





L'Écoute

L'Écoute

De l'Antiquité au XIX^e siècle
Une anthologie

Sous la direction de Martin Kaltenecker



ÉDITIONS

Éditions MF

SOMMAIRE

PRÉFACE MARTIN KALTENECKER	9
ANTIQUITÉ GABRIÈLE WERSINGER TAYLOR	21
INTRODUCTION	23
I. PRATIQUES DE L'ÉCOUTE	29
II. ÉCOUTER LA VARIÉTÉ SONORE	93
III. LE CORPS « AURALO-MÉLIQUE »	121
ANNEXES	147
ANTIQUITÉ CHRÉTIENNE CATHERINE BROG-SCHMEZER	165
INTRODUCTION	167
I. CADRES ET LIEUX DE L'ÉCOUTE	173
II. ATTITUDES D'ÉCOUTE – EFFETS RECHERCHÉS	199
III. DICHOTOMIES – ÉCOUTES COMPARÉES	233
IV. THÉORIES DE L'ÉCOUTE	241
V. APPROCHE PHYSIOLOGIQUE ET CONTEXTE SOCIAL	259
VI. LA MUSIQUE COMME FORCE DE PERSUASION DOCTRINALE	267
MOYEN ÂGE VASCO ZARA	273
INTRODUCTION	275
I. TYPOLOGIE DES CADRES ET ATTITUDES DE L'ÉCOUTE	289
II. THÉORIES DE L'ÉCOUTE	309
III. PAYSAGE SONORE : <i>MIMESIS</i> ET TRANSCENDANCE	335
XV ^e SIÈCLE KLAUS PIETSCHMANN	369
INTRODUCTION	371
I. LIEUX ET CIRCONSTANCES D'ÉCOUTE	385
II. L'EFFET MUSICAL	399
III. DISCOURS THÉOLOGIQUES SUR L'ÉCOUTE	407

XVI ^e SIÈCLE	ISABELLE HIS	423
INTRODUCTION		425
I. CADRES ET LIEUX DE L'ÉCOUTE		431
II. ATTITUDES D'ÉCOUTE		449
III. DICHOTOMIES – ÉCOUTES COMPARÉES		513
IV. APPROCHES THÉORIQUES		533
XVII ^e SIÈCLE	THÉODORA PSYCHOYOU	569
INTRODUCTION		571
I. L'ÉCOUTE DES « AUDITEURS »		577
II. L'ÉCOUTE DES « PHILOSOPHES »		603
III. L'ÉCOUTE DES MUSICIENS		629
XVIII ^e SIÈCLE	SARAH NANCY	635
INTRODUCTION		637
I. SITUATIONS ET LIEUX D'ÉCOUTE		647
II. ATTITUDES D'ÉCOUTE		707
III. NORMATIVITÉS		721
IV. ÉCOUTES COMPARÉES		763
V. THÉORIES DE L'ÉCOUTE		775
VI. LA MUSIQUE, LES SONS ET LES BRUITS		797
XIX ^e SIÈCLE	MARTIN KALTENECKER & LAURENCE TIBI	807
INTRODUCTION		809
I. LES CADRES DE L'ÉCOUTE		817
II. LES ŒUVRES		939
III. TYPES D'ÉCOUTES		975
IV. THÉORIES DE L'ÉCOUTE		1029
V. PÉDAGOGIES DE L'ÉCOUTE		1099
VI. NOUVELLES PROBLÉMATIQUES		1123
SOURCES DES ILLUSTRATIONS		1241
SOURCES DES TEXTES		1253
BIBLIOGRAPHIES		1341
BIOGRAPHIES DES AUTEURS ET DES AUTRICES		1359



