

# Musicae Scientiae

<http://msx.sagepub.com/>

---

## A Summary of Nicholas Cook's Music: A Very Short Introduction

Paul Yates

*Musicae Scientiae* 2001 5: 9

DOI: 10.1177/10298649010050S202

The online version of this article can be found at:  
[http://msx.sagepub.com/content/5/2\\_suppl/9.citation](http://msx.sagepub.com/content/5/2_suppl/9.citation)

---

Published by:



<http://www.sagepublications.com>

On behalf of:

**E**uropean  
**S**ociety for the  
**C**ognitive Sciences  
**O**f  
**M**usic

[European Society for the Cognitive Sciences of Music](http://www.sagepublications.com)

**Additional services and information for *Musicae Scientiae* can be found at:**

**Email Alerts:** <http://msx.sagepub.com/cgi/alerts>

**Subscriptions:** <http://msx.sagepub.com/subscriptions>

**Reprints:** <http://www.sagepub.com/journalsReprints.nav>

**Permissions:** <http://www.sagepub.com/journalsPermissions.nav>

>> [Version of Record](#) - Sep 1, 2001

[What is This?](#)

## A summary of Nicholas Cook's *Music: A Very Short Introduction*

PAUL YATES

Emmanuel College, Cambridge, UK

Professor Cook starts his *Very Short Introduction* to music in the thick of it with Turnage, Tavener, Suede and the Chemical Brothers. But before long he reveals what will be to many the most surprising thing about this book: in contrast to other titles also apparently offering a one-stop inauguration into the world of music (the *Rough Guide*, for instance), there is no introduction to “the basics” (musical notation, harmony, counterpoint, rhythm or form). For Cook, indeed, the very assumption that an introduction to music would chronicle a grammar peculiar to the Western tonal tradition is part of a problem that itself forms the real topic of this book.

The problem, as Cook summarises in the preface, is that musicology — and more generally the way we talk about, write about and teach music — is stuck in nineteenth-century Europe. Meanwhile, actual musical practice has moved on, particularly in terms of the amount and diversity of music easily available. The result is a kind of musicological time-warp, leading to what Cook calls a “credibility gap” between the way we think about and the way we “do” music; it is the history of this decoupling that he chronicles. Hope is introduced too: the possibility of recalibrating musical practice and theory by reconsidering musical meaning, a concept that becomes crucial in much of the rest of the book.

Cook has condensed and synthesised a tremendous amount of musical thought in this slim volume — and laced it with his own distinctive brand of optimistic pragmatism. To distil any further would be impossible. Instead, I provide a brief survey of his main lines of argument.

The first chapter elucidates and expands the central argument outlined above, taking as a case study a television commercial for the insurance group, Prudential. Cook shows that the commercial relies on apparently tangible “meanings” expressed by the juxtaposition of musical styles: “Rock stands for youth, freedom, being true to yourself, in a word, authenticity”, whereas “Classical music, by contrast, encodes maturity and, by extension, the demands of responsibility to family and society” (p. 4/3).

To show *how* these meanings came to reside in these “musics”, he provides a potted history of the development of rock music, taking in the Black rights movement, live

performance and the idea of a “cover” version. He shows how rock (as opposed to pop) is marketed in a way that prioritises “authenticity” — “genuine authors” who “perform live, create their own music, and forge their own identities” (p. 11/9).

Cook of course recognises that “the distinction between authorship and reproduction is a very slippery one” (p. 12/12); but he is interested in *why* authorship and authenticity seem to be equated in our thinking about music. And not just rock music: books on classical music too, despite an emphasis on performer and conductor in the marketing of recordings, focus almost exclusively on composers. So in addition to clarifying Cook’s central notion of “musical meaning”, the Prudential commercial serves to introduce some of the anachronistic preoccupations of recent musicology from which he hopes a reconsideration of musical meaning will deliver us. “The main message of this book is that we have inherited from the past a way of thinking about music that cannot do justice to the diversity of practices and experience which that small word ‘music’ signifies in today’s world” (p. 14/14).

