



Hrvatsko
muzikološko
društvo

Croatian
Musicological
Society

Kroatische
musikwissenschaftliche
Gesellschaft

Société
croate de
musicologie

Perspectives pluridisciplinaires: difficultés d'approche

Author(s): Ivo Supićić

Source: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 16, No. 2 (Dec., 1985), pp. 125-151

Published by: Croatian Musicological Society

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/836773>

Accessed: 04/08/2010 18:26

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of JSTOR's Terms and Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>. JSTOR's Terms and Conditions of Use provides, in part, that unless you have obtained prior permission, you may not download an entire issue of a journal or multiple copies of articles, and you may use content in the JSTOR archive only for your personal, non-commercial use.

Please contact the publisher regarding any further use of this work. Publisher contact information may be obtained at <http://www.jstor.org/action/showPublisher?publisherCode=croat>.

Each copy of any part of a JSTOR transmission must contain the same copyright notice that appears on the screen or printed page of such transmission.

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Croatian Musicological Society is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*.

<http://www.jstor.org>

PERSPECTIVES PLURIDISCIPLINAIRES: DIFFICULTÉS D'APPROCHE

IVO SUPIČIĆ

Académie de Musique, Gundulićeva 6,
41000 ZAGREB, Yougoslavie

UDC: 78.067/072.2

Original Scientific Paper

Izvorni znanstveni članak

Received: July 10, 1985

Primljeno: 10. srpnja 1985.

Accepted: July 10, 1985

Prihvaćeno: 10. srpnja 1985.

Les difficultés d'approches sociologiques et socio-historiques

Les difficultés d'approches proprement sociologiques et socio-historiques de l'oeuvre musicale ont été ressenties par la plupart des chercheurs. Pour Tibor Kneif, »le but de la sociologie de la musique est la compréhension des formations musicales à partir de la situation sociale d'un temps donné.«¹ D'après Kurt Blaukopf, »la sociologie de la musique s'efforce de comprendre la production et la reproduction musicales par rapport aux processus historiques du développement de la société humaine.«² Selon Walter Serauky, »la sociologie de la musique... doit essayer de rendre compréhensible un style particulier de la musique de par la structure sociale et culturelle d'un âge et définir ses présupposés sociaux et sa signification sociale.«³ Quant à Theodor W. Adorno, bien qu'il préconisât un déchiffrement sociologique de la musique, et par conséquent de l'oeuvre musicale, il ne pensait pas pourtant que la sociologie de la musique puisse s'occuper de l'oeuvre d'un compositeur individuel sans prendre en considération les fonctions de la musique à l'intérieur de la société comme un tout: »L'essence de la société... n'est ni un simple champ de faits plus ou moins liés, ni une classe logique suprême, à laquelle on parviendrait par une généralisation progressive. C'est plutôt en soi un processus, qui se produit soi-même, ainsi que ses moments partiels, un *continuum* vers la totalité... Seules lui rendent justice de quelque façon les connaissances qui... atteignent à la fois la

¹ Tibor KNEIF, »Gegenwartsfragen der Musiksoziologie«, *Acta Musicologica*, XXXVIII, 1966, 2—4, p. 109.

² Kurt BLAUKOPF, *Musiksoziologie*, 2ème éd., p. 8. Cf. note 67.

³ Walter SERAUKY, »Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, XVI, 1934, 4, p. 232.

totalité et les moments partiels.⁴ Contre l'objection souvent formulée à l'égard de la sociologie de la musique, à savoir que la nature de la musique — son être intrinsèque — est sans rapport avec les conditions sociales dans lesquelles une œuvre est née puis exécutée, Adorno optait à un certain moment pour »l'interprétation des processus, plutôt qu' à la restriction aux contenus tangibles»⁵. Mais, comme l'on sait, ses positions ont changé au point qu'il concevait la musique d'abord comme un reflet des divergences sociales, puis comme une cognition, ensuite comme expression et langage, pour la regarder, dans une phase ultérieure, comme »une entité spirituelle *sui generis*» et retourner enfin à sa position d'origine.⁶ Ce qui complique pourtant l'interprétation de sa pensée, c'est que parfois il ne se trouvait pas très à l'aise avec certains termes qu'il employait. Ainsi on peut se demander ce qu'il entendait par »contenus tangibles» de la musique, et même par son »contenu» tout court, d'autant plus qu'il l'opposait d'une certaine manière au terme de »forme» qui, lui aussi, peut avoir des significations différentes, comme d'ailleurs celui de contenu.⁷ Carl Dahlhaus, de son côté, a mis en doute la possibilité d'une approche sociologique de l'œuvre musicale et, en particulier, la possibilité de la déchiffrer sociologiquement comme Adorno l'entendait.⁸ Et Hans Heinz Stuckenschmidt est allé jusqu'à dire qu'en »regardant le résultat de trente-cinq années de considérations sociologiques de la musique, nous ne trouvons qu'une seule chose à leur crédit: la reconnaissance que la musique n'a pas de fin au-delà de sa propre belle et gratuite existence.»⁹ D'après W. V. Blomster, d'autre part, »le dilemme de l'objet de la sociologie se fait sentir avec une intensité accrue [justement] par rapport à la musique. Si l'attention est restreinte seulement à la vie extérieure de la musique, le résultat en est l'histoire sociale — ou peut-être l'histoire culturelle; par conséquent, le sociologue se tourne vers l'œuvre d'art elle-même, où il est menacé [pourtant] par l'insécurité de son approche.»¹⁰ Pour Alphons Silbermann, au contraire, la musique peut être effectivement »saisie seulement au moment du contact entre l'artiste et l'auditeur, au moment où l'œuvre musicale pour ainsi dire s'extériorise, où elle contribue non seulement à l'évolution de la vie ou crée de nouvelles valeurs, mais produit un moment sensé: le moment qui est

⁴ Théodor W. ADORNO, »Réflexions en vue d'une sociologie de la musique«, *Musique en jeu*, 1972, 7, p. 5.

⁵ ID., *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962, p. 168.

⁶ Cf. Ivan FOCHT, »Adornos gnoseologistische Einstellung zur Musik«, *IRASM*,

⁷ Voir plus loin p. 134.

⁸ Cf. Carl DAHLHAUS, »Soziologische Dechiffrierung von Musik — zu Th. W. Adornos Wagnerkritik«, *IRASM*, I, 1970, 2, pp. 137—147.

⁹ Cité dans Alphons SILBERMANN, *The Sociology of Music*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1963, p. 9.

¹⁰ W. V. BLOMSTER, »Sociology of Music: Adorno and beyond«, *Telos*, 1976, 28, p. 91.

une expérience pour la société.¹¹ Tandis que Silbermann voulait faire de la sociologie de la musique une science positive, qui éliminerait toute dimension philosophique, Adorno a développé ses principes de sociologie de la musique sans les séparer des questions de contenu; et c'est cela précisément qui reste spécifique de sa méthode et de son approche sociologique de la musique.¹² Or les questions de contenu de la musique sont inséparables de celles d'esthétique et de philosophie de la musique. Et il résulte de cette donnée fondamentale justement un mélange des **trois approches chez Adorno**, qui parle d'ailleurs en même temps, dans des sens différents, du contenu de la musique: d'une part, »la sociologie de la musique ne devrait pas se contenter de la constatation d'une identité structurelle, mais aurait à démontrer comment, dans des musiques, des conditions sociales s'expriment concrètement, comment celles-là sont déterminées par celles-ci. D'où la nécessité d'un déchiffrement du contenu social de la musique, art sans paroles ni concept«¹³; d'autre part, »dans la mesure où la sociologie de la musique s'occupe du contenu et de l'effet idéologiques de la musique, elle fait partie d'une doctrine critique de la société.«¹⁴ Il semble donc que dans une matière si complexe que celle du contenu de la musique la dernière chose à faire soit de prendre — sous divers rapports — une position simpliste soit de négation ou d'affirmation, alors qu'elle demande des définitions et des approches multiples et nuancées selon le sens qu'on lui attribue.

Carl Dahlhaus a mis pour sa part radicalement en question non seulement la prétention adornienne de déchiffrer la musique sociologiquement, celle de Wagner¹⁵ par exemple, mais aussi la possibilité même d'une approche sociologique véritable de l'oeuvre musicale. D'après lui, si la déception totale peut être évitée, la sociologie de la musique doit modérer les espoirs placés en elle. D'autre part, ce domaine doit son prestige juste à ces espoirs et ne peut pas facilement les abandonner, en admettant ses faiblesses et ses limitations, sans dégénérer en une science périphérique de la musique, auxiliaire de l'histoire et de l'esthétique de la musique.¹⁶ Pour Dahlhaus, la sociologie de la musique ne sera qu'une science auxiliaire anodine, si elle ne réussit pas à déchiffrer la »vraie« réalité proprement musicale. Mais la possibilité de réaliser cette exigence n'est pas évidente. D'autant plus que dans différents projets scientifiques l'on trouve l'exigence d'une analyse sociologique: soit de l'oeuvre musicale comme d'une incarnation de »l'esprit objectif«, soit de

¹¹ Alphons SILBERMANN, *The Sociology of Music*, p. 74.

¹² Cf. Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie*, p. 9.

¹³ Theodor W. ADORNO, »Sociologie de la musique«, *Musique en jeu*, 1971, 2, p. 10.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ Cf. ID., *Essai sur Wagner*, Gallimard, Paris, 1966; éd. allemande Suhrkamp Verlag, Francfort sur le Main, 1962.

¹⁶ Carl DAHLHAUS, Vorwort, in: Tibor KNEIF, dir., *Texte zur Musiksoziologie*, Gerig, Cologne, 1975, p. 1.

l'événement musical individuel, soit encore de la situation où, par l'intermédiaire des exécutants, la musique est médiatisée à ses auditeurs.¹⁷

Cependant les difficultés, voire les confusions, s'aggravent quand on pense, comme le fait observer T. Kneif, que même la simple thèse de l'existence de relations entre la musique et la société peut être interprétée de trois façons différentes, à savoir que 1) la musique est simplement conditionnée par la société, 2) la musique en est l'expression, et 3) la musique reflète les conditions sociales dans lesquelles elle est née.¹⁸ Or, ces trois interprétations pourraient constituer déjà des points de départ *a priori*, susceptibles de déformer une approche ou une démarche scientifique laquelle ne saurait poser en début de recherche ce qui ne pourrait être démontré par elle qu'à la fin d'un itinéraire long et patient.