PRÉFACE

Dans une célèbre allégorie de l'ouïe qui fait partie d'une série consacrée aux cinq sens, Jan Brueghel, avec le concours de Pierre Paul Rubens, représentait en 1618 un vaste salon éclairé par une baie donnant sur un paysage verdoyant et crépusculaire [voir illustration p. 11]. Au centre de la pièce se tient Vénus qui chante en s'accompagnant au luth, comme surprise par le spectateur vers lequel elle se retourne. Cupidon à ses pieds tient une partition entre les mains, mais semble faire la grimace – Vénus chanterait-elle un peu faux ? – ou bien se concentrer si fort sur son chant qu'il en fronce les sourcils. Un cerf se tient auprès d'eux, alors qu'une perruche a atterri sur le dossier du fauteuil de la déesse. Contre ce fauteuil est posé un fusil, un pistolet a été jeté sur le tapis, et un cor de chasse un peu plus loin. Vénus semble incarner la prééminence du plaisir musical, de ses charmes et de ses effets, sur l'univers masculin des chasseurs et des guerriers ; le fusil et le pistolet, ici, sont peut-être un *aggiornamento* des armes de Mars. Quant au cerf, qui se tient droit et coi, il apparaît sur de nombreuses allégories de l'ouïe, Aristote ayant affirmé que cet animal aime la musique au point que les chasseurs, pour l'amadouer, lui en font entendre¹. À gauche, une table ronde supportant sept pupitres sur lesquels les livres de chant sont déjà disposés ; ce sont les parties séparées de madrigaux de Peter

1. Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Genève, Droz, 1997, p. 92. [voir illustrations p. 482 et 509-510.]

Philips (1560-1628), compositeur anglais et prêtre catholique qui s'était exilé dans les Flandres. Une autre de ses partitions gît sur le sol, bien visible : c'est un « canon *in diapente* » (à la quinte) sur un texte tiré de l'Évangile selon Luc : « *Beati sunt qui audiunt verbum Dei et custodiant illud* » (« Heureux ceux qui entendent le Verbe de Dieu et vivent selon lui », Lc II, 28).

Une horloge est posée au centre de la table, ainsi qu'une petite cloche dorée qui, elle aussi, rappelle le temps divisé, scandé, partagé. Plus à gauche encore, tout un capharnaüm d'instruments, dont l'inventaire fera les délices des organologues – tambour, viole de gambe, pochette, violons, cornets, hautbois, trombone que contemple un toucan au long bec incurvé, éberlué par cet objet qui lui ressemble un peu. Quant au clavecin, une représentation de l'Annonce aux bergers est peinte sur le revers de son couvercle. Les murs de cette pièce sont ornés de trois tableaux : Orphée charmant les animaux, Apollon entouré des Muses et, un peu isolée dans cette atmosphère profane qu'elle semble tenir en échec, une Annonciation. Le salon s'ouvre à gauche sur une pièce plus petite et calfeutrée où répètent des musiciens, quatre instrumentistes et trois chanteurs, auxquels s'ajoutent deux petits personnages, qui, avec une servante contemplant l'Annonciation, figurent les auditeurs. Deux fauteuils repoussés contre le mur pourraient servir s'il en venait d'autres. Mais les animaux eux aussi écoutent – un chien, un chat se frottant contre les pieds du fauteuil, et surtout un grand nombre d'oiseaux, parmi lesquels la perruche ébouriffée et deux perroquets dodus, tous réputés pour avoir l'ouïe fine. Sur une seconde table, à droite dans la pièce principale, sont posés deux horloges, une petite clochette comme on en utilisait pour l'élévation à la messe, et un somptueux globe en or et en argent. Cinq autres horloges se dessinent sur le mur du fond – les peintres insistent sur le lien entre le temps et la musique, qui peut-être se poursuit en une *musica mundana* inaudible à nos oreilles sublunaires.

