is native to that kind of phrase. But Beethoven evidently did not intend to continue the *fanfare* style after the first few bars, and in the rest of the movement—even as early as the conclusion of the first subject (see No. 15)—he quickly resumes the lofty and original style which never forsakes him. As to the interest not increasing as it goes on, the transition from the *Scherzo* to the Finale is probably the greatest effort of which music is at present capable, so that it would be simply impossible to have continued to increase it. And those who thus carp at one of the greatest works of human genius forget what a peculiar charm is given to the movement by the sudden reintroduction of the trio into the midst of it, an expedient most original, and producing an effect which has probably never been surpassed.

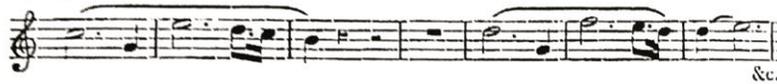
It was indeed a prodigious effort even to sustain so lofty a flight ; but Beethoven has done it, notwithstanding the extent to which he has developed his subjects. And the mere fact that the beginning and end are equal in effect—which all allow—is, of itself, enough to make the hearer think the reverse, because the tremendous shock of the opening is enough to dwarf what comes after it, just as in a long

row of columns the distant ones appear smaller than those in the foreground.

At the worst, the criticism we are noticing refers only to what may be called the *mise en scène* of the Finale, and leaves untouched the fact that the movement is so rich and magnificent that very few pieces would have a chance of being heard after it."

The subject of which we have given the commencement in the last quotation is very long, a burst of melody twenty-four bars in length ; it ends in a more definite figure :—

No. 13.



—which again conducts to the second subject proper, in the key of G :—

No. 14.



After this we arrive at the end of the first section. That section is repeated ; then comes the working out, in the course of which a most important and effective episode occurs in the re-introduction of the passage quoted in Nos. 12 and 13, with its characteristic rhythm. It is practically the same as that passage, though, except for a few bars at the close, the Drum is omitted ; and it forms a most effective preparation for the return of the principal theme (No. 14) and the repetition of the first portion of the movement.

Before concluding, we may say that there is no truth whatever in the story sometimes promulgated that the Finale was originally intended by its author for the Eroica. Such an idea is neither true in fact, nor just in sentiment. The sketch books lend it no countenance, and the Eroica has its own Finale, which to those who hear it aright is a fitter Apotheosis for its hero than that which we are now hearing would be.

The C minor Symphony was last performed at the Saturday Concerts on November 16th, 1878. [G.]

3 Questionnaire préliminaire à l'enquête de terrain auprès du public de l'OSM. Projet intitulé « Notes de programme numériques »

Sexe :

Masculin

Féminin

Année de naissance : _____

1. Depuis combien d'années assistez-vous aux concerts de l'Orchestre symphonique de Montréal? (S'il s'agit de votre toute première participation aux activités de l'organisme, inscrivez « 1 »). _____

2. Avez-vous recours à Internet pour vous tenir informé de la programmation de l'OSM ?

Oui

Non

Si la réponse est oui, veuillez indiquer les sites consultés: (plusieurs choix de réponse possibles)

Site web de l'OSM

Site web d'un organisme partenaire. Précisez :

Médias sociaux (Facebook, Youtube, Twitter)

Autre. Précisez :

3. Êtes-vous abonné à l'infolettre de l'OSM ?

Oui

Non

4. Quelles autres sources d'informations privilégiez-vous? (Plusieurs choix de réponse sont possibles. Idéalement, fournissez une précision sur la catégorie choisie, par exemple le nom du média consulté).

Programme de saison

Télévision

Radio

Journaux écrits

Contacts (ex : famille, amis)

Autre. Précisez _____

5. De manière générale, est-ce que vous vous renseignez personnellement sur l'histoire de la musique classique et/ou sur les grands compositeurs ? (Si non, passez à Q7)

Oui

Non

6. Quelles sont vos sources d'informations sur ces sujets ? (Plusieurs choix de réponse sont possibles. Idéalement, fournissez pour chaque catégorie choisie, un exemple précis comme le nom du site Internet consulté ou de la revue lue).