Mais les difficultés d'une approche sociologique et socio-historique de la musique ne s'arrêtent pas là. Les problèmes sociologiques de la musique ont été engendrés surtout par l'histoire de la musique. C'est au dedans de celle-ci que les questions sociologiques se sont avant tout posées. Et en s'y posant elles s'en sont lentement différenciées. Le développement de l'histoire de la musique (en tant que science) au XIX^e et surtout au XX^e siècles, l'approfondissement des études de multiples aspects de l'art musical, ont conduit à une révélation plus explicite du phénomène proprement sociologique selon lequel l'histoire de la musique (en tant que réalité) s'intègre, tout le long de sa trajectoire connue, dans la vie sociale. Ces études ont donné naissance à une série de travaux de caractère socio-historique.¹⁹ Les progrès de la littérature biographique ont contribué d'autre part à la découverte du conditionnement social et historique de la création musicale, de la condition faite au compositeur et à sa création artistique à des époques et dans des sociétés diverses.²⁰ L'histoire de la musique a découvert aussi la grande question du public face à la musique. Elle a posé de la sorte un problème ultérieur, de caractère sociologique, qu'elle seule n'a pu suffisamment élucider. Ainsi, on trouve même aujourd'hui assez peu d'ouvrages consacrés exclusivement ou principalement au public musical et à son rôle dans la vie musicale.²¹

¹⁷ Cf. Carl DAHLHAUS, *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*, IRASM, V, 1974, 1, p. 11.

¹⁸ Cf. Tibor KNEIF, *Musiksoziologie*, Gerig, Cologne, 1971.

¹⁹ Cf. plus loin pp. 137—139.

²⁰ A ce propos on peut alléguer à titre d'exemple des biographies telles que: Carl von WINTERFELD, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin, 1834, 2 vol.; Hildesheim, 1965, 3 vol.; Romain ROLLAND, *Beethoven. Les grandes époques créatrices*, Ed. du Sablier, Paris, 1928—1957, 7 vol.; Wolfgang BOETTCHER, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1958.

²¹ Cf. par ex. Robert SIOHAN, *Histoire du public musical*, Les Editions Rencontre, Lausanne, 1967; Percy M. YOUNG, *The Concert Tradition from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1965; Enrico FUBINI, *Musica e pubblico dal Rinascimento al barocco*, Einaudi, Turin, 1984.

Les recherches *ethnomusicologiques* ont apporté à leur tour quantité de problèmes sociologiques, entre autres par des révélations toujours plus nombreuses sur les utilisations pratiques, ainsi que sur les fins et les fonctions sociales précises de la musique ethnique. Comme l'a souligné Alan P. Merriam, «les utilisations et les fonctions de la musique représentent l'un des plus importants problèmes en ethnomusicologie, car dans l'étude du comportement humain nous cherchons constamment... non seulement des faits descriptifs concernant la musique, mais, ce qui est plus important, la signification de la musique.»²² Il se trouve que la sociologie et l'histoire sociale de la musique visent le même but: découvrir les utilisations et les fonctions de la musique dans la société, afin de comprendre pourquoi et pour qui elle est créée, pourquoi et pour qui elle est jouée, et à qui elle peut servir. En cela déjà on peut entrevoir la profonde parenté de ces deux domaines avec l'ethnomusicologie. Ce que Merriam a dit sur l'ethnomusicologie peut très bien s'appliquer à la sociologie et à l'histoire sociale de la musique: «quand nous parlons des utilisations de la musique, nous nous référons aux façons dont elle est employée dans la société humaine, à la pratique habituelle ou à l'exercice coutumier de la musique, comme d'une chose en elle-même ou en conjonction avec d'autres activités... La musique est utilisée dans certaines situations dont elle devient partie intégrante, mais elle peut ou non avoir une fonction plus profonde... De là, 'l'utilisation' se réfère à la situation dans laquelle la musique est employée dans l'action humaine; 'la fonction' concerne les raisons de son emploi et particulièrement le but plus large qu'elle sert.»²³ En effet, l'ethnomusicologie a développé considérablement ses explorations des utilisations et des fonctions de la musique ethnique. La sociologie et l'histoire sociale de la musique doivent le faire dans leur propre domaine, celui de la musique savante. Dans ces études, les trois approches pourraient certainement trouver des points de rencontre où elles seraient à même de s'aider mutuellement. L'ethnomusicologie connaît déjà une gamme très riche et bien articulée de différentes utilisations et de diverses fonctions de la musique qu'elle étudie; en revanche, la sociologie de la musique pourrait lui offrir peut-être une vue plus profonde des réalités sociales dans lesquelles cette musique est insérée. L'exemple donné par Charles Seeger, l'un des pionniers de la musicologie américaine, montre dans quelle mesure les deux domaines pourraient se chevaucher, bien qu'il présente cette possibilité en termes plus généraux, en parlant de musicologie et d'ethnomusicologie à propos d'un article de Mantle Hood qui «affirme catégoriquement que 'l'ethnomusicologie est une approche d'étude de toute musique, non seulement dans les termes de celle-ci, mais aussi en relation à son contexte culturel.' Il continue en disant que 'couramment le terme a deux larges applications: 1) l'étude de toute la musique en dehors de la tradition artistique euro-

²² Alan P. MERRIAM, *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois), 1964, p. 209.

²³ *Ibid.*, p. 210.

péenne, y inclus les vestiges des formes antérieures à cette tradition en Europe et ailleurs; 2) l'étude de toutes les variétés de musique trouvées dans un lieu ou dans une région; par exemple l'ethnomusicologie de Tokyo, de Los Angeles ou de Santiago étudierait dans cette localité tous les types de la musique savante européenne, la musique des enclaves ethniques, la musique folk, populaire et commerciale, les hybrides musicaux, etc.; en d'autres termes, toute la musique utilisée par la population d'une zone donnée...²⁴ Finalement, il n'y aurait pas de rôles pour des études séparées, musicologie et ethnomusicologie; mais il y aurait tout de même une distinction entre les approches musicologique et ethnomusicologique: la première, de la chose en elle-même; la seconde, de la chose dans son contexte culturel comme l'un des nombreux autres contextes...²⁴ Certes, bien d'autres distinctions pourraient être faites entre les approches musicologique et ethnomusicologique, bien que l'approche musicologique ne se limite pas nécessairement à l'étude de la musique »en elle-même« et que l'étude ethnomusicologique puisse être conçue aussi de manière différente, par exemple comme »étude des musiques primitives et traditionnelles du monde entier«, ou encore comme »étude des musiques savantes extra-européennes«.²⁵

A un moment donné, l'esthétique sociologique prétendait résoudre la question des rapports entre la sociologie de l'art et l'esthétique dans une synthèse. Une identification de la sociologie de la musique et de l'esthétique de la musique, ou — plus généralement — de la sociologie de l'art et de l'esthétique, identification qui équivalait parfois à une élimination de l'esthétique du domaine scientifique, à sa négation comme science, est aujourd'hui sans doute largement dépassée.²⁶ La faiblesse de l'esthétique sociologique venait du fait qu'elle n'était à vrai dire ni esthétique ni sociologie, mais bien plutôt une étrange mixture de philosophie de l'art et de sciences diverses, parasitée parfois par une des erreurs les plus graves du scientisme moderne: le sociologisme. Ces observations concernent surtout certains travaux d'auteurs plus anciens, tels Taine et Guyau, aussi bien qu'une partie de l'oeuvre scientifique de Charles Lalo qui, tout en plaçant pour une esthétique sociologique, a pris finalement position contre le »sociologisme totalitaire«.²⁷ En effet, »certains théori-

²⁴ Charles SEEGER, »Foreword« à Mantle HOOD, *The Ethnomusicologist*, Kent State University Press, Kent (Ohio), 1982, 2ème éd., pp. v-vi. (L'article en question de Hood est »Ethnomusicology«, dans le *Harvard Dictionary of Music* (1969).)

²⁵ Cf. Claudie MARCEL-DUBOIS et Constantin BRAILOIU, *L'ethnomusicologie*, in: *Précis de musicologie*, dir. par Jacques CHAILLEY, P. U. F., Paris, 1958, pp. 31 et 41.

²⁶ Cf. par ex. Alphons SILBERMANN, *Introduction à une sociologie de la musique*, P. U. F., Paris, 1955, où l'auteur s'exprime de manière à laisser supposer que la sociologie de la musique devrait remplacer l'esthétique de la musique, et ses points de vue plus récents dans *Les principes de la sociologie de la musique*, Droz, Genève-Paris, 1968, pp. 26—28, et dans *Empirische Kunstsoziologie* le chapitre »Soziologie der Musik«, F. Enke Verlag, Stuttgart, 1973, pp. 69—109.

²⁷ Cf. Charles LALO, »Méthodes et objets de l'esthétique sociologique«, *Revue internationale de philosophie*, 1949, 7, p. 10.

ciens (déjà un peu lointains) de l'esthétique sociologique, à la manière par exemple de Guyau, ont un peu tendance à laisser croire que la musique... ne [serait] qu'une sorte... d'expression en miroir de la société, qui n'aurait aucune action sur celle-ci; quelque chose qui serait un produit et non pas une cause, quelque chose qui serait déterminé et non pas déterminant.²⁸ Néanmoins, malgré ses faiblesses, l'esthétique sociologique a contribué à la naissance de la sociologie de l'art et à l'acquisition progressive de son droit de cité dans l'ensemble des sciences explorant l'univers artistique comme une discipline à part.

Le fait que la plupart des questions soulevées par ces disciplines et ces orientations soient restées longtemps insuffisamment traitées par les musicologues, est facilement explicable: elles ont été révélées surtout par des historiens de la musique, par des esthéticiens, ou enfin par des sociologues, pour qui, en majorité, elles restaient cependant périphériques. Elles appelaient pourtant une élucidation par excellence sociologique, et l'on comprend alors sans peine que leurs promoteurs non-sociologues se soient trouvés mal à l'aise face à elles et que, sauf quelques essais de réponse et quelques observations d'ordre général, ils les aient laissées pour la plupart sans solution. Quant aux sociologues qui se sont intéressés les premiers aux problèmes sociologiques de la musique, celle-ci n'occupait qu'une place secondaire ou mineure dans leurs préoccupations scientifiques. C'était le cas de Georg Simmel, Max Weber, Pitirim A. Sorokin et d'autres encore.

On trouve cependant d'autres difficultés au développement des approches sociologiques et socio-historiques de la musique. Ce sont les traces d'une certaine mentalité «romantique» qui répugne à de telles approches de la musique ou à de telles explications de certains de ses aspects. Il existe une crainte réelle de voir dévaluer le fait artistique, le fait musical et sa valeur propre, une crainte de voir limiter l'autonomie de la création du musicien, ou même de subir une analyse qui réduirait la musique à des faits ou à des valeurs d'une autre nature, bref une crainte devant ce qu'on a pu dénommer à juste raison — réductionnisme.