La musique est ici en continuité avec la nature, par la forme de ses instruments, par les animaux qu'elle attire, par le paysage surtout dont les sonorités pénètrent dans le salon de musique, alors qu'inversement, deux trompettes sortant d'une petite fenêtre de la maison, à la même hauteur que la représentation de l'Annonce faite à Marie, s'avancent dans la campagne pour y jeter leurs appels. La musique est cernée de bruits – tic-tac des nombreuses horloges, clochettes, et fusils – et de voix – annonces, paroles des musiciens discutant de l'œuvre à jouer. Brueghel montre la musique en train de se faire, ce processus laborieux au bout duquel une forme sonore est déduite des signes muets d'une partition, elle-même mise en ordre de l'univers confus des sons et des bruits.



Pierre Paul Rubens et Jan Brueghel dit « de Velours », *Le Sens de l'ouïe*, Musée du Prado (Madrid), 1617-1618.

Cette composition aura son sens propre ; la musique, avait dit Zarlino, a tout de même d'autres visées qu'un plaisir destiné à perfectionner l'oreille². Une tension entre ordre et désordre traverse d'ailleurs cette peinture – instruments jetés en vrac mais composition claire ; interpénétration des espaces intérieur et extérieur ; face-à-face entre les univers païen et chrétien, de l'ordre et du plaisir.

De tout cet environnement sonore que déploie Brueghel, cette anthologie tient compte. Les textes qui thématissent une écoute musicale – dans un sens restreint qui reste toujours à préciser : existe-t-il au même titre une écoute « musicale » du *nomos* grec, d'une musique liturgique du Moyen Âge ou de la Renaissance, d'une danse ? – sont confrontés à des témoignages sur l'écoute *en général*, ayant trait aux bruits, aux paysages sonores, au fonctionnement de l'audition. Le discours sur les cinq sens est l'une des voies d'accès à la hiérarchie des arts et à l'histoire de l'écoute musicale. Cette perspective peut elle-même se déployer selon deux axes. Le premier interroge la hiérarchie des sens dans différentes cultures ; la valorisation du « second sens » (Aristote) conforte à cer-

2. « Incominciando adunque dal primo dico, che sono stati alcuni, liquali hanno avuto parere che la Musica si dovesse imparare per dar solazzo & dilettaatione all'Udito ; non per altro ragione, se non per far divenir perfetto questo senso [...] Ma in vero, non si debbe imparare a questo fine ; imperoche è cosa da volgari & meccanici » (Gioseffo Zarlino, *Le Istituzioni harmoniche*, Venise, 1558, I, 3, p. 8).

taines époques, lorsque la suprématie de la vision est contestée, la construction d'une écoute concentrée. Il s'agit là, très souvent, de textes théologiques, depuis la Bible – le Dieu vétérotestamentaire se manifeste à l'oreille – et le « *fides ex auditu* » de Paul (Rm x, 17) jusqu'aux théoriciens du xv^e siècle qui comprennent la polyphonie comme anticipation, ici-bas, du chant des anges, exigeant donc une acuité spécifique de l'écoute, en passant par les Pères de l'Église, dont les textes, ici représentés, sont souvent négligés dans les histoires de la musique. Le second axe pose, comme le faisait Karl Marx, que « l'éducation des cinq sens est le travail de toute l'histoire passée de l'humanité³. » On aboutit ainsi à l'idée d'une « anthropologie des sens⁴ », d'une possible extension ou transformation des capacités de l'oreille, que reflète, par exemple, l'élaboration de terminologies complexes pour dire et décrire le son, et cela dès l'Antiquité grecque.