One example is the distinction between the acts of composition, performance and listening, and the implicit value-judgement involved in favour of the composer. In the last pages of this chapter, Cook suggests that these ideas have their roots in the logic of nineteenth-century industrial capitalism — the musical “work” is seen as a type of “aesthetic capital” to be produced, distributed and consumed (p. 16/15). He notes the similarity between this notional “division of labour” from classical economics and the separation in the British National Curriculum and GCSE of composing, performing and appraising: this outdated value system has been covertly built into British education. And yet this way of looking at things does no justice to the many repertoires of contemporary or world music “in which the three terms can’t be sensibly differentiated” (p. 17/17).

The second chapter, “Back to Beethoven”, looks at how the musicological mindset we have inherited took root. Beethoven is thought of as the epitome of a new Romantic sensibility partly because, by refusing to take a salaried position, he was seen as being “true to himself” (p. 21/18-19). Beethoven’s music also contributed to this perception: he had the artistic freedom to write music that seemed complex, abrupt, discontinuous and contradictory. Yet such was the power of his established brand as a composer that, instead of putting people off, this complexity only encouraged them to listen and think harder in order to understand his music. There followed a flood of commentary, leading to the habit we have inherited of valuing difficult music.

Another development at this time was an increase in the authority of the composer as producer of the musical “product”. This new way of looking at things effectively reduces the role of the performer to a kind of (ideally invisible) middleman, while the poor “‘ordinary’ listener is positioned firmly at the bottom of the musical hierarchy” (p. 27/25-26).

Finally, Cook considers the new “transcendental” qualities attributed to music in early Beethoven reception, and particularly the perception that music stood outside of time. An example is the claim that Beethoven’s music was not valued in his own day. This myth serves not only to underline Beethoven’s “authenticity” in being true to himself, but also gives present-day critics the pleasing sense of speaking from a “privileged viewpoint from which we can see what Beethoven’s original audiences failed to see” (p. 30/28).

Music transcended more than time, though: Beethoven’s personal turning away from the world reflected the idea that music itself was not of this world, that it spoke with “the voice of Nature” (p. 33/30). This notion is not unique to Beethoven reception, of course, and Cook traces its development from ancient Greece to Schenker. He also finds it in the marketing of certain recordings, which project a listener on a personal journey into “the spirit realm”, and in the ritual and etiquette of the concert hall. He concludes that, around the time of Beethoven, music seemed to take on an unprecedented number of “ethical” qualities traditionally associated with religion: authenticity, purity, personal sincerity and communion with a higher spirit (p. 38/35-6).

The third chapter, “A State of Crisis”, stresses that these ways of looking at music are still very much with us. Modern sound reproduction technologies — and the internet — have in fact bolstered the sense that music is “pure” and context-free. But at the same time, things have changed: music is increasingly marketed as a commodity, available easily and anywhere. The result is a clash between traditional ideas of music and the current state of play “on the ground”. For example, the notion of a composer’s sovereign “authority”, or the idea, *à la* Schenker, that there is just one kind of music, speaking the “voice of Nature”, or the division between “high” and “low” art — these ideas, perpetuated to this day in books about music, are at odds with actual musical practice in the twenty-first century (pp. 43-5/39-41). Cook suggests a certain moral imperative in redressing the balance with references to social and historical forms of authoritarianism: it is a “kind of apartheid” that keeps low and high music apart; it is unfitting for “today’s post-colonial, multicultural society” to pretend there is just one type of “proper” music; and “it is hard to think of another field in which quite such uncritically ethnocentric and elitist conceptions have held such sway until so recently” (pp. 44/40, 42/39, 45/41).