Internet
Dictionnaires
Notes de programme
Documentaires (long, moyen ou court métrage)
Conférences
Causeries pré-concert
Revue musicale
Ouvrages spécialisés
Articles scientifiques
Autre. Précisez _____

Quelles parties de l'histoire vous intéressent le plus ? (ex. : les étapes du travail du compositeur, les liens d'amitié qu'il entretenait, l'analyse musicale de l'œuvre, le scandale ou l'admiration que l'œuvre a pu susciter)

7. Feuillotez-vous le programme de concert ? (Si non, passez à la Q11)

Oui
Non

8. Quelle(s) section(s) du programme aimez-vous lire ? (Plusieurs mentions sont possibles)

9. Les notes sur les œuvres musicales ont-elles un effet sur votre qualité d'écoute de la musique (écoute plus attentive) ?

Oui
Non
Ne sait pas

10. De manière générale, quel jugement portez-vous sur ces notes de programme ?

Plutôt favorable
Plutôt critique
Neutre

Quelles qualités ou quels défauts y voyez-vous ?
(quelques adjectifs suffisent) _____

11. Avez-vous une formation musicale ?

Oui
Non

12. Jouez-vous d'un instrument de musique ? (La voix et les percussions sont des instruments)

Oui, j'ai déjà joué d'un instrument

Oui, je joue actuellement d'un instrument

Non

Si la réponse est oui : Quel(s) instrument(s) ? _____

Est-ce une pratique amateur / professionnelle ? _____

13. Quel est le niveau de scolarité le plus élevé que vous avez complété ?

Études primaires

Études secondaires

Études collégiales

Études universitaires, sans diplôme

Certificat de premier cycle

Baccalauréat

Maîtrise

Doctorat^[L]_[SEP]

Ne se prononce pas

Autre. Précisez _____

14. Dans quel(s) domaine(s) avez-vous fait vos études ? (Plusieurs mentions sont possibles)

15. Dans quel(s) domaines(s) poursuivez-vous ou avez-vous poursuivi votre activité professionnelle ? (Plusieurs mentions sont possibles) _____

16. Quel est votre lieu de résidence?

Ville _____

Si vous habitez à Montréal, veuillez préciser l'arrondissement

4 Commentaires de répondants, classés selon certaines questions du sondage.

a) Sur les sources d'informations autre qu'Internet (Question 5). Sondage en français.

- « Mon mari qui a fait 13 ans de piano et joue encore. »
- « Amis musicologues. »
- « Ce qui m'intéresse particulièrement, je ne connais pas la musique, c'est le sens de la musique de l'auteur, ce qu'il a voulu dire ou décrire, pourquoi il a choisi tels instruments. »
- « Ici musique et radio 2. »
- « Étude en musique U. De Sherbrooke. »
- « La radio, le 100,7 et la chronique de M. Edgar Fruitier. »
- « Amis plus connaissant. »
- « Cours de l'université du troisième âge (UTA). » [trois mentions]
- « Souvent aux Belles soirées ou Musée des Beaux-Arts]. »
- « Mes livres d'étude au baccalauréat (Mus, UdeM). »
- « Conférences Université de Sherbrooke, Revue La Scena, Dictionnaires sur les compositeurs et la musique, Internet Wikipédia. »
- « Par exemple, les films sur la musique aux RIDM. Je lis Gramophone, Diapason. »
- « Site de medici.tv. »
- « Cours à l'école. »
- « Bibliothèques. » [deux mentions]
- « Lectures de critiques musicaux. »
- « Les belles soirées de l'Université de Montréal. »
- « Une vieille collection « Au cœur du classique » (Fascicules & CD) qui tient compte du CONTEXTE MUSICAL, ARTISTIQUE ET HISTORIQUE. »
- « Cours grand public sur la musique. »

b) Morceaux choisis. Sur la préparation avant le concert (Question 6). Sondage en français.