La question des cinq sens est revenue récemment dans les travaux des historiens. La *sensory history* a interrogé l'apport des impressions sonores à la reconstitution des événements passés⁵, mais a pu également faire de tel ou tel sens un objet historique en soi⁶. Le lien avec une histoire de la perception du bruit est étroit. Voici par exemple une note de Montaigne, approchant Remiremont lors de son voyage de 1581 : les pas des chevaux, écrit-il, résonnent « comme si nous marchions sur une voûte et semblait que ce fussent des tabourins qui tabourdassent autour de nous⁷. » L'étonnant, pour nous, est la rareté de telles notations sonores, dont les romanciers seront avertis jusqu'à la seconde moitié du xviii^e siècle. On a pu parler de la « bande-son obsédante » de *La Religieuse* de Diderot⁸, mais ce sont surtout les textes du préromantisme qui regorgent de relevés de bruits perçus comme intéressants en eux-mêmes. Si la musique instrumentale est parfois qualifiée encore à cette époque de « vain bruit », les bruits eux-mêmes peuvent faire l'objet d'une écoute « musicale », que l'on prend le temps de formuler. Les paysages sonores urbains, les *townscapes*, sont éga-

3. Karl Marx, « Économie et politique », *Manuscrits de 1844*, III, in *Œuvres philosophiques*, t. II, trad. Jules Molitor, Paris, Champ libre, 1981, p. 24 sq.

4. Helmuth Plessner, *Anthropologie der Sinne*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1980.

5. Voir par exemple *Hearing History: A Reader*, Mark M. Smith (éd.), Athènes, University of Georgia Press, 2004.

6. Le célèbre ouvrage d'Alain Corbin, *Les Cloches de la terre* (Paris, Albin Michel, 1994), a montré la voie. L'une des premières publications fut *The Second Sense: Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century* (Charles Burnett, Michael Fend, Penelope Gouk (éds.), Londres, The Warburg Institute, 1991). Parmi les publications récentes, voir Géraldine Puccini, *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

7. *Journal de voyage en Italie*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1962, p. 1127.

8. Florence Lotterrie, préface à son édition de *La Religieuse*, Paris, GF, 2009, p. 6.

lement présents dans presque tous les chapitres de ce livre. Ils constituent le cadre à l'intérieur duquel résonne l'artéfact musical ou son arrière-plan mental ; le contexte acoustique d'un *sforzato* de Beethoven n'est plus le même que celui d'un *sforzato* de Richard Strauss – pour l'un, ce serait le pavé en bois, le galop du cheval, la chaise-poste ; pour l'autre, l'usine, la locomotive, la foule bruyante des métropoles modernes⁹.

Plus nettement, et plus traditionnellement, une histoire de l'écoute musicale se dessine grâce aux nombreux textes sur les effets de la musique, thème central également du tableau de Brueghel. De Platon à Wilhelm Wundt, des théories de l'affect jusqu'aux plaintes sur l'écoute nerveuse à la fin du XIX^e siècle et aux fines distinctions des psychologues entre sentiment et sensation, cette anthologie déroule le fil de l'impact de la musique sur l'ensemble de ses chapitres. Enfin, l'histoire du concert a depuis longtemps étudié les lieux et les circonstances de l'exécution musicale, ainsi que les traces du comportement des auditeurs¹⁰. Or, si les travaux de ce type ont récemment connu de beaux prolongements¹¹, c'est peut-être par un effet rétroactif : depuis les années 1980, on peut parler d'un véritable champ de recherches dédié à l'écoute, initié par des travaux anglo-saxons qui recourent au terme de *listening history*. L'inscription de l'écoute concentrée dans la *bourgeois experience* chez Peter Gay¹², les

9. Voir par exemple Reinhard Strohm, *Music in Late Medieval Bruges*, Oxford, Clarendon Press, 1985 ; Peter Bailey, *Popular Culture and Performance in the Victorian City*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998 ; Bruce Smith, *The Acoustic World of Early Modern England*, Chicago, University of Chicago Press, 1999 ; Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 2000 ; Fiona Kisby, « Introduction : Urban History, Musicology and Cities and Town in Renaissance Europe », *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*, Fiona Kisby (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 2001 ; Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity*, Cambridge, MIT Press, 2002 ; Jean-Marie Fritz, « Concevoir et représenter le son au Moyen Âge » et « Voces : voix de l'homme et voix de la nature », *La Musique au Moyen Âge*, Vera Minazzi (éd.), Paris, CNRS Éditions, 2011.