Or il faut éliminer dès le début cette crainte et cette objection. Dans la perspective d'une conception authentique des approches sociologiques et socio-historiques de la musique, il ne s'agit point de réduire les faits artistiques aux faits sociaux, de diminuer ou de détruire de la sorte la valeur autonome et le caractère spécifique de l'oeuvre musicale. Il s'agit de découvrir seulement les dimensions sociales de la musique dans la mesure où elles existent. En effet presque toute l'histoire de la science musicale témoigne de la lutte qu'elle a dû mener, à partir d'un certain

²⁸ Etienne SOURIAU, «Allocution» au Congrès international sur les aspects sociologiques de la musique à la Radio, *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, 1955, 3—4, pp. 268—269. Quant à un examen critique des positions de Guyau, cf. par ex. F. J. W. HARDING, *Jean-Marie Guyau (1854—1888). Aesthetician and Sociologist*, Droz, Genève, 1973.

moment, pour son émancipation et pour son autonomie, ainsi que pour l'émancipation et l'autonomie de l'art musical lui-même. Il est bien connu que des théoriciens du XVII^e, du XVIII^e et même en partie du XIX^e siècles soumettaient la musique à d'autres disciplines, telles la grammaire, la poésie ou les mathématiques, ou bien qu'ils considéraient la musique comme un art incomplet ou inférieur qui, dans la hiérarchie des arts, recevait le plus souvent la dernière place.²⁹ Mais, au XIX^e siècle, il s'est produit sous l'influence du positivisme, et en réaction contre les attitudes romantiques, un mouvement contraire, qui s'est manifesté de façon un peu excessive. Comme l'a fait ressortir Vincent Duckles, dans un certain sens »les savants musicaux du XIX^e siècle ont fait leur travail presque trop bien en réclamant une place pour eux-mêmes dans la hiérarchie académique. Cela a mené à une spécialisation prématurée et a encouragé une sorte d'isolationnisme, trop commun dans des domaines hautement spécialisés. La musicologie ou n'importe quelle discipline des sciences humaines... s'enrichit des impulsions interdisciplinaires... L'effort d'atteindre un point d'appui pour l'étude 'scientifique' a parfois conduit à une étroitesse de points de vue qu'aucun savant réputé n'approuverait... Il y a eu une tendance d'accentuer les aspects historiques au détriment des aspects systématiques de nos études«³⁰. On conçoit donc que d'aucuns puissent toujours voir dans la sociologie de la musique et dans l'histoire sociale de la musique une nouvelle menace pour la musique et pour la science stricte qui s'en occupe. D'autant plus que l'approche sociologique de la musique (et dans une moindre mesure l'approche socio-historique) est essentiellement une approche »systématique«.

Une conception authentique de la sociologie de la musique exclut toute ingérence qui pourrait diminuer la musique, sa valeur artistique et esthétique. Il faut souligner, au contraire, que cette discipline, comme l'histoire sociale de la musique, est porteuse et messagère des valeurs propres de la musique. Elle les apporte, il est vrai, implicitement ou indirectement, mais réellement, par ses démarches mêmes, qui conduisent à la découverte des fonctions et des valeurs sociales de la musique. En faisant ses révélations sur les fonctions et sur les valeurs sociales de la musique, la sociologie de la musique met par là même en relief la capacité de cet art de survivre, par sa valeur propre, aux conditionnements sociaux et aux circonstances historiques qui ont exercé leur influence sur sa création et sur sa vie à travers les âges. Car, plus la sociologie de la musique fait ressortir non seulement les conditionnements sociaux et les fonctions sociales de la musique, mais aussi ses valeurs purement artistiques et humaines, plus et mieux on peut démontrer et prouver que la musique — malgré son profond enracinement social — était et demeure capable de dépasser les limitations des lieux et des milieux qui

²⁹ Cf. Enrico FUBINI, *Les philosophes et la musique*, Champion, Paris, 1983, pp. 77—120.

³⁰ Vincent DUCKLES, »Patterns in the Historiography of 19th-Century Music«, *Acta Musicologica*, XLII, 1970, 1—2, p. 82.

on vu sa naissance et ses exercices, justement grâce à ces valeurs artistiques et humaines.

Voilà donc où réside, entre autre, la valeur *culturelle* de la sociologie de la musique qui, loin d'être destructrice de valeurs, en est au contraire à sa manière — instauratrice.

Une difficulté ultérieure qui s'oppose, cette fois, à l'intégration de la sociologie de la musique dans la musicologie provient du fait qu'une conception de la sociologie de la musique qui serait capable de contribuer à une connaissance plus complète et plus approfondie de la musique, n'a pas été jusqu'ici suffisamment élaborée. Les approches sociologiques et socio-historiques de l'oeuvre musicale, par exemple, ont donné jusqu'à présent des résultats plutôt modestes et limités. On peut reprocher au surplus, avec raison, à certaines approches prétendument sociologiques de la musique, un abandon au verbalisme, des démarches gratuitement abstraites ou pseudo-philosophiques, et par là même pseudo-sociologiques, éloignées d'un travail scientifique d'analyse positive des matériaux concrets.³¹ Il est en revanche douteux que de telles analyses positives puissent conduire à une synthèse, si elles ne sont orientées au moins par une introduction ou un accord théorique et méthodologique de base portant sur l'objet, le but et les méthodes de la discipline en question.

Une dernière difficulté découle en partie de la difficulté précédente. On exclut parfois la sociologie de la musique des cadres de la musicologie prise au sens strict du terme, ou bien parce qu'on minimise son importance, ou bien parce qu'on la considère comme une partie de la sociologie. Ainsi Lloyd Hibberd, qui a tracé un tableau des principales disciplines musicologiques dans sa musicologie «reconsidérée», ne mentionne pas la sociologie de la musique.³² De même, le *Précis de musicologie* de Jacques Chailley ne consacre pas la moindre place distincte à cette discipline.³³ Suzanne Clercx mentionne, il est vrai, sommairement, dans sa définition de la musicologie, le «rôle social» de la musique (qu'il faudrait dénommer plutôt «fonction sociale», car en sociologie le terme de «rôle» n'est attribué qu'aux sujets) comme l'un des objets d'étude offerts à la musicologie, mais non pas comme l'objet d'une discipline particulière.³⁴ Ces exemples témoignent de lacunes assez significatives ou d'une conséquence des difficultés remarquées surgissant comme une entrave au développement de la sociologie de la musique ou à son inté-

³¹ Ceci peut concerner par ex. l'ouvrage d'Alphons SILBERMANN, *Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1957.

³² Cf. Lloyd HIBBERD, «Musicology reconsidered», *Acta Musicologica*, XXI, 1959, 1, pp. 25—31.

³³ Cf. Jacques CHAILLEY et coll., *Précis de musicologie*, P. U. F., Paris, 1958; 2ème éd. P. U. F., Paris, 1985.

³⁴ Cf. Suzanne CLERCX, «Définition de la musicologie et sa position à l'égard des disciplines qui lui sont connexes», *Revue belge de musicologie*, 1946—1947, I, pp. 113—116.

gration dans la musicologie.³⁵ Mais si la sociologie de la musique peut avoir une importance périphérique pour la sociologie en général, l'on peut poser la question de savoir si tel est le cas pour la musicologie. **Etant dépendante de la sociologie seulement par son objet et par ses méthodes, la sociologie de la musique appartient, par sa matière, à la musicologie.** Cependant, il reste à voir de quelles analyses, ou plutôt de quelles approches, elle est capable et si ces analyses ou approches sont d'une importance fondamentale pour la musicologie. Or, on peut poser cette même question sur l'histoire sociale de la musique.

L'histoire sociale de la musique

Dans son étude sur le concept de l'espace physique et musical à la Renaissance,³⁶ Edward E. Lowinsky a justement remarqué, depuis déjà longtemps, qu'une vaste approche est loin d'être tout à fait nouvelle dans l'élaboration moderne de l'histoire de la musique. Mais jusqu'à présent une telle approche a été plutôt limitée *grosso modo* aux études comparatives entre la musique et les autres arts, à l'exclusion de la science par exemple. Lowinsky considère avoir livré dans son étude assez de preuves sur la valeur et les possibilités d'une approche qui tient la musique seulement pour un domaine du vaste territoire de la pensée et de la culture humaines, domaine qu'on ne peut pas suffisamment connaître et comprendre isolément, mais uniquement comme partie de cette pensée et de cette culture dans leur ensemble. Cependant des recherches de ce genre conduisent trop souvent vers des généralités: ce dont au contraire la musicologie contemporaine a besoin, c'est de recherches de problèmes spécifiques de la structure et des styles musicaux, ainsi que d'explorations comparatives des caractéristiques de la culture et de la pensée humaines qui leur sont contemporaines, dans leurs analogies et leurs rapports concrets et précis. Une telle démarche devrait aboutir à une méthode qui, au lieu de les opposer, réconcilierait **»l'analyse technique et**

³⁵ Cf. à ce propos aussi d'autres systématisations de la musicologie par ex. dans: Frank LI. HARRISON, Mantle HOOD, Claude PALISCA, *Musicology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey), 1963, 1965²; Walter WIORA, *Historische und systematische Musikwissenschaft*, Hans Schneider, Tutzing, 1972, et *Ideen zur Geschichte der Musik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1980; Jack WESTRUP, *An Introduction to Musical History*, Hutchinson University Library, Londres, 1955, 1973²; Oskár ELSCHKE, «Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik», *Acta Musicologica*, XLV, 1973, 1, pp. 1—23; Carl DAHLHAUS, dir., *Einführung in die systematische Musikwissenschaft*, Hans Gerig, Cologne, 1971, 1975²; Carl DAHLHAUS, *Grundlagen der Musikgeschichte*, Hans Gerig, Cologne, 1977 (trad. anglaise *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983); Charles SEGER, *Studies in Musicology (1935—1975)*, University of California Press, Berkeley, 1977. Voir aussi la bibliographie dans: Barry S. BROOK, Edward O. D. DOWNES, Sherman VAN SOLKEMA, dir., *Perspectives in Musicology*, Norton, New York, 1972, pp. 335—346.

³⁶ Cf. Edward E. LOWINSKY, «The Concept of Physical and Musical Space in the Renaissance», in: ***Papers of the American Musicological Society — 1941***, Richmond (Virginia), 1946, pp. 57—84.

l'interprétation». ³⁷ Certes on peut se demander de quelle interprétation il s'agit: il est normal que les démarches analytiques ou techniques conduisent à des interprétations à leur niveau, ainsi qu'il est naturel que des analyses historiques ou socio-historiques aboutissent à des interprétations historiques ou socio-historiques. A ces différents niveaux, où les approches et les analyses se résolvent en interprétations du même ordre, il n'y a pas d'opposition. En prenant, comme il apparaît, le terme d'«interprétation» dans un sens assez large et le terme d'«analyse technique» dans un sens strict et étroit, Lowinsky croyait que sa méthode pourrait devenir la méthode de la musicologie de l'avenir. D'après lui, l'«équipement intellectuel» du musicologue consisterait désormais non seulement en instruments d'analyse technique toujours plus raffinés, mais également dans une connaissance toujours plus approfondie de tous les aspects de la civilisation humaine. Pourtant, à cause de l'ampleur de la tâche, il serait nécessaire que les chercheurs se limitent à des époques déterminées ou à des problèmes particuliers à approfondir et que des critères stricts y soient appliqués: «seulement ainsi nous pouvons espérer découvrir les sources les plus profondes des changements et des révolutions dans la structure et le style musicaux, et c'est seulement sur ce chemin que nous pouvons espérer que les études de la musique rentreront dans le cercle des sciences humaines dont elles ont été trop longtemps bannies comme étrangères.» ³⁸ Une telle orientation de la musicologie aurait d'ailleurs une valeur certaine non seulement pour les recherches historiques et esthétiques, mais également pour les sociologiques et les socio-historiques. Il serait important pour la musicologie de tendre vers un tel type de recherches qui dépasserait à la fois un technicisme trop étroit, un historicisme restrictif, un esthétisme et un sociologisme gratuits ou un anthropologisme trop vague.