- « Non, mais, je devrais et le ferai... »
- « C'est variable mais l'info lettre m'incite à me préparer »
- « Je consulte le livre "Pour mieux aimer la musique" de Charles Dutoit. Lorsqu'il s'agit de JB Bach, j'écoute un des CD tiré de ma collection complète de Bach... »
- « Avant de choisir les billets de saison, mon amoureux et moi faisons un tri pour éliminer les œuvres que nous avons déjà entendues jouées par l'OSM (les classiques, c'est bon, mais puisque nos horaires sont chargés, mieux vaut maximiser les découvertes). Ensuite, nous écoutons en entier les œuvres au programme qui pourraient nous intéresser. Nous nous fixons une limite de nombre de représentations auxquelles nous croyons être en mesure d'assister. Nous procédons à l'achat de billets de saison. La semaine avant le concert, nous écoutons de nouveau les œuvres qui nous attendent dans leurs intégralités, lisons les notes de programme (accessibles via l'infolettre - bravo!) et le soir du concert, nous prenons un programme papier pour y noter les changements à l'ordre, les rappels ou encore nos impressions sur le soliste ou les pièces jouées. Si nous avons la chance d'avoir une causerie avant le concert, avec un musicologue ou un artiste qui jouera, c'est "le summum"! Quelle gâterie! =) »

- « J'écoute les œuvres qui m'intéressent le plus, si j'ai le temps. »
- « Je me renseigne sur les solistes, sur l'œuvre et parfois j'écoute des extraits (ma discothèque comprend environ 4000 CDs classiques authentiques) »
- « J'essaie au moins de lire le programme. J'écoute lorsque le temps le permet. »
- « Je n'ai pas toujours le temps, mais à l'occasion. »
- « Rarement. Je suis plutôt pressée... »
- « Je suis des cours à l'Université de Sherbrooke (à Longueuil) centrés sur l'écoute et l'analyse d'œuvres de différents compositeurs. »
- « J'aimais bien quand on proposait des extraits des œuvres avant le concert. »
- « Je fais une lecture en diagonale. »

c) *Morceaux choisis. Quels éléments d'informations sur la musique ou sur le compositeur aimez-vous ou aimeriez-vous connaître davantage ? (Question 9). Sondages en français et en anglais.*

Plus d'analyse musicale :

- « Tel que le programme et en plus l'analyse musicale. »
- « Période historique, liens d'amitié & professionnels, analyse « vulgarisée » de l'œuvre, admiration/scandale provoqué(e) par l'œuvre. »
- « Analyse musicale. Les présentations "Beyond The Score" »
- « Tous ces éléments me semblent intéressants et je lirais davantage les notes si leur contenu était plus "avancé". »
- « Analyse musicale et extrait de partition. »
- « Extrait musical. »
- « All of the above are interesting - however, often the musical (technical) analysis given in the program notes is beyond my level of understanding. They often assume quite a high level of knowledge regarding musical theory (ie. they're not aimed at casual or new listeners). »
- « How the piece hangs together. »
- « Musical analysis (but not too technical) of the work. Cultural and historical context of the work. Evolution of the composer's career. »
- « All of those things, but am primarily interested in the structure and analysis of the works: these, development, key choice, especially as the works become more contemporary. »
- Un cas contraire : « All of the above except musical analysis. »

Sur l'interprétation musicale :

- « Comment l'œuvre a été reçue à l'époque de sa création. Quels sont les défis pour les musiciens? »
- « Ces renseignements sont intéressants surtout lorsque le chef nous en parle. Yannick Nézet-Séguin le fait très bien. »
- « Brève vulgarisation de l'histoire de l'œuvre et du compositeur. Son histoire à l'OSM. »
- « Étapes de la composition, analyse musicale de l'œuvre, interprétations célèbres. »
- « L'œuvre dans sa production et ses sentiments, les œuvres contemporaines d'autres compositeurs, les thèmes de l'œuvre, les effectifs d'instruments. »
- « Kent Nagano. »
- « I would enjoy knowing when the works were first performed at the OSM and then when it was played over the years. The Boston Symphony and others in the US do this, and I find it interesting. »
- « The history of the piece, including performance history. »
- « Composition and instrumentation. »