10. Voir, à titre d'exemple, Constant Pierre, *Histoire du Concert spirituel (1725-1790)* [1899], Paris, Société française de Musicologie, 2000 ; Eberhard Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur: Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Cassel, Bärenreiter, 1950 ; Heinrich Schwab, *Das Konzert: Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1971 ; Hanns-Werner Heister, *Das Konzert: Theorie einer Kulturform*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1983.

11. Hans Erich Bödeker, Patrice Veit, Michael Werner (éds.), *Le Concert et son public*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002 ; William Weber, *The Great Transformation of Musical taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 ; Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890-1940*, Francfort-sur-le-Main, Campus, 2008. Pour l'histoire du concert, voir également la base de données de Kern Holoman sur la Société des concerts du Conservatoire sur <http://hector.ucdavis.edu/SdC/> et les travaux récents de Patrick Taïeb, Guy Gosselin ou Yannick Simon ainsi que la base de données en ligne Dezède.

12. Peter Gay, *The Naked Heart*, New York-Londres, Norton and Cie, 1995, chap. I.

travaux de Leon Botstein¹³, deux numéros essentiels de *Early Music*¹⁴, le livre central de James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*¹⁵, celui de Matthew Riley¹⁶, certains ouvrages de philosophes¹⁷, en sont des témoignages importants. En Allemagne, après des travaux anciens isolés¹⁸, l'histoire de l'écoute s'est largement structurée par référence aux travaux anglo-saxons¹⁹. Lorsque l'iconographe Philippe Junod affirmait en 2009 que l'auditeur avait été longtemps « l'acteur oublié » des études sur la musique²⁰, il faisait probablement allusion au domaine français ; or, si l'ouvrage de Johnson n'a toujours pas été traduit, on relève néanmoins un essai de Peter Szendy²¹, les travaux d'Antoine Hennion sur l'amateur en musique, l'étude sur l'écoute radiophonique de Sophie Maisonneuve²², une synthèse historique sur les XVIII^e et XIX^e siècles, des ouvrages consacrés à une « écologie sociale de l'oreille²³ », ainsi qu'un nombre croissant d'articles dans des volumes collectifs²⁴ ou des revues²⁵.

13. Leon Botstein, « The Demise of Philosophical Listening: Haydn in the 19th Century », *Haydn and his World*, Elaine Sisman (éd.), Princeton, Princeton University Press, 1997 ; et « Listening through Reading : Musical Literacy and the Concert Audience », *19th Century Music*, vol. 16, n°2, 1992. Botstein avait soutenu en 1985 à Harvard une thèse intitulée *Music and its Public: Habits of Listening and the Crisis of Musical Modernism in Vienna, 1870-1914*.

14. *Early Music*, vol. 25, n° 4, novembre 1997, et vol. 30, n° 1, février 2002, aussi *The Musical Quarterly*, vol. 82, n° 3-4, 1998.

15. Berkeley, University of California Press, 1995.

16. Matthew Riley, *Musical Listening in the German Enlightenment*, Aldershot, Ashgate, 2004.

17. Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca, Cornell University Press, 1997 (trad. aux Presses universitaires de Rennes, 2013) ; Theodore Graczyk, *Listening to Popular Music*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2007.

18. Heinrich Bessler, « Grundfragen des musikalischen Hörens », *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, n°31, 1925, p. 35-52 ; Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin, Akademie, 1959 ; Zofia Lissa, « On the Evolution of Musical Perception », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 24, 1965 ; Peter Gülke, « Interpretation und die Wandlungen des musikalischen Hörens », *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress*, Carl Dahlhaus et al. (éds.), Leipzig, 1966, p. 487-489 ; Bernhard Doppeide (éd.), *Musikhören*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

19. Wolfgang Gratzner (éd.), *Perspektiven einer Geschichte abendländischen Musikhörens*, Laaber, Laaber, 1997 ; Nikolaus Bacht, « Jean Pauls Hörer », *Musik & Ästhetik*, n° 39, 2006 ; Klaus Aringer, Chritsian Utz et al. (éds.), *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hörens*, Freiburg, Rombach, 2017.