Cependant les recherches musicologiques actuelles se sont éloignées dans une certaine mesure des recherches de problèmes d'envergure, pour s'orienter de plus en plus vers l'exploration des problèmes de détail d'ordre technique et historique. ³⁹ La valeur de cette orientation ne saurait être mise en question: les recherches de ce genre sont nécessaires. Mais elles ne sauraient être considérées comme uniquement nécessaires ou simplement dernières. Friedrich Blume a fait ressortir que dans nos études «la seule occupation avec des détails continuera à mener à d'autres détails, et non à la compréhension de l'histoire», ⁴⁰ Il faudrait préférer, par exemple, «un livre sur la Renaissance italienne, qui intègre la musique dans le contexte spirituel plus large de cette époque, à une douzaine d'études savantes qui énuméreraient de menus détails, ce qui ne

³⁷ Cf. *ibid.*, p. 83.

³⁸ *Ibid.*, p. 84.

³⁹ Cf. Robert Erich WOLF, «The Aesthetic Problem of the Renaissance», *Revue belge de musicologie*, 9, 1955, 3—4, p. 83.

⁴⁰ Friedrich BLUME, «Musical Scholarship Today», in: *Perspectives in Musicology*, p. 26.

ferait qu'inciter l'auteur suivant à énumérer d'autres détails». ⁴¹ Blume soutenait qu'il préférerait un tel »livre même s'il contenait de nombreuses erreurs de détail. Les erreurs peuvent être corrigées, et rien n'est tellement soumis à l'erreur qu'un perfectionnisme outré... Nous avons perdu le courage de commettre des erreurs. Nous n'osons pas nous exposer au risque de tirer des conclusions d'après l'état actuel du savoir. Mon point de vue personnel est que des réalisations majeures en histoire sont impossibles sans un tel courage». ⁴² A ce point de vue en effet courageux, on peut ajouter pour l'appuyer, que justement une approche pluridisciplinaire pourrait apporter l'ouverture nécessaire à de telles études, afin d'élucider la musique dans son contexte spirituel, ainsi que sociologique, historique, psychologique, philosophique et culturel.

Mais on peut se faire de la musicologie au moins deux conceptions principales. Selon la première, plus étroite, la musicologie est un ensemble de disciplines strictement scientifiques: avant tout l'histoire de la musique (avec d'autres disciplines qui y sont liées). Armand Machabey l'a définie, par exemple, comme une discipline qui recherche, formule et résout des problèmes se rattachant à l'histoire de la musique, à son esthétique et à la musique elle-même dans ses manifestations diverses. ⁴³ Pour Jacques Handschin et François Lesure, cependant, la musicologie est »cette science historique qui a pour objet non pas la musique en tant qu'un fait donné par lui-même, mais l'homme, pour autant qu'il s'exprime musicalement»,* cette science qui en fin de compte n'est qu'une fraction de l'histoire de la civilisation». ⁴⁴ Une telle conception, plus vaste, de la musicologie est acceptable en principe, mais elle peut exposer cette science à deux dangers: premièrement, d'être trop restrictive par une définition de la musicologie considérée uniquement comme science historique; deuxièmement, d'être un peu trop vague, quoique juste dans sa perspective anthropologique et humaniste, en proposant l'homme, pour autant qu'il s'exprime musicalement, comme objet de la musicologie. D'autre part, l'on peut dire, avec Oliver Strunk, que »l'histoire de la musique est... un aspect — non une partie de la musicologie». ⁴⁵ Et si l'on pense, comme Oskár Elschek, que l'exploration de l'histoire de la musique s'est développée jusqu'à des proportions scientifiques imposantes, quantitativement et qualitativement bien au-dessus des autres domaines

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 26—27, 26.

⁴³ Cf. Armand MACHABEY, *La musicologie*, P.U.F., Paris, 1962, p. 119.

* J. HANDSCHIN, »Musicologie et musique«, dans *La Revue internationale de musique*, no 9, hiver 1950—51, p. 221.

⁴⁴ François LESURE, »Musicologie et sociologie«, *La Revue musicale*, 1953, 221, p. 4.

⁴⁵ Oliver STRUNK, »The Historical Aspect in Musicology«, in: *Papers Read at the Annual Meeting of the American Musicological Society. Twelve Papers on Various Phases of Musicology*, Chicago, 1936, p. 15.

de la musicologie,⁴⁶ il reste que ces domaines ne sont pas à négliger, mais au contraire à développer davantage.

Comme l'affirmait Robert Erich Wolf, »bien que la musicologie connaisse bien les *techniques* du passé, elle ne connaît toujours pas les *attitudes* du passé, non plus que le climat psychologique et philosophique dans lequel ces techniques étaient utilisées à des fins esthétiques et sociales. Les historiens de la littérature et des arts plastiques ne sont pas tellement indifférents par rapport à ces importants aspects. Dans ce domaine, la majorité des musicologues est bien en retard par rapport aux savants des disciplines voisines. Alors que ceux-ci ont l'avantage de traiter des matériaux plus 'concrets', les musicologues ne devraient pas abandonner l'étude de ces aspects parce que la nature de leur art serait plus 'abstraite'.⁴⁷ Or, l'histoire sociale de la musique, la sociologie de la musique et l'esthétique et la philosophie de la musique sont justement ces disciplines qui seraient les plus susceptibles d'offrir à la musicologie un apport »systématique« permettant une connaissance plus vaste et plus approfondie de ces attitudes du passé dont parle Wolf, en même temps qu'une mise de la musique dans ses différents contextes. Un bref aperçu préliminaire de l'apport socio-historique, déjà fait en ce sens dans la musicologie contemporaine, s'impose ici.

En effet, ce qu'Edward E. Lowinsky préconisait d'une certaine façon, il y a une quarantaine d'années, s'est réalisé en partie, du moins au niveau des recherches socio-historiques de la musique. Une nouvelle orientation de recherche qui s'est révélée déjà féconde et un nouveau domaine d'exploration sont apparus au sein de la musicologie, notamment de l'histoire de la musique: les premiers jalons d'une *histoire sociale* de la musique ont été posés. On peut citer d'abord les travaux entrepris par Paul H. Lang et Roman I. Gruber dont les ouvrages ont dépassé les cadres d'une histoire purement et strictement musicale, le premier se référant, bien que sur un plan très général, aux faits sociaux ayant rapport à la musique, et le second envisageant des interrelations entre la culture musicale et la culture générale, ainsi que la vie économique et politique.⁴⁸ On peut y ajouter aussi les travaux plus récents d'Arnold Hauser et de Walter Wiora.⁴⁹

Des contributions spécialisées plus particulières ont été apportées également, par exemple pour des périodes déterminées, telles le Moyen

⁴⁶ Cf. Oskár ELSCHKE, »Gegenwartsprobleme der musikwissenschaftlichen Systematik«, *Acta Musicologica*, 45, 1973, 1, p. 11.

⁴⁷ Robert Erich WOLF, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁸ Cf. Paul H. LANG, *Music in Western Civilization*, Norton, New York, 1941, et Roman I. GRUBER, *Istoriја muzыkal'noj kul'tury*, 2 vol., Gosizd, Moscou-Léninograd, 1941—1959.

⁴⁹ Cf. Arnold HAUSER, *The Social History of Art*, 2 vol., Routledge and Kegan Paul, Londres, 1951, et Walter WIORA, *Die vier Weltalter der Musik*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1961 (trad. française: *Les quatre âges de la musique*, Payot, Paris, 1963).

Age ou les époques du baroque et du romantisme, par André Pirro, Jacques Chailley, Manfred F. Bukofzer et Alfred Einstein.⁵⁰ D'autres études se référaient aux pays particuliers, à l'intérieur d'une époque donnée, telles celles écrites par Wilfrid Mellers, Nanie Bridgman et Robert Wangermée.⁵¹ Leo Balet, Marcel Beaufils et Eberhard Preussner ont étudié la musique dans les milieux bourgeois allemands, la structure du public musical et généralement la vie musicale en Allemagne au XVIII^e siècle.⁵² Walter Wiora a fait pour sa part une intéressante étude des rapports du compositeur avec le monde environnant, divisée en trois parties: jusqu'à Mozart, de Beethoven à Richard Strauss, et de Schönberg à l'avant-garde.⁵³

D'autres questions d'histoire sociale de la musique ont été traitées par Ernst H. Meyer, Paul Loubet de Sceaury, Stefania Lobaczewska, Walter L. Woodfill et François Lesure.⁵⁴ Ces essais, comme d'autres encore, n'ont pu qu'encourager la maturation et la formulation des problèmes spécifiquement sociologiques concernant la musique et son histoire. D'autant que les travaux de caractère socio-historique servent ou peuvent servir de préparation ou d'introduction au traitement de ces problèmes.

Sur le plan strictement socio-historique, d'autres travaux plus ou moins importants concernant une histoire sociale de la musique sont apparus plus récemment, écrits entre autres par Walter Salmen, Albert Dunning, William Weber, Henry Raynor, Sabine Žak, Gianfranco Zàc-

⁵⁰ Cf. André PIRRO, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, H. Laurens, Paris, 1940; Jacques CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, P.U.F., Paris, 1950; Manfred F. BUKOFZER, *Music in the Baroque Era*, Norton, New York, 1947 (trad. française: *La musique baroque de Monteverdi à Bach, 1600—1750*, Lattès, Paris, 1982); Alfred EINSTEIN, *Music in the Romantic Era*, Norton, New York, 1947 (trad. française: *La musique romantique*, Gallimard, Paris, 1959).

⁵¹ Cf. Wilfrid MELLERS, *Music and Society. England and the European Tradition*, Dennis Dobson, Londres, 1950; Nanie BRIDGMAN, *La vie musicale au Quattrocento et jusqu'à la naissance du madrigal (1400—1530)*, Gallimard, Paris, 1964; Robert WANGERMÉE, *La musique flamande dans la société des XV^e et XVI^e siècles*, Arcade, Bruxelles, 1966².

⁵² Cf. Leo BALET, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert*, Heitz, Leipzig-Strasbourg-Zürich, 1936; Marcel BEAUFILS, *Par la musique vers l'obscur. Essai sur la musique bourgeoise et l'éveil d'une conscience allemande au XVII^e siècle et aux origines du XIX^e siècle*, Robert, Marseille, 1942; 2^eme édition: *Comment l'Allemagne est devenue musicienne*, Laffont, Paris, 1983; Eberhard PREUSSNER, *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1950².

⁵³ Cf. Walter WIORA, *Komponist und Mitwelt*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1964.