- « Interesting anecdotes relevant to the composer and composition. I would like to learn more of the history behind the instruments that the soloists play - i.e. the 300 year old violin played last night. » [référence au concert du 18 octobre]
- « History of the work, it's context in the composer's life/career. »

Sur le contexte historique, politique socio-culturel :

- « Je ne connais pas la musique, alors l'analyse musicale m'intéresse peu, les autres aspects m'intéressent, sauf la réputation ne m'attire pas particulièrement, hormis dans le contexte historique par exemple sa composition a fait scandale. »
- « La place du compositeur dans son époque (le contexte historique) et les liens avec des compositeurs moins connus (dont on aimerait entendre parfois la musique). »
- « La biographie dans le contexte historique, social qui détermine les étapes du travail du compositeur et l'analyse de l'œuvre. »
- « Mieux le situer dans l'histoire de la musique : époque baroque...avec ses caractéristiques. »
- « Le contexte culturel de l'époque: écrivains et musiciens contemporains, écoles de pensée dominantes en philosophie, politique, etc. »
- « Le contexte dans lequel l'œuvre a été écrite : personnel selon l'évolution de l'écriture musicale du compositeur, contextes social, politique, historique. »
- « Les influences du compositeur et le contexte social dans lequel il a développé l'œuvre; les réactions que l'œuvre a suscitées au temps de sa sortie et les influences qu'elle a par la suite engendrées. »
- « Événements qui se sont déroulés à l'époque où l'œuvre a été produite. »
- « A brief introduction of the genre of the music and its most renowned composers; the life of the composer, his major achievements and the challenges he faced; different steps in the composition process. »
- « Composition, history of the time in which the music was or is written, response to the work, i.e. Julian Barnes "The Noise of Time" about the relationship of the composer /artist & government. »
- « How the musical work fits in with its period and anything unique about the work or its performance. »
- « Where the work fits in to the history of music. »

Sur le compositeur et son œuvre :

- « Beethoven. » [deux fois]
- « Zelenka. »
- « De façon générale, j'aimerais un peu plus de musique de notre temps. Dans les siècles passés, les gens entendaient, je présume, surtout de la musique de leur temps. De nos jours, les enregistrements ont changé la donne. Je ne sais pas si je puis me permettre de comparer musique et théâtre ou même peinture. Il me semble que la proportion du théâtre de notre temps est comparativement bien plus forte qu'en musique dite classique. Je dirais la même chose en ce qui concerne la peinture et la sculpture. Pourquoi est-il aussi difficile d'entendre les œuvres de Vivier ou de Ligeti ou de Gubaidulina? »
- « J'ai lu beaucoup sur Brahms et j'aime beaucoup ce concerto depuis plus de 60 ans. » [référence au concert du 18 octobre]
- « Je crois que votre brochure distribuée à l'entrée du spectacle résume très bien ce que nous attendons sur le compositeur: pas trop long à lire, donne l'essentiel sur le travail du compositeur, sur son milieu de travail. Ce qui manque peut-être, ce sont ses liens avec d'autres compositeurs pour voir comment il s'en distingue, ce qui contribue à sa particularité. »
- « Tout ce que vous proposez, plus quel âge avait le compositeur quand il a composé l'œuvre jouée, œuvre de jeunesse ou de maturité... »
- « What's so specific about a piece; at what stage of his life was the composer when he wrote the piece; influence on other works (music, cinema, paintings). »
- « What inspired the composer to write the work. »
- « Different appreciation of work/composer over time. »
- « The innovation expressed by the composer and what they brought to the period. »

- « Upbringing, family, early music training. »
- « The circumstances that inspired the composer to write the work, her/his statements about the work, musical influences that can be heard in the work. »

Sur les notes de programme et la compréhension de l'œuvre que l'on retire :