20. Pierre Junod, « Voir écouter : pour une iconographie de l'auditeur », *Terrain*, n° 53, 2009, p. 12.

21. Peter Szendy, *Écoute, une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit, 2001.

22. « 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 en Grande-Bretagne », *Revue de musicologie*, vol. 88, n° 1, 2002. Voir aussi Nicolas Donin, « Qui écoute ? », *Circuit*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 5-10.

23. Anthony Pecqueux et Olivier Roueff (éds.), *Écologie sociale de l'oreille*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009 ; et *id.*, « Être ensemble, écouter, évaluer les musiques du monde en festival », *Cultures et musées*, n°25, 2015.

24. Rémy Campos et Nicolas Donin (éds.), *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève, Droz, 2009.

25. « Écoutes », *Volume I*, vol. 10, n° 1, 2013.

Ajoutons enfin le contexte important du cognitivisme²⁶, de la philosophie²⁷, et, dans la création musicale, l'effet de cet *acoustic turn* qui fait que les mécanismes de la perception revêtent une importance plus grande dans le travail, ou dans les textes explicatifs, des compositeurs²⁸. L'essor des *sound studies*, l'intérêt pour les appareils techniques, illustré par l'important livre de Jonathan Sterne, *The Audible Past* (2008²⁹), ou encore des ouvrages tel que *The Auditory Culture Reader* de Michael Bull et Les Back³⁰ en témoignent à leur tour.

Écrire une histoire de l'écoute consiste très souvent à *retraverser* des sources et des travaux déjà disponibles. Une telle histoire met donc en série, ou en « intrigue », pour reprendre la célèbre notion de Paul Veyne, des éléments fournis par les discours sur le sens de l'ouïe, sur le fonctionnement de l'oreille, sur la perception du bruit, sur les effets, les affects et la variété des lieux d'exécution de la musique et des attitudes de ses auditeurs. Restent les œuvres et leur réception, derniers gisements à sonder. Pour Marx, les sens sont éduqués par les productions artistiques, si bien que l'activité sensorielle de l'homme socialisé diffère de celle de qui n'a jamais été confronté à une œuvre musicale. Or, si chaque œuvre s'adresse à des auditeurs réels et vivants, dont l'auteur connaît l'*habitus* et les habitudes, elle peut aussi viser un auditeur implicite, témoigner de ce dont le compositeur croit l'auditeur capable, en tissant par l'écriture des liens subtils avec des modèles, ou en imposant des durées inhabituelles³¹. Lorsque ces deux « instances » se tendent, il y a perturbation de l'écoute. On pourrait élaborer tout un pan d'une histoire de l'écoute en essayant d'isoler l'empreinte de l'auditeur implicite sur une partition, par l'analyse de l'écriture ; on peut assurément la constituer en étudiant les réactions des auditeurs « explicites » à

26. Par exemple François Madurell, « Situation de découverte et écoute répétée : deux clés pour la réception de l'œuvre », *Esthétique de la réception musicale*, Paris, Zurfluh, 2007.

27. Jean-Luc Nancy, *À l'Écoute*, Paris, Galilée, 2002 ; François Nicolas, *Le Monde-musique*, Paris, Aedam Musicae, 2014, t. I.

28. Voir dans ce contexte les polémiques contre l'analyse schenkérienne et une écoute « structurelle » de la musique dans les années 1980 : Rose Rosengard Subotnik, « Toward a deconstruction of Structural Listening », *Deconstructive Variations*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996 ; Andrew dell'Antonio (éd.), *Beyond Structural Listening ? Postmodern Modes of Hearing*, Berkeley, University of California Press, 2004.