⁵⁴ Cf. Ernst H. MEYER, *English Chamber Music*, Laurence and Wishart, Londres, 1946; Paul LOUBET DE SCEAURY, *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*, Pedone, Paris, 1949; Stefania LOBACZEWSKA, *Zarys historii form muzycznych. Próba ujęcia socjologicznego*, Cracovie, 1950; Walter L. WOODFILL, *Musicians in English Society, from Elizabeth to Charles I*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1953; François LESURE, *Musica e società*, Istituto editoriale italiano, Milan, 1966 (trad. allemande: *Musik und Gesellschaft im Bild*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1966; trad. américaine: *Music and Art in Society*, Pennsylvania State University Press, Pittsburgh, 1968).

caro, Bruno Brévan, Christopher Ballantine et Michel Faure.⁵⁵ Tous ces travaux, dans la variété de leurs approches, de leurs méthodes et de leur matière, ont permis avec beaucoup d'autres, plus partiels ou de moindre envergure, de constituer un champ d'investigation plus ou moins cohérent dont les contours se dessinent avec toujours plus de précision et permettent une élaboration plus poussée de l'objet et des méthodes de la discipline, ainsi qu'une vision plus claire de ses perspectives et de ses possibilités de développement ultérieur.

Sociologie de la musique et musicologie

Les investigations scientifiques en sociologie de la musique, en ce qui concerne les problèmes et les méthodes, dépendent dans une mesure considérable de la prise de position du sociologue en matière purement et simplement sociologique, des résultats qu'il considère comme acquis et valables en sociologie générale.⁵⁶ C'est une sorte de dépendance »formelle« en laquelle se trouve actuellement la sociologie de la musique, étant donné qu'elle n'a pas encore constitué ses procédés et méthodes de recherche propres, indépendamment de la sociologie générale. Du reste, la sociologie de la musique — quelle que soit son évolution autonome ultérieure — restera toujours dans une certaine dépendance de la *sociologie* tout court, de son esprit et de son orientation à un moment donné. Et bien que cette dépendance ne doive jamais complètement disparaître, il est possible qu'elle se réduise en un certain sens, car la sociologie de la musique développera probablement avec le temps ses propres méthodes et posera des problèmes toujours plus spécifiques en leur donnant des solutions originales. Ainsi que l'a bien souligné Irmgard Bontinck, on pensait jusqu'à présent que la sociologie de la musique était surtout concernée par l'impact de l'environnement social sur la musique et celui

⁵⁵ Cf. Walter SALMEN et coll., *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1971 (trad. américaine: *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*, Pendragon Press, New York, 1983); Albert DUNNING, *Die Staatsmotette (1480—1555)*, Oosthoek, Helm, Utrecht, 1975; Henry RAYNOR, *The Social History of Music from the Middle Ages to Beethoven*, Barrie & Jenkins, Londres, 1972, et *Music and Society since 1815*, Schocken Books, New York, 1976; Sabine ŽAK, *Musik als »Ehr und Zier« im mittelalterlichen Reich. Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*, Paffgen Verlag, Neuss, 1979; Gianfranco ZACCARO, *Storia sociale della musica*, Newton Compton Editori, Rome, 1979; Bruno BREVAN, *Les changements de la vie musicale parisienne de 1744 à 1799*, P.U.F., Paris, 1980; Christopher BALLANTINE, *Music and its Social Meanings*, Gordon and Breach, New York, 1984; Michel FAURE, *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Flammarion, Paris, 1985.

⁵⁶ C'est ainsi, par exemple, qu'il pourra étudier plutôt divers groupes sociaux dans leur rapport avec la musique et la vie musicale, ou bien les fonctions sociales de la musique, ou encore la position sociale du musicien et les conséquences qui en dérivent pour son activité artistique. Néanmoins, dans l'état actuel des recherches sociologiques sur la musique, une acceptation méthodologique initiale de plusieurs approches sociologiques différentes pourrait être, sous certaines conditions, et sans amener à une sorte d'éclectisme, fort utile au développement des études sociologiques de la musique.

du changement social sur les changements dans la vie musicale en général.⁵⁷ »Mais dernièrement il a été souligné que cette confrontation de la 'société', d'une part, et de la 'musique', de l'autre, n'amènera pas à des résultats satisfaisants.* Les changements technologiques apportés par l'avènement des mass media dans notre siècle invoquent une approche méthodologique révisée. Grâce aux possibilités offertes par la technologie, la musique communiquée par les média techniques atteint le statut d'un 'fait social', tel que l'a défini Emile Durkheim.**⁵⁸

Si la sociologie de la musique doit ouvrir ses propres perspectives en explorant plus profondément sa matière spécifique et en découvrant des problèmes qui ne relèvent que d'elle, si elle doit étendre en l'approfondissant son objet particulier d'étude, qui lui dictera partiellement ses procédés et méthodes d'investigation, elle ne le fera pourtant jamais en s'éloignant des résultats acquis par la *musicologie*, prise dans le sens le plus large du terme, mais précisément en s'appuyant sur eux. Il y a donc une autre dépendance également importante à laquelle la sociologie de la musique est inévitablement soumise, dépendance »matérielle« au regard de la science musicologique, — notamment de l'histoire de la musique, de l'histoire sociale de la musique et de l'ethnomusicologie, — qui lui donne une marque spécifique par rapport aux autres domaines de la sociologie. La sociologie de la musique se trouve donc au carrefour de la sociologie et de la musicologie et exige une élaboration à part.⁵⁹

La sociologie de la musique ne se fait pas et ne peut pas se faire *ex nihilo*. Il s'agit de l'élaborer dans toute la richesse de son originalité, mais en respectant les liens étroits qui l'unissent à ces sciences complémentaires, susceptibles de lui fournir les services indispensables qu'elle-même leur rend d'ailleurs en retour. C'est ainsi, par exemple, qu'en ce qui concerne le langage musical du Moyen Age, »avant de vouloir découvrir le secret de sa technique, il importe de connaître d'abord le sens, la signification de ce langage. Plus qu'aujourd'hui, ce langage avait un rôle social et spirituel très précis à jouer. Sans avoir défini ce rôle, sans l'avoir circonscrit, sans avoir posé tous les termes qui réglaient la correspondance intime entre le but et l'expression de ce langage, entre sa raison et ses

⁵⁷ Cf. Irmgard BONTINCK, »Mass Media and New Types of Youth Music; Methodological and Terminological Problems«, *IRASM*, VI, 1975, 1, p. 47.

* Kurt BLAUKOPF, »New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies«, in: Irmgard Bontinck, dir., *New Patterns of Musical Behaviour of the Young Generation in Industrial Societies*, Vienne, 1974, p. 13.

** Emile DURKHEIM, *Les règles de la méthode sociologique*, 15^{ème} éd., Paris, 1963.

⁵⁸ Irmgard BONTINCK, »Mass Media and New Types of Youth Music«, p. 48.

⁵⁹ A ce sujet cf. par ex. Hans MERSMANN, »Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte«, *Archiv für Musikwissenschaft*, X, 1953, 1, pp. 1—15, Alphonse SILBERMANN, »Die Stellung der Musiksoziologie innerhalb der Soziologie und der Musikwissenschaft«, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 1958, 1, pp. 102—115, et Gerhard ALBERSHEIM, »Reflexionen über Musikwissenschaft und Soziologie«, *IRASM*, I, 1970, 2, pp. 200—208.

moyens, il serait inutile d'essayer d'en conter l'histoire». ⁶⁰ Il est par ailleurs d'une importance méthodologique secondaire de savoir si la sociologie de la musique aurait à incorporer ou non dans sa propre structure une histoire sociale de la musique (par exemple comme introduction). L'important est d'établir: 1) que même lorsqu'elles ont en commun un sujet matériel d'étude, la sociologie de la musique et l'histoire sociale de la musique n'ont pas un objet d'étude identique, et 2) que les approches de la première ne peuvent pas s'élaborer sans celles de la seconde.

Comme l'a expliqué Georges Gurvitch, alors que la sociologie du XIX^e siècle était uni-dimensionnelle, la sociologie du XX^e siècle est surtout pluri-dimensionnelle. C'est une sociologie en profondeur: la réalité sociale se présente comme disposée en niveaux, en plans étagés, en couches en profondeur, qui s'imprègnent et s'interpénètrent mutuellement, mais aussi entrent en conflit, en rapports de tension. Cependant, les degrés en profondeur, les diverses couches de la réalité sociale sont indépendants des degrés de valeur et de réalité. ⁶¹ Or l'histoire sociale de la musique saisit précisément la matière à un premier niveau concernant une dialectique horizontale, le concret des rapports entre tel fait musical et tel fait social extra-musical, surtout sur le plan événementiel, historiquement constatable. Que cette saisie ne soit nullement suffisante pour constituer une analyse sociologique complète, c'est certain. Mais qu'elle en constitue un point de départ indispensable, cela paraît incontestable aussi. On peut se demander pourtant si dans le concret de la recherche il est toujours possible de délimiter le champ de la sociologie et celui de l'histoire, et de discerner ce qui revient, sur le plan de l'analyse, à la sociologie de la musique d'une part de ce qui revient à l'histoire de la musique et surtout à l'histoire sociale de la musique d'autre part. ⁶² Le travail sérieux, qui pourrait promouvoir aujourd'hui la sociologie de la musique, réside et restera pour un bon moment dans la recherche au niveau de faits: faits musicaux et sociaux concrets, qui eux seulement, une fois réunis et classés, pourront donner lieu à des conclusions proprement sociologiques. Une étude sur l'apport socio-historique à la connaissance de la musique et de la vie musicale paraît en ce moment, pour cette raison aussi, d'autant plus justifiée.

Les problèmes de sociologie de la musique n'ont été posés pour la première fois que vers la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles par quelques travaux de Georg Simmel, Karl Bücher, Herbert Spencer, Wilhelm Dilthey,

⁶⁰ Vladimir FEDOROV, «Notes sur la musicologie médiévale: son objet de demain», *Polyphonie*, 1949, 3, p. 32.

⁶¹ Cf. Georges GURVITCH, *La vocation actuelle de la sociologie*, P.U.F., Paris, 1957, t. I, pp. 63—66.

⁶² Cf. à ce propos la position de Christoph-Hellmut MAHLING, «Soziologie der Musik und musikalische Sozialgeschichte», *IRASM*, I, 1970, 1, pp. 92—94, et de Elisabeth HASELAUER, *Handbuch der Musiksoziologie*, Hermann Böhlau Nachf., Vienne-Cologne-Graz, 1980, pp. 143—144.