However, unlike other commentators (such as Lawrence Kramer), Cook sees no crisis in “serious music” itself. True, it is a minority taste, but it has probably always been one. All that has happened is that the centre of gravity of the canon has remained static rather than keeping pace with the passing of time. The canon is still expanding selectively into both “modern music” and “early music”. What is more, “classical” music reaches more people in more places than ever before. What has changed is the way it is marketed — more as a commodity than as something sacred or high-brow. For example, Cook lists recent phenomena such as Kennedy, The Three Tenors, Górecki, Helfgott and Classic FM (pp. 48-9/45).

Classical music, then, is alive and well, having transformed itself into a “largely profitable niche product” (p. 49/45). The problem has been rather that, until recently, “this transformation has been barely acknowledged in academic (and not-so-academic) writing about music, much of which still attempts to sustain an image of classical music — indeed an image of music in general — that is now beyond resuscitation” (p. 50/46).

The two central chapters investigate in turn two “habits of thought” which Cook sees as epitomising this outdated musicological mindset. Chapter four deals with “the tendency to explain away time” (p. 50/46). The idea that music is timeless is intimately related to the “nineteenth-century myth that music is something pure and disembodied, coming unbidden from the spirit realm” (p. 70/65). Musical notation is seen as crucial in propagating this perception: its purpose is partly to preserve music in the timeless “museum of musical works”.

Cook’s treatment of notation is informed by two apparently contradictory observations. On the one hand, by recording only certain musical parameters (and even then not completely), notation manages to sustain music only “in a kind of half-life” (p. 54/50). And yet, on the other hand, notational systems bring with them much *more* than pitches and rhythms: “they transmit a whole way of thinking about music” (p. 64/59). They mark “certain attributes of the music as essential” (p. 64/59), leaving others either to the discretion of the performers or marked as redundant.

One major problem with our reliance on staff-notation, then, occurs if music from one notational system is “translated” into another — or if a piece previously part of an oral tradition is notated at all. The resultant “collision between music and notation” distorts the music being transcribed (p. 60/56). A second problem is that historical judgement can be clouded: for example, “notation is much more profoundly implicated in the act of composition than many accounts of compositional process might lead you to believe” (p. 65/60). Cook’s argument here is backed up by examples from Mozart and Beethoven sketch studies, which neatly expose the pretence that composition is ideally something “pure”, untainted by notation.

The pervasive use of metaphor to talk about music as a kind of physical “object”, which we can see (“high” notes, “low” notes), touch (“texture”) and so on, also contributes to our perception that music stands outside of time. These metaphors are so deeply ingrained as to be practically inseparable from our musical culture. But it is not music that exists as a physical object, fixed in time so that we can compare one bar with another; it is the score — music’s physical trace — a distinction casually and consistently ignored.

The second “habit of thought” discussed by Cook is the idea that music is non-referential, or “absolute”, and therefore divorced from the outside world. He argues that this notion too is a product of the nineteenth century — before that, music was

thought to represent things such as cosmic harmony and affects. And he counters it with the idea (which he traces from Wittgenstein via the linguist Lee Whorf to Joanna Hodge) that music, like language, “constructs rather than represents reality” (p. 78/72): the so-called “constructivist” view of art.

In this way, Cook boosts the status of reception history (and presumably current musicology), since, rather than merely “reflecting” its putative subject, writing about music can be seen actually to *change* or construct the way the music is experienced. It also “enables us to do justice to the aspect of music that has been most under-represented in writing (particularly academic writing) about it: its status as a *performance art*” (p. 78/73).

As an example, Cook considers the subordination of individual orchestral parts to the “greater whole” in Beethoven’s music, as compared with Mozart’s<sup>1</sup>. This could be seen as influencing, as well as merely reflecting, trends in society at large. And a performance of the new South African national anthem, rather than merely symbolising the idea of unity, “enacts” it (p. 80/75). The point is not that music either exclusively reacts to or causes goings-on in the outside world, simply that musical practice is an inextricable part of that “outside” world.

As regards the relative weight of “composition-based and reception-based approaches to music”, Cook concludes that