29. *Une histoire de la modernité sonore*, trad. Maxime Boïdy, Paris, La Découverte-Éditions de la Philharmonie, 2015. Voir aussi Bernard Stiegler, « L'armement des oreilles : devenir et avenir industriels des technologies de l'écoute », *Circuit*, vol. 16, n° 3, 2006, p. 33-42.

30. Oxford-New York, Berg, 2003.

31. Nikolaus Bacht, « Der implizite Hörer bei Lully, Rameau und Bach », *Geschichte und Gegenwart des musikalischen Hören* (note 19) ; John Butt, « Do Musical Works Contain an Implied Listener ? Towards a Theory of Musical Listening », *Journal of the Royal Musical Association*, n° 135, 2010.

des propositions musicales inhabituelles – de la « Nouvelle Musique » propagée par Timothée de Milet (451-361 avant J.-C.), au v^e siècle avant notre ère, jusqu'au « drame musical » wagnérien qui congédie les habitudes de l'opéra, en passant par les excès de la polyphonie fustigés au xiv^e siècle par le pape Jean xxii, les audaces harmoniques « non préparées » de Monteverdi contre lesquelles proteste Artusi, ou l'énergie italienne heurtant les oreilles françaises à la toute fin du xvii^e siècle. On pourrait encore faire l'hypothèse – au lecteur de ce livre de la vérifier s'il le souhaite – que c'est avant tout l'impression musicale négative qui est diserte ; une réaction étonnée, ou de refus, porte les auteurs à préciser davantage leur écoute qu'une œuvre qui procure une satisfaction immédiate.

De telles réactions se traduisent majoritairement dans les comptes rendus de concert, matériau classique de l'histoire de la réception, dont l'histoire de l'écoute musicale se distingue en visant ce qui relève de l'écoute – surprise ou confirmée dans ses habitudes – dégagé des considérations sur le style de l'œuvre. Il faut donc prélever dans une critique de concert ce qui tient à l'observation de soi ou des autres, aux réactions psychologiques, éventuellement extériorisées ; il faut aussi s'assurer, idéalement, que le critique ou le mélomane n'a pas lu auparavant (ou pendant l'exécution) le piano-chant, voire la partition, d'un opéra. Comme l'écrit un critique d'opéra en 1894, « il est certain que l'attention du public ne faiblit jamais chez ceux qui ont eu le confort de lire attentivement la partition [du *Falstaff* de Verdi] au préalable³². » Il faudra faire le départ entre une écoute spontanée et une écoute qui vérifie la partition, catégorie tout autre ; la célèbre critique de la *Cinquième Symphonie* de Beethoven écrite par E. T. A. Hoffmann à partir de la partition publiée importe moins à une histoire de l'écoute au xix^e siècle que les tâtonnements d'amateurs comme Delacroix ou Amiel dans leurs journaux respectifs.

L'historien doit rechercher ce genre d'éléments parfois développés par les auteurs de l'époque, lorsqu'ils établissent par exemple une typologie d'auditeurs (c'est la perspective « émique » dont parlent les ethnologues) ; il peut aussi la reconstruire en assemblant et en réagencant différentes attitudes d'écoute implicites (en adoptant alors la perspective extérieure, « étique »). Le plus souvent, un document ouvre autant de pistes qu'il fait apparaître de blancs. Citons comme seul exemple de cette problématique un passage où le chef d'orchestre et compositeur Hans Zender imagine l'écoute idéale de la polyphonie au Moyen Âge :

32. *Le Opere di Giuseppe Verdi a Bologna (1843-1901)*, Luigi Verdi (éd.), Lucques, Libreria musicale italiana, 2001, p. 365.