- « Toutes ces réponses, car cela permet de mieux situer l'œuvre dans le contexte socio-historique, la vie du compositeur, etc. »
- « Un peu de tout cités plus haut et une description des mouvements afin d'améliorer notre écoute. »
- « Le plus possible de détails sur l'œuvre est apprécié. »
- « Tout m'intéresse! Je lis tout! »
- « Tous les éléments et anecdotes biographiques qui peuvent me donner une meilleure compréhension de l'œuvre. »
- « Bien tout, c'est tellement agréable quand on connaît le contexte dans lequel une oeuvre a été écrite. Ça nous fait apprécié plus le talent de compositeur »
- « Tout ce qui peut nous permettre de mieux apprécier les œuvres. »
- « All of the above. i find that i am well prepared for the opera and ballet because of preshow talks. »
- « History of the work... The notes on last night's concert were very good » [référence au concert du 25 octobre]

Autres suggestions :

- « Les anecdotes autour de l'œuvre. »
- « L'ambiance qui a entouré la création des œuvres. Les chaînes spécialisées en musique classique ne le font plus, ce que radio Canada faisait autrefois. »
- « Quelques références à trouver dans la littérature pourraient nourrir les informations qui doivent être limitées par l'espace disponible du programme. »
- « Contexte de création de l'œuvre, placement de l'œuvre dans le contexte historique, analyse musicale pour néophytes et recommandation de lectures pour en apprendre plus dessus. »
- « La vie de l'œuvre, de sa conception à aujourd'hui. Parfois, la réception vis-à-vis d'une œuvre change avec le temps, et il serait intéressant de suivre cette évolution. Est-ce qu'un film l'a rendue populaire? etc. »
- « Yes, the concert program could be improved, the French translation could also be improved. »
- « More [on] what makes a simple human being to become a genius. »

Les réponses du type : « cela me suffit », laconiques ou plutôt négatives :

- « Informations générales, pas d'intérêt pour les scandales. »
- « Le programme me convient tel qu'il est. »
- « Les notes de programme actuelle me conviennent. »
- « Je lis ce qui m'intéresse. Surtout [pas] de "spoon feeding", ni des renseignements superflus, ou non sollicités sur des compositeurs médiocres. »
- « L'infolettre et les notes de programme me suffisent
- « pas les textes soporifique des notes de concert.me contacter si désiré seulement. »
- « Le contexte de création de l'œuvre, comme dans le programme actuel. »
- « Ce que j'utilise comme sources d'information me suffit. Merci »
- « Ce qui est pertinent. »
- « Rien de particulier à signaler .»
- « Peu importe. »
- « Whatever is interesting. »
- « No comment. »
- « Depending on the composer, any or all of the examples above. » [exemple de lecteur sélectif]
- « Whatever you provide in the notes is adequate. »

- d) *Morceaux choisis. Commentaires positifs et négatifs sur les notes de programmes, avec d'autres suggestions et confidences d'auditeurs (Question 13). Sondage en français.*

Positifs :

- « J'aime le fait qu'elles soient tout de même assez concises, et donc que l'on peut lire le tout en un temps raisonnable, tout en s'imprégnant. Cela dit, un peu plus de détails sur la répartition des instruments, permettrait d'affûter davantage son oreille lors de l'écoute de l'œuvre. »
- « Le vocabulaire utilisé est abordable. »
- « Bien résumé, les informations m'aide à mieux connaître l'œuvre et le compositeur. »
- « Notes de programme très intéressantes. »
- « Texte concis et pertinent »
- « Résumé en quelques mots le contexte de l'œuvre ainsi que ses caractéristiques. »
- « Textes assez courts et bien rédigés, vocabulaire accessible à tous. »
- « Convient à tous les publics. »
- « Claires, intéressantes, utiles pour l'écoute. »
- « Nous apprécions lorsqu'il y a un bref extrait musical des œuvres. »
- Intéressantes et instructives. »
- « Parfois un peu simplifiées mais bonnes. »
- « Pour ce dernier concert, Robert Markow est impeccable. »
- « instructives, dispose à 'écoute. »
- « Succinct, va à l'essentiel (car le temps nous manque souvent pour tout lire...). »
- « Comme une loupe sur les œuvres: éclairantes. »
- « Toujours pertinentes, bien documentées et transmises avec concision et clarté. »
- « L'analyse de la composition des œuvres me plaît énormément. »
- « Claire, concise, instructive »
- « détails qui aident à nous concentrer sur l'écoute. »
- « Bien écrites, préparent l'écoute en mettant en lumière les faits saillants ou les caractéristiques communes aux œuvres qui ont été choisies par la direction musicale. »
- « Pour nous, c'est un accompagnateur fidèle et nécessaire. »
- « Contextualise, informe, crée ambiance. »
- « Information - Aide à la compréhension. »
- « Ecoute plus attentive donc plus connaissante. »