Jules Combarieu, Charles Lalo et Max Weber.⁶³ Ces auteurs peuvent être considérés plus ou moins comme précurseurs de la sociologie de la musique. Dès sa naissance, celle-ci a été entraînée, par un processus caractéristique de la science contemporaine, vers la différenciation spécialisée des recherches. Et aux problèmes de son objet et de ses méthodes, de son domaine et de ses limites, se sont ajoutés ceux de son unité et de sa systématisation. Les travaux entrepris jusqu'ici dans le champ de la sociologie de la musique sont, bien entendu, moins des travaux de synthèse, même d'une ampleur limitée, que des analyses de questions particulières, déjà assez nombreuses. Quant à ces dernières, on peut citer à titre d'exemple les essais de Max Kaplan et de Constantin Brăiloiu, concernant respectivement la vie musicale d'une ville et d'un village,⁶⁴ ceux de Theodore Caplow, Jacques Chailley, Roger Girod, René König et Alphons Silbermann, concernant la musique à la radio, ou une étude comme celle de Jacques Descotes sur la musique à l'usine.⁶⁵ D'autres travaux, comme les ouvrages de Marcel Belvianes et Alphons Silbermann, ne répondent guère aux promesses de leur titre, qui pourrait laisser supposer qu'il s'agit, dans ce cas, de travaux de synthèse essentiellement sociologiques.⁶⁶ On trouve toutefois quelques rares études qui s'approchent d'une synthèse sociologique introductive, ou bien d'une saisie plus large de la matière, comme celles d'Elie Siegmeister,

⁶³ Cf. Georg SIMMEL, »Psychologische und ethnologische Studien über Musik«, *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*, 1882, 13, pp. 261—305; (trad. américaine dans K. Peter Etzkorn, *Georg Simmel: The Conflict in Modern Culture*, Teachers College Press, New York, 1968, pp. 98—140); Karl BÜCHER, *Arbeit und Rhythmus*, Teubner, Leipzig, 1892; Wilhelm DILTHEY, *Von deutscher Dichtung und Musik; Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes*, Leipzig, 1933; Jules COMBARIEU, *La musique. ses lois, son évolution*, Flammarion, Paris, 1907; Herbert SPENCER, »The Origin and Function of Music« (1857) et autres essais, voir in: *Literary Style and Music*, Watts, Londres, 1950; Charles LALO, *L'art et la vie sociale*, Doin, Paris, 1921; Max WEBER, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Drei Masken Verlag, Munich, 1921 (trad. américaine: *The Rational and Social Foundations of Music*, Southern Illinois University Press, New York, 1958). Sur les débuts de la sociologie de la musique cf. Walter SERAUKY, »Wesen und Aufgaben der Musiksoziologie«, *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 16, 1934, 4, pp. 232—244.

⁶⁴ Cf. Max KAPLAN, *Music in the City. A Sociological Survey of Musical Facilities and Activities in Pueblo, Colorado*, M. Kaplan, Pueblo (Colorado), 1944; Constantin BRĂILOIU, *Vie musicale d'un village (Recherches sur le répertoire de Dragus — Roumanie, 1929—1932)*, Institut Universitaire Roumain, Paris, 1960.

⁶⁵ Cf. Theodore CAPLOW, »The Influence of Radio on Music as a Social Institution«, Jacques CHAILLEY, »La Radio et le développement de l'instinct harmonique chez les auditeurs«, Roger GIROD, »Recherches sociologiques et développement de la culture musicale«, René KÖNIG, »Sur quelques problèmes sociologiques de l'émission radiophonique musicale«, *Cahiers d'études de Radio-Télévision*, 1955, 3—4, pp. 279—291, 401—412, 338—343, 348—365; Alphons SILBERMANN, *La musique, la radio et l'auditeur*, P.U.F., Paris, 1954; Jacques DESCOTES, »La musique fonctionnelle«, *Polyphonie*, 1951, 7—8, pp. 71—92.

⁶⁶ Cf. Marcel BELVIANES, *Sociologie de la musique*, Payot, Paris, 1951, et Alphons SILBERMANN, *Introduction à une sociologie de la musique*, P.U.F., Paris, 1955.

Kurt Blaukopf, Alphons Silbermann, Hans Engel, Theodor W. Adorno, Karl Gustav Fellerer, Ivo Supićić, Tibor Kneif, Peter Rummenhölter et Elisabeth Haselauer.⁶⁷ Mais elles sont relativement peu nombreuses. On peut y ajouter aussi quelques essais de définition des principes de la sociologie de la musique ou de justification de son élaboration à part, écrits par Paul Honigsheim, François Lesure, Alphons Silbermann, Theodor W. Adorno, Ivo Supićić et Tibor Kneif.⁶⁸ La nouveauté et le retard ne concernent d'ailleurs pas seulement la sociologie de la musique, mais aussi d'autres branches de la sociologie de l'art, telle la sociologie de la littérature.⁶⁹ Plus récemment, d'autres ouvrages spécialisés se sont ajoutés à ceux préexistants, concernant respectivement, entre autres, le musicien professionnel, les mélomanes et les mass média, et dûs à Jacqueline De Clercq, Nicole Berthier, Michel De Coster, Kurt Blaukopf

⁶⁷ Cf. Elie SIEGMEISTER, *Music and Society*, Critics Group Press, New York, 1938 (trad. allemande: *Musik und Gesellschaft*, Dietz, Berlin, 1948); Kurt BLAUKOPF, *Musiksoziologie. Eine Einführung in die Grundbegriffe mit besonderer Berücksichtigung der Soziologie der Tonsysteme*, Gustav Kiepenheuer Verlag, Cologne-Berlin, 1951, 2ème éd. Arthur Niggli Verlag, Niederteufen, 1972; Alphons SILBERMANN, *Wovon lebt die Musik. Die Prinzipien der Musiksoziologie*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1957 (trad. anglaise: *The Sociology of Music*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1963, trad. française: *Les principes de la sociologie de la musique*, Droz, Genève-Paris, 1968); Hans ENGEL, *Musik und Gesellschaft. Bausteine zu einer Musiksoziologie*, Max Hesses Verlag, Berlin-Halensee-Wunsiedel, 1960; Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Francfort sur Main, 1962; Karl Gustav FELLERER, *Soziologie der Kirchenmusik*, Westdeutscher Verlag, Cologne-Opladen, 1963; Ivo SUPIČIĆ, *Elementi sociologije muzike*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb, 1964 (trad. polonaise: *Wstęp do socjologii muzyki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsovie, 1969; trad. française: *Musique et Société. Perspectives pour une sociologie de la musique*, Institut de Sociologie, Zagreb, 1971, trad. américaine: *Music and Society. A Guide to the Sociology of Music*, Pendragon Press, New York, à paraître); Tibor KNEIF, *Musiksoziologie*, Hans Gerig Verlag, Cologne, 1971; Peter RUMMENHÖLLER, *Musiksoziologie*, Heinrichshofen Verlag, Wilhelmshaven, 1978; Elisabeth HASELAUER, *Handbuch der Musiksoziologie*, Hermann Böhlaus Nachf., Vienne-Cologne-Graz, 1980.

⁶⁸ Cf. Paul HONIGSHEIM, «Musiksoziologie», in: *Handwörterbuch der Sozialwissenschaften*, Stuttgart-Tübingen-Göttingen, 1960, 34. Lieferung, pp. 485—494; François LESURE, «Pour une sociologie historique des faits musicaux», in: *Report of the Eighth Congress of the IMS, New York 1961*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1961, vol. I, pp. 333—346; Alphons SILBERMANN, «Die Ziele der Musiksoziologie», *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 1962, 2, pp. 322—335, et «Die Pole der Musiksoziologie», *ibid.*, 1963, 3, pp. 425—448; Ivo SUPIČIĆ, «Problèmes de la sociologie musicale», *Cahiers internationaux de sociologie*, 1964, 37, pp. 119—129, et «Pour une sociologie de la musique», *Revue d'esthétique*, 19, 1966, I, pp. 66—76; Tibor KNEIF, «Gegenwartsfragen der Musiksoziologie», *Acta Musicologica*, XXXVIII, 1966, 2—4, pp. 72—118.

⁶⁹ Cf. Albert MEMMI, «Cinq propositions pour une sociologie de la littérature», *Cahiers internationaux de sociologie*, 1959, XXVI, pp. 149—159, Robert ESCARPIT et coll., *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*, Flammarion, Paris, 1970, et Lucien GOLDMANN et coll., *Sociologie de la littérature. Recherches récentes et discussions*, Editions de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1970.

et Pierre-Michel Menger.⁷⁰ Des antologies de textes de sociologie de la musique sont également apparues.⁷¹ Notre revue, l'*International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, paraît depuis 1970; quantité d'études sociologiques sur la musique y ont été publiées.⁷²

L'approche esthétique

Une approche exclusivement philosophique de la musique dans les philosophies des penseurs individuels était fréquemment insuffisante ou partielle d'autant que souvent elle ne reposait pas sur une analyse scientifique de la musique, sur une documentation ou des preuves concrètes à l'appui, sur une vérification historique des faits; sans parler des généralisations hâtives, un traitement souvent trop abstrait ignorait la réalité vivante et variée de l'art musical et de ses oeuvres tellement riches et différenciées. D'autre part, d'après Gisèle Brelet, »il était impossible d'éclaircir la nature intime de l'art musical, tant qu'il n'était que le point de départ et le prétexte d'une aventureuse métaphysique l'entraînant loin de lui-même. Chez les philosophes, la musique, dont ils prétendent découvrir l'essence, n'est en réalité que l'esclave d'une métaphysique qui lui est extrinsèque et transcendante, et qui l'exploite à ses fins propres. C'est ainsi que la musique vient appuyer le mathématisme de Platon, l'intellectualisme de Leibniz, le volontarisme irrationaliste de Schopenhauer, servant tour à tour des métaphysiques contradictoires... Ce n'est pas à dire d'ailleurs que la vision de la musique que se faisaient les philosophes d'après leur propre philosophie fût entièrement fausse: chaque système éclairait avec prédilection tel ou tel aspect de l'expérience musicale; mais c'était au détriment des autres aspects et ceci, parce que la musique se trouvait subordonnée à une métaphysique posée antérieurement à elle.«⁷³ C'est pourquoi Gisèle Brelet a essayé d'édifier son esthétique musicale sur une »métaphysique immanente« à la musique, entreprise qui n'est restée cependant que partiellement réussie et limitée. En effet, une philosophie »transcendante« à la musique, quand elle est bien fondée, ne doit pas être dévaluée: elle est au contraire inévitable et nécessaire en ce sens qu'aucune philosophie ou esthétique de la musique ne peut se baser sur le seul appareil conceptuel que lui fournirait la musique toute seule. Et l'esthétique du »temps musical« de Gisèle Brelet

⁷⁰ Cf. Jacqueline DE CLERCQ, *La profession de musicien - Une enquête*, Editions de l'Institut de Sociologie, Bruxelles, 1970; Nicole BERTHIER, *Mélobanes et culture musicale. Etude d'un statut socio-culturel*, Université des Sciences Sociales de Grenoble, Grenoble, 1975; Pierre-Michel MENGGER, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*, Flammarion, Paris, 1983; Michel DE COSTER, *Le disque, art ou affaires? Analyse sociologique d'une industrie culturelle*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1976; Kurt BLAUKOPF, *Musik im Wandel der Gesellschaft*, Piper, Munich- Zurich, 1982.

⁷¹ Cf. Tibor KNEIF, dir., *Texte zur Musiksoziologie*, Arno Volk Verlag, Cologne, 1975; Antonio SERRAVEZZA, dir., *La Sociologia della musica*, E.D.T., Turin, 1980.