Il faut se représenter qu'un motet du Moyen Âge exigeait déjà de l'auditeur un effort de concentration important : au lieu d'un signal formé par une seule voix, donc univoque – comme dans le chant grégorien ou la musique populaire – il était censé percevoir un réseau de relations entre deux ou trois événements autonomes et simultanés, donc à la fois les lois harmoniques qui résultent de la rencontre des différentes voix et l'autonomie même de ces voix, avec leur structure mélodique et rythmique particulière et leurs différents affects, souvent soulignés de surcroît par des textes chantés dans des langues différentes. Il devait ensuite saisir les proportions de la forme globale (conçue souvent grâce à des relations numériques d'ordre symbolique) comme un niveau de signification à part entière, et enfin reconnaître derrière tout cela un auteur précis, avec des traits caractéristiques qui ne se confondent avec ceux d'aucun autre. Dès les ^{XIII}^e et ^{XIV}^e siècles, la compréhension de la musique incarne donc un processus qui appréhende des couches et des dimensions multiples et que l'on ne peut plus résumer d'une seule formule. La musique de cette époque-là invite déjà l'auditeur à dépasser une écoute spontanée, à se familiariser avec certaines règles de base et conventions, sans parler de la réitération de l'écoute, de l'étude des éléments musicaux utilisés et de leur provenance, tout cela pour saisir la complexité d'une musique³³.

Il est évident que l'historien ne disposera pas pour toutes les époques de traces textuelles explicites illustrant les exigences énumérées ici ; il s'agit d'une construction – discutable peut-être en ce qu'elle fait abstraction des conditions réelles de l'exécution et de l'écoute d'un motet isorythmique, mais plausible globalement – qui comble ce que les sources ne disent guère, ou fragmentairement.

Les auteurs de ce livre retraversent ainsi tout un massif de textes en y relevant – ou prélevant – les traces d'une écoute musicale, qu'elle soit le sujet même de la source en question, ou sa « dominante ». On pourra lire cette anthologie comme une histoire de la musique constituée de sources et résultant d'un déplacement – tout y est reconsidéré par le filtre de l'écoute. Les sources sont exclusivement européennes et portent sur la musique occidentale ; elles sont grecques, latines, puis essentiellement françaises et allemandes, dans une moindre mesure anglaises et italiennes, reflétant les compétences et les domaines de recherche des contributeurs. Certains auteurs ont préféré une option plus synthétique que d'autres ; de fait, ce sont les catégories de classement qui importent, au sein desquelles le lecteur, idéalement, pourra insérer ses propres trouvailles

33. Hans Zender, « Comprendre la musique », *Essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2016, p. 184-185.

et connaissances. L'anthologie se termine sur les premières réactions au son enregistré, à l'invention du phonographe par Thomas Edison. Invention dont la portée véritable n'apparaîtra qu'au xx^e siècle, réalisant sans doute la «révolution copernicienne» dans l'histoire de l'écoute et qui nous a semblé justifier de clore ce livre sur le moment où s'achève le xix^e siècle.

Hormis le chapitre sur l'Antiquité, époque à laquelle la complexité et l'éloignement de l'objet musical auront nécessité une proportion plus importante de commentaires par rapport aux textes cités, tous les autres se composent, après une introduction résumant les problématiques et contextes particuliers de l'époque, d'extraits brièvement introduits. L'agencement global de chaque chapitre va du concret à l'abstrait, donc des lieux, circonstances et attitudes, aux réflexions d'ordre théorique.

L'auteur de ces lignes remercie l'ensemble des contributeurs pour leur engagement et leur persévérance. Il remercie Isabelle His pour son soutien toujours optimiste, Bastien Gallet et Omer Corlaix (Éditions MF) d'avoir cru à ce projet pendant plus d'une décennie, Stéphane Roth et Sabrina Valy (Éditions de la Philharmonie) d'avoir permis qu'un navire si chargé soit mis à l'eau et Brice Ammar-Khodja pour la mise en page de cet ouvrage.

Martin Kaltenecker