Négatifs :

- « Parfois trop succinct, un hyperlien pour aller vers un document plus élaborer serait apprécié. »
- « Je comprends qu'on cherche à atteindre un large public et que ce n'est peut-être pas la place pour une présentation plus exhaustive. Mais je pense quand même qu'il y a beaucoup d'auditeurs avertis qui suivent l'OSM et ils doivent se contenter du menu pour grand public. »
- « Les parcours professionnels des artistes était plus détaillé il y a 10-15 ans et je préférerais. »
- « Trop technique pour un non-initié comme moi, pas assez de ressenti, prendre exemple des commentaires d'Edgar Fruitier. »
- « Elles pourraient être plus élaborées. »
- « Trop verbeuses, ne se lisent pas rapidement, ne pas oublier qu'on dispose de 5 minutes pour tout lire... »
- « Pas toujours intéressants souvent verbiage inutile, anecdotique. »
- « Documentés mais parfois pompeux. »
- « Surtout quand l'autre écrit bien et connaît le sujet, comme Robert Markow. D'autres auteurs sont parfois très médiocres. »

- « Elles pourraient être un peu plus longues. »
- « Parfois trop techniques pour quelqu'un qui n'a pas appris la musique. »
- « La qualité des notes varie et parfois il y a des préjugés surtout en relation avec la musique russe. »
- « Encre trop pâle. Caractères trop petits. »
- « Grosseur des caractères plutôt petite et parfois difficile à lire dans la pénombre de la salle. Parfois il y a trop de détails. »
- « La qualité des notes est inégale, parfois très techniques d'autres fois Plus contextuelles. »
- « Souvent écrit pour de érudits , pas assez accessible pour les non initiés. »
- « Elles sont parfois trop poussées, pour quelqu'un comme moi qui ne s'y connaît pas, je suis souvent bien perdue et ennuyée par le jargon. »
- « Les notes biographiques sont très bien mais les notes sur les œuvres sont écrites dans un langage très compliqué et très spécialisé qui rend la lecture laborieuse pour une néophyte comme moi. En fait, votre langage me rappelle malheureusement très souvent celui de Christophe Huss (Le Devoir). »
- « Quelques traductions qui laissent à désirer. »
- « Superficiel, pas assez profond. »
- « Présentation des interprètes souvent grossièrement dithyrambique. – Trop de place accordée à la publicité et aux donateurs. »
- « pourraient être plus contextualisées, en dire davantage sur l'époque de la composition et la réception de l'œuvre. »
- « Certains de vos auteurs (Guy Marchand) semblent se contenter de recopier des articles de Wikipédia. »
- « Trop d'annonce et trop générique et trop gros (format). »
- « Pas toujours objectif selon moi »

Suggestions et autres commentaires :