⁷² Un index des articles parus a été publié pour les années 1970—1979.

⁷³ Gisèle BRELET, *Le temps musical*, P.U.F., Paris, 1949, vol. I, p. 39.

elle-même se fondait en partie sur la philosophie d'Henri Bergson et de Louis Lavelle.

Une liaison réciproque plus étroite entre la musicologie en tant que science et l'esthétique de la musique, en tant que réflexion philosophique sur l'art musical, se révèle néanmoins de plus en plus comme une exigence justifiée. La musicologie de nos jours a besoin de s'ouvrir davantage aux problèmes esthétiques de la musique, de compléter ses approches étroitement techniques et historiques par une approche plus profonde. Et inversement, les esthéticiens ont de plus en plus besoin des résultats des recherches musicologiques et historiques pour mieux asseoir et documenter leurs études. Au-delà de l'affirmation d'Olivier Revault d'Allonnes que toute définition de l'esthétique «en soi» serait une entreprise absurde, on peut considérer aussi qu'on ne saurait commencer l'édification d'une discipline par une détermination exhaustive de son objet et de ses méthodes, de sa structure et de ses perspectives: c'est seulement au cours de son application que l'objet et les méthodes d'une science pourraient être patiemment définis, sa structure perfectionnée, ses perspectives développées et élargies. Mais un point de départ s'avère pourtant nécessaire et une définition, du moins provisoire ou partielle, de la discipline inévitable. Quant aux perspectives et aux conditions de la connaissance scientifique de la musique, Edward A. Lippman a bien vu que »la possibilité de développer en théorie, en psychologie et en philosophie de la musique une analyse générale est très problématique, ainsi que la notion de structure musicale, de perception musicale ou de la nature de la musique qui pourrait donner de la lumière en dehors d'une période historique limitée. Il semble que les qualités véritablement non-historiques de la compréhension musicale et les descriptions réellement universelles de la nature de la musique soient limitées aux faits les plus élémentaires... Ce qui, finalement, convertit la théorie, la psychologie et la philosophie de la musique en études historiques, en des investigations spécifiques de la musique et des idées du passé et du présent, ou en inventaires systématiques des possibilités humaines, découvertes au cours de l'histoire de la société et de la culture. Ceci aussi conduit à la liaison la plus étroite entre la philosophie de la musique et l'histoire des conceptions musicales«.⁷⁴

Il est important de souligner aussi les profondes différences qui séparent l'approche esthétique d'une part des approches théoriques et historiques de l'autre. Pour l'esthéticien, l'œuvre musicale n'est pas un objet »mort«, un produit terminé ou seulement la partition, le signe noté qui n'est qu'une expression graphique limitée ou le »dessin« de l'œuvre musicale. La tâche de l'esthéticien, surtout de nos jours, est d'étudier l'œuvre comme résultat d'un univers de pensée, comme une réalité »vécue«, comme sortant d'une mentalité donnée et d'une certaine »philosophie«, dans des conditions historiques déterminées, dans un climat intellectuel, émotionnel et spirituel donné, dans les cadres d'une certaine conception de la musique

⁷⁴ Edward A. LIPPMAN, *Musical Thought in Ancient Greece*, Columbia University Press, New York, 1964, p. XII.

et de l'art. Revault d'Allonnes considère que l'esthétique n'est pas l'étude des produits matériels de l'art, mais une exploration des soi-disant réalités «subjectives» à travers ces produits matériels. Certes, la réalité physique a une importance décisive à un certain moment de la recherche, mais seulement parce qu'elle renvoie à ce qu'elle n'est pas.⁷⁵ Bien que les aspects matériels et «physiques» de l'oeuvre soient à prendre en considération, bien que l'oeuvre doive être étudiée à partir d'eux, il est impossible — dans son étude esthétique — de se borner à eux. D'où la non-recevabilité d'un point de vue étroitement «phénoménologique» s'il demande l'exploration de la seule oeuvre artistique, dans les limites strictes de ses paramètres empiriques et directement observables.

La première phase dans l'approche de la musique, qui consiste en la lecture et l'analyse de texte musical,⁷⁶ est sans doute nécessaire, mais elle n'est ni suffisante, ni définitive. D'abord l'oeuvre musicale et son image notée ne doivent pas être identifiées. En se limitant à la seule analyse du texte, puis parlant de lui comme de l'oeuvre elle-même, certaines approches sémiologiques contemporaines semblent identifier le texte à l'oeuvre. Une telle démarche est injustifiée pour plusieurs raisons. Tout d'abord, les origines de la musique remontent beaucoup plus loin dans le passé que les origines de la notation, et certaines traditions musicales se sont développées en partie, ou même exclusivement, indépendamment de la notation, ou sans elle. Au surplus, comme la musique elle-même, la notation aussi évoluait, de sorte qu'à des époques différentes l'oeuvre musicale était non seulement notée de manières différentes, mais aussi de manières plus ou moins parfaites et complètes. D'autre part, la notation de l'oeuvre est une expression graphique, non pas de tous les éléments de l'oeuvre mais seulement de ceux d'entre eux qui peuvent être graphiquement exprimés. L'oeuvre musicale est un lieu et un résultat de réalités beaucoup plus complexes et plus larges, de sorte qu'elle peut être connue et comprise seulement dans le contexte de facteurs artistiques, culturels, psychologiques, historiques, sociaux, spirituels et autres, dans lequel elle est née et dans lequel elle a été jouée et entendue au cours de sa vie au répertoire. L'oeuvre musicale ne s'épuise point dans sa notation graphique. De plus, la signification musicale et extra-musicale d'une oeuvre peut changer au cours de l'histoire jusqu'à un certain point, d'interprétation en interprétation, bien que sa valeur esthétique reste la même et que l'oeuvre en question puisse être également ou différemment appréciée, appréciée plus ou moins, et pour des motifs différents. Maintes oeuvres musicales anciennes n'ont plus pour nous aujourd'hui la même signification et la même fonction qu'elles avaient pour leurs contemporains au moment de leur création ou plus tard, au cours de l'histoire. Dans cette perspective historique et sociologique, l'analyse de texte de l'oeuvre apparaît elle-aussi dans une lumière différente.

⁷⁵ Cf. Olivier REVAULT D'ALLONNES, «Peut-on connaître les faits d'art?», *Médiations*, 1961, 2, p. 74.

⁷⁶ Cf. par exemple Edith WEBER, «Des méthodes en musicologie. L'explication de texte», *Annales de l'Université de Paris*, 1966, 4, pp. 1—12.

On peut aussi poser la question de savoir si le soi-disant niveau »neutre« ou propédeutique d'approche, préconisé par certains sémiologues sous l'influence du positivisme, est non seulement scientifiquement fructueux, mais surtout s'il est possible. En effet, une objectivité absolue d'approche, au nom de laquelle il est souvent défendu, est plutôt une illusion. Cela ne veut certes pas dire qu'il ne faut pas tendre vers une analyse de l'œuvre musicale aussi objective que possible. Mais ce à quoi devrait contribuer la prise de conscience de cette illusion, c'est justement une certaine démystification des possibilités d'objectivité absolue de certaines approches ou démarches scientifiques dans le domaine musical. Par ailleurs, on peut se demander s'il est plus fructueux de tendre dans la science musicale uniquement vers une »purification« de certains éléments subjectifs dans l'approche esthétique, qui devrait aider l'analyste à connaître et à évaluer plus objectivement, et d'une manière plus »neutre« ou plus objective l'œuvre musicale, ou bien s'il faudrait plutôt souhaiter, pour parvenir à sa connaissance plus riche et plus complète, que le chercheur ait davantage d'affinité pour la vivre et une faculté plus développée de la comprendre; et ceci afin de la saisir de manière plus adéquate et plus profonde, si possible dans tous ses aspects, étant donné qu'il s'agit d'une œuvre artistique et que justement ces éléments subjectifs pourraient concourir à sa connaissance et à sa compréhension plus objectives. Ce que Henri-Irénée Marrou dit de la richesse humaine de l'historien, vaut ici *mutatis mutandis* également pour l'esthéticien.

Une telle conception est cependant étrangère à l'approche positiviste de la musique qui, caractéristique pour la deuxième moitié du XIX^e siècle, a exercé une influence considérable et même décisive sur les recherches musicologiques de l'époque, et spécialement sur les investigations historiques de la musique.

L'œuvre musicale achevée est un tout en soi. Mais, comme l'affirme P. H. Lang, »malgré ses fondements physiques, la musique est créée par l'homme, et à la fin nous devons ramener l'œuvre d'art à son créateur qui est soumis à beaucoup d'autres incitations ou influences, et pas seulement aux musicales; si nous nous arrêtons donc à la musique, nous n'avons examiné qu'une moitié de la chose.«⁷⁷ Également, si l'on néglige le savant et son attitude envers la musique qu'il explore, on perd de vue une partie de la question.

Dans une perspective historique, on peut dégager deux attitudes fondamentales concernant les rapports du savant et de l'œuvre musicale qu'il étudie. La première est inaugurée par Eduard Hanslick qui fournit un exemple de savant dont l'activité scientifique était marquée par une forte tendance vers l'objectivité et par une attitude plutôt analytique que systématique ou synthétique. Il considérerait à bon droit que les efforts de la science de son temps vers une connaissance objective des réalités devaient

⁷⁷ Paul Henry LANG, »Musicology and Related Disciplines«, in: *Perspectives in Musicology*, Norton, New York, 1972, p. 189.

concerner aussi la science musicale, les explorations de la musique. En accord avec les tendances positivistes de son temps, il considérait, il est vrai un peu ingénument, que l'exploration scientifique de la musique devait se rapprocher des méthodes des sciences naturelles. Les positivistes du XIX^e siècle rêvaient, comme l'a bien remarqué H.-I. Marrou, »d'aligner l'histoire sur ce qu'ils appelaient, le mot est bien révélateur, les sciences 'exactes', la physique, la chimie, la biologie, - sciences d'ailleurs dont ils se faisaient une image bien naïve, si élémentaire qu'elle en devenait fausse... : éblouis et un peu intimidés par les triomphes incontestables de ces sciences, les théoriciens positivistes essayèrent de définir les conditions auxquelles devrait satisfaire l'histoire pour atteindre, elle aussi, à l'honorable rang de science positive, de connaissance 'valable pour tous' — à l'objectivité.«⁷⁸

Or, Hanslick a fait ressortir avec raison que dans les explorations de la musique pré-positivistes, surtout celles sous l'influence du romantisme, on divisait trop les »règles théorico-grammaticales de la recherche esthétique« dans l'effort de »garder les premières le plus possible sèchement rationnelles, et la seconde lyrico-sentimentale.«⁷⁹ Mais, comme l'a remarqué Enrico Fubini, Hanslick avait tort de penser que l'unification des deux plans pouvait avoir lieu uniquement par la dénégation à la musique de tout contenu émotif, de toute puissance de représentation et de tout rapport avec des états psychiques.⁸⁰ Néanmoins, malgré les limitations positivistes de ses points de vue, Hanslick préconisait à bon droit l'étude de la musique comme phénomène indivisible, unique et spécifique.