- « Il faut absolument que vous inscriviez que les applaudissements sont bienvenus mais à la toute fin de l'œuvre et non entre les mouvements, ceci est fort dérangement. »
- « Lacune d'une mention : prière de ne pas applaudir entre les mouvements d'une œuvre musicale. »
- « Il est aussi intéressant de savoir l'âge de l'artiste, d'où il provient, l'âge de son instrument comme ce fut le cas hier au soir avec M. Gidon Kremer... » [référence aux concerts des 25 et 26 octobre]
- « Concises et précises; gardez l'idée de tout dire en une page. »
- « J'aimerais des références ou des renvois à plus d'informations reliées à l'œuvre et à l'époque. »
- « Je trouve dommage que les spectateurs lisent les notes PENDANT le concert plutôt que les lire avant ou après, ce qui génère beaucoup de bruit de papier tourné. »
- « Suggestion : pour les œuvres, présenter deux versions, une plus technique pour les mélomanes avertis et une plus pédagogique, par exemple, invite à porter attention sur tel aspect dans chaque mouvement... »
- « Simple et claire - peut-être rajouter une section mentionnant des ouvrages / podcast ou autres pour aller plus loin que ce qui est présenté dans le programme. »
- « Qualité de la rédaction et de la traduction - côté humain (personnalité) des compositeurs davantage à explorer. »
- « Les notes de programmes pourraient sortir un peu plus tôt, genre deux semaines en avance. Merci. »
- « Pas assez de temps, je les lis souvent après le concert, ce qui est correct. »

e) Commentaire général (apparu à la question 23).

- « Nous sommes deux, un homme et son épouse. J'étais enfant et M. Wilfrid Pelletier et ses matinées symphoniques nous ont tellement marqué. En espérant que de telles initiatives aient encore lieu. Merci. »

5 Exemples de textes préparatoires, pour la réalisation des capsules vidéo

a) « *Pelléas_narration_version 9 (version courte)* » :

Document ayant servi à l'enregistrement de la narration pour la capsule sur *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Dans *Pelléas et Mélisande*, Claude Debussy rompt avec la tradition de l'opéra du dix-neuvième siècle pour libérer le public des conventions musicales. Finis les grands airs et le lyrisme : les lignes vocales imitent désormais la voix parlée.

« C'est là d'où vient le reproche que l'on fait à mon soi-disant parti-pris de déclamation monotone où jamais rien n'apparaît de mélodique. D'abord, c'est faux : les sentiments d'un personnage ne peuvent s'exprimer continuellement d'une façon mélodique. »

Pelléas et Mélisande, c'est d'abord une pièce de théâtre signée Maurice Maeterlinck qui allait aussi inspirer d'autres compositeurs. Pour Debussy et Maeterlinck, tout est dans l'art de suggérer, d'évoquer des images, de dire les choses à-moitié, à la fois en paroles et en musique. De ce point de vue, ils appartiennent au mouvement symboliste.

Les personnages principaux sont comme deux enfants qui vivent leur premier amour. Un amour qui sera avoué à la fin de l'œuvre seulement. Leur histoire est innocente, mais elle provoquera la jalousie de Golaud, demi-frère de Pelléas et époux forcé de Mélisande.

Créé en 1902, *Pelléas et Mélisande* est l'unique opéra de Debussy, son œuvre sans doute la plus importante. Elle établit un langage musical résolument tourné vers la modernité : abandon du système tonal tel que l'employaient les compositeurs romantiques, exploration de nouvelles sonorités. Rien n'est véritablement affirmé. Tout reste à l'état d'impressions sonores.

Deux idées sont omniprésentes dans cet opéra : l'eau et la chevelure de Mélisande, toutes deux liées par une sensation d'ondulation.

Plusieurs scènes se déroulent autour d'une fontaine mystérieuse, dont on peut d'ailleurs entendre une imitation musicale.

Au début du troisième acte, Mélisande évoque sa longue chevelure dans une mélodie qui rappelle un chant grégorien.

Dans l'histoire de la musique classique, peu d'œuvres auront suscité autant de passions que *Pelléas et Mélisande*! À commencer par le violent affrontement entre Debussy et Maeterlinck au moment des premières répétitions. Sujet de la discorde : le choix de l'interprète pour le rôle de Mélisande. C'est finalement la soprano écossaise Mary Garden et non Georgette Leblanc, actrice et maîtresse de Maeterlinck, qui sera l'élue. Furieux, Maeterlinck se lance alors dans un combat

personnel contre Debussy, envisageant même de le provoquer en duel : « Je suis obligé d'espérer que ce sera une faillite retentissante et rapide ».

L'opéra fait scandale. Il devient le théâtre de nouveaux affrontements entre le public conservateur et l'Avant-Garde musicale. Heureusement, la résistance s'essouffle peu à peu et l'œuvre connaît un succès croissant, ce qui vaudra à Debussy une renommée internationale.

b) Feuille de route en vue de la capsule vidéo sur la *Symphonie n° 6* de Tchaïkovski, avec minutage des extraits audio (didascalies marquées en vert)

Première section : Composition de l'œuvre et vie du compositeur

(Piste 4 [4^e mouvement]. 00:00)

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840-1893)
Symphonie n° 6 en si mineur,
« Pathétique »
1893

L'œuvre ultime de Tchaïkovski.

Ultime dans tous les sens du terme...

(00:16)

Tchaïkovski meurt seulement huit jours après la première qu'il avait dirigée lui-même à Saint-Petersbourg, le 28 octobre 1893.

Causée par le choléra, sa mort foudroyante marque profondément les esprits.

Quelques semaines plus tard,
la deuxième interprétation de l'œuvre sera dirigée par Eduard Nápravník
lors d'un concert-hommage exceptionnel.

(00:39.9)

Selon Tchaïkovski, la *Symphonie « Pathétique »* est son œuvre la plus aboutie.
« Je la considère comme la meilleure – et surtout *la plus sincère* – de toutes mes œuvres. Je l'aime comme jamais je n'ai aimé mes enfants musicaux. »
(lettre à son neveu, Vladimir Davydov, 14 août 1893)

(00:50.8)

Le compositeur avait écrit sa *Sixième symphonie* avec un programme en tête,

une histoire qui lui servait d'inspiration.

« Ce programme est profondément empreint de sentiments subjectifs, et il m'est arrivé à maintes reprises, en le composant mentalement, de verser beaucoup de larmes. »
(lettre à Vladimir Davydov, 11 février 1893)

(01:04)

Malheureusement, Tchaïkovski n'a laissé aucune trace de ce programme.
La véritable histoire sous-jacente semble être celle de sa propre existence.

En février et au cours de l'été 1893,
Tchaïkovski poursuit la composition de sa symphonie,
reclus dans sa maison de Klin, près de Moscou.

Il souffre de l'éloignement de ses proches qui demeurent à Saint-Petersbourg,
notamment son neveu Vladimir Davydov à qui il dédie la « *Pathétique* »

(01:21.2)

Deuxième section : Analyse musicale de l'œuvre

Allegro non troppo

(Piste 1 [1^{er} mouvement]. De 01:55 à 02:05)

Le premier mouvement de la « *Pathétique* » est marqué par un motif joué aux violons.

Animation de partition.

page 5 de la partition

Mesures suivantes avec partition, de 02:06 à 02:14.3

(12:27 à 12:34.4)

Lorsque le tempo s'accélère, ce motif récurrent génère
une forte tension dramatique entre la section des cordes et des cuivres.

page 56 de la partition

Allegro con grazia

(Piste 2 [2^e mouvement]. De 01:11 à 01:28.2)

Le deuxième mouvement fait entendre un rythme insolite à cinq temps...
Son ton léger contraste avec le début de l'œuvre.

Musique sans partition.

Allegro molto vivace

(Piste 3 [3^e mouvement]. De 05:59.6 à 06:05)

Le troisième mouvement est porté par un élan énergique.
Le thème prédominant revient de manière presque obsessionnelle.

Animation de partition.



page 172 de la partition
(06:05 à 06:21.5)

Adagio lamentoso

(Piste 4. 05:27 à 05:48.9)

Le quatrième mouvement est un *Adagio lamentoso*,
tempo inhabituellement lent pour conclure une symphonie.
D'emblée, le thème musical rappelle celui du premier mouvement,
chargé, cette fois, d'une profonde tristesse.

page 210 de la partition, numéro G.

Détail de partition avec animation
(05:41 à 05:48.9)

Troisième section (esthétique comparable à la première)

(05:49 à 06:05, générique de fin inclus)

Cette symphonie est aujourd'hui considérée comme le testament musical de Tchaïkovski,
une œuvre emblématique de son style et indissociable de sa vie personnelle.