Un exemple de la deuxième attitude, opposée à celle de Hanslick, peut être trouvé dans une école de pensée représentée, entre autre, par Fausto Torrefranca, qui soutenait un point de vue cher aux romantiques, à savoir que la technique dans laquelle se concrétise le phénomène musical reste en dehors de ce même phénomène en tant que fait esthétique, qui est, lui, d'après cet auteur, une donnée tout intérieure et totalement insaisissable pour la recherche scientifique. Vouloir pénétrer dans le champ de l'aspect esthétique de la musique ne relève que d'une chimérique »mythologie scientifique«. D'après Torrefranca, la musique en tant que fait esthétique n'a rien à voir avec les théories scientifiques, les classifications sociologiques et les analyses psychologiques, car dans son essence elle est un fait essentiellement spirituel: la musique est l'expression germinative de toutes les expressions: l'expression de l'activité fondamentale de toutes les activités.«⁸¹ En distinguant radicalement la musique comme fait intérieur et spirituel de ses moyens techniques, extérieurs, dont la tâche est de la réaliser physiquement pour la communiquer, Torrefranca rappelle, en effet, dans ces points de vue,

⁷⁸ Henri-Irénée MARROU, *De la connaissance historique*, Le Seuil, Paris, 1958, 3^{ème} éd., p. 52.

⁷⁹ Eduard HANSLICK, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Barth, Leipzig, 1981, 8^{ème} éd., p. 4.

⁸⁰ Cf. Enrico FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, pp. 131—142.

⁸¹ Fausto TORREFRANCA, *La vita musicale dello spirito*, Ed. Bocca, Torino, 1910, p. 61.

la distinction philosophique entre »problème« et »mystère«. Dans le domaine des »problèmes«, la recherche scientifique trouve un terrain fructueux, et quand elle résout un problème sans résidu, elle arrive jusqu'au bout de sa tâche et de son activité propre. Quand on pénètre, au contraire, dans la musique comme expression profonde de l'homme, comme pensée spécifique, comme l'un des plus hauts élans de l'esprit, bref comme »mystère«, la science risque de sortir de son propre domaine; sur ce plan elle ne pourra avancer que jusqu'à un certain point, mais elle ne pourra jamais embrasser ni épuiser toute la profondeur de contenu et de signification de la musique. La signification de la musique comme d'un fait esthétique est donc d'une portée beaucoup plus grande que la signification de sa technique, et ses profondeurs spirituelles et humaines sont plus importantes que ses aspects et ses problèmes historiques et extérieurs. C'est pourquoi l'analyse des »problèmes« musicaux peut nous satisfaire à son niveau, mais la percée dans les profondeurs du sens et de la signification de la musique jamais. D'où viennent peut-être en partie une telle multitude d'efforts et d'essais d'approches esthétiques (et philosophiques) de la musique et des solutions tellement éloignées des questions posées.

Or, bien que de telles conceptions puissent contenir une part de vérité, quand elles font ressortir certains aspects peut-être négligés de la musique, dans des approches étroitement théoriques ou strictement historiques, la connaissance et la compréhension de la musique devraient embrasser autant que possible toutes ses composantes, sa technique, sa grammaire et sa syntaxe, ainsi que tous ses aspects esthétiques, psychologiques, sociologiques et spirituels, toutes ses significations et tous ses sens, — saisir donc la musique comme un tout. Sinon, le danger de dilettantisme et d'unilatéralité apparaît. Bien que par une approche purement rationnelle tout le sens et toute la profondeur du phénomène musical, avec tout ce qu'il implique de richesse humaine, ne puissent être épuisés, non plus que le vécu dont il relève, la coupure du phénomène unique de la musique en deux parties, une technique et une autre esthétique, n'est pas acceptable pour une approche scientifique bien fondée, quoique ces deux aspects doivent être distingués. Et ce point de vue, affirmant l'indivisibilité du phénomène musical et la nécessité de l'étudier dans sa totalité, est d'une portée méthodologique fondamentale.

L'approche cognitive aussi vaste que possible de la musique ne contredit pas la conception de celle-ci comme d'un domaine artistique spécifique et relativement autonome, non plus que la conception de l'esthétique comme discipline à la fois scientifique et philosophique. La spécificité de la musique ne résulte pas de son isolement, mais au contraire s'annonce bien à l'intérieur du tout culturel dont elle fait partie et où elle occupe une place à part, se distinguant de tout le reste. La spécificité de la musique ne doit pas être identifiée à une autonomie prétendument absolue ou à une indépendance totale. La spécificité de la musique comme un art à part est indubitablement complète, alors que son autonomie n'est que relative et partielle. L'autonomie de la musique ne peut donc pas être identifiée à son indépen-

dance ou à son isolation absolues, qui par ailleurs n'existent ni sur le plan sociologique, ni sur le plan culturel et humain.

Si, d'autre part, »la grande signification de l'esthétique phénoménologique réside dans sa tentative de comprendre la musique pour ce qu'elle est en soi, et non de l'expliquer, comme d'autres courants, en l'insérant dans des schémas *a priori* et dans des systèmes notionnels préconçus - dans lesquels la musique est nécessairement — 'servante',⁸² l'approche phénoménologique serait plus acceptable dans l'étude du »phénomène musical total« ou de »la totalité du fait musical« quand son approche elle-même ne limiterait, ni pour autant n'interpréterait ce fait, avant même d'en commencer l'analyse. Et aussi dans la mesure où cette approche n'oublierait pas la totalité dont émerge le fait musical et par là-même ne s'arrêterait, d'après P. H. Lang, qu' à »une moitié de la chose«.

Mais, dans l'exploration scientifique des oeuvres d'art, les oeuvres musicales comprises, le problème des rapports entre le savant et son objet d'investigation est donc aussi important. Les explorations scientifiques dans le domaine de la musique, ainsi que de tous les arts en général, se trouvent dans une situation particulière. L'objet central de leurs investigations est une oeuvre artificielle — l'oeuvre d'art — créée non sans rapports particuliers avec la culture et la société dont elle fait partie et qui est pourtant, grâce à sa vie dans le temps, à la fois un fait historique et l'objet d'une expérience esthétique qui véhicule des valeurs particulières, artistiques ou autres. Gilbert Chase fait ainsi observer que »l'objet de l'histoire de la musique devrait être la totalité entière de l'expérience musicale dans tout son éventail de valeurs sociales et humaines.«⁸³ Et d'après Donald J. Grout, »même quand on examine une oeuvre musicale comme moyen de compréhension de quelque chose d'autre, il est difficile de prétendre juger sa signification sans tenir compte de ses qualités esthétiques.«⁸⁴ Ou, comme s'est exprimé Paul H. Lang, »nous ne devons jamais oublier d'être historiens d'un art et que, malgré notre équipement scientifique, l'oeuvre d'art n'a pas de passé pour nous, mais seulement des différents degrés d'éternité; pour nous, les grandes oeuvres sont grandes à cause de leur immortelle nouveauté, non à cause de leur âge, non parce qu'elles ont existé avant des centaines d'années, mais parce qu'elles existent après des centaines d'années.«⁸⁵

L'historien de la musique doit donc envisager l'oeuvre musicale comme oeuvre d'art. Or, d'après Arthur Mendel, il existe un rapport direct entre l'historien de la musique et l'oeuvre musicale qu'il étudie, rapport non-analysable, d'après lui. Puisque l'oeuvre musicale est un fait artistique, l'historien l'approche, qu'il le veuille ou non, consciemment ou inconsciem-

⁸² Ivan FOCHT, »Izgledi fenomenološke estetike« (Chances de l'esthétique phénoménologique), Zagreb, *Forum*, 1964, 11, p. 712.

⁸³ Gilbert CHASE, »A Dialectical Approach to Music History«, *Ethnomusicology*, 1958, 2, p. 3.

⁸⁴ Donald J. GROUT, »Current Historiography and Music History«, in: *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, Princeton, 1968, p. 28.

⁸⁵ Paul H. LANG, »Musicology and Related Disciplines«, p. 192.

ment, comme telle.⁸⁶ L'approche scientifique et la compréhension de l'œuvre sont impossibles et déformées sans ce rapport, primordial et fondamental, qui, dans la connaissance et l'explication scientifiques, n'est pas le seul important, mais reste inévitable. Mendel considère qu'«il y a maintes voies de 'compréhension' de la musique et que la voie instinctive, insaisissable pour l'analyse est le *sine qua non* pour toute autre voie... Même celui qui est esthétiquement intéressé par l'œuvre, ne la comprend pas entièrement, mais celui qui n'a jamais vécu... l'intérêt esthétique pour l'œuvre n'a jamais commencé à la comprendre.»⁸⁷ Certes, »l'intérêt esthétique« et »l'affinité« ne sont pas identiques: si l'absence d'affinité, c'est à dire d'un goût, d'un sens et d'une sympathie prononcée pour une œuvre, un style ou un courant, n'est pas nécessairement une entrave au jugement objectif et à la connaissance de l'œuvre, cette absence pouvant être même un facteur de plus grande liberté envers elle, l'intérêt esthétique fondamental est bien indispensable pour que l'œuvre puisse être comprise comme œuvre d'art.

Summary

PLURI-DISCIPLINARY PERSPECTIVES: DIFFICULTIES OF APPROACH

A difficulty which confronts the integration of the sociology of music into musicology is derived from the fact that a conception of the sociology of music that would contribute to a more complete and profound knowledge of music has not yet been sufficiently developed. Sociological research into musical matters has until now produced rather limited results. On the other hand, the sociology of music is excluded by some musicologists from the framework of musicology either because its importance has been minimized, or because it is considered a part of sociology. However, a new area of exploration and a new direction for research which has already proved fruitful have appeared within musicology — more particularly within music history: the first elements or guidelines for a social history of music have been formulated.

Sažetak

PLURIDISCIPLINARNE PERSPEKTIVE: POTEŠKOĆE PRISTUPA

Poteškoća koja stoji na putu integracije sociologije glazbe u muzikologiju izlazi iz činjenice da koncepcija sociologije glazbe koja bi pridonijela potpunijem i dubljem poznavanju te umjetnosti još nije dovoljno razrađena. Sociološka istraživanja glazbenog područja dala su dosad radije ograničene rezultate. S druge strane, neki muzikolozi isključuju sociologiju glazbe iz okvira muzikologije, bilo zato što minimiziraju njezinu važnost, bilo pak zato što je smatraju dijelom sociologije. Ipak, novo područje istraživanja i nova usmjerenost proučavanja pokazali su se plodnim unutar muzikologije, a napose povijesti glazbe: oblikovani su prvi elementi socijalne povijesti glazbe.

⁸⁶ Cf. Arthur MENDEL, »Evidence and Explanation«, in: *IMS Report of the Eighth Congress — New York 1961*, Bärenreiter, Kassel-Bâle, 1961, p. 16.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 16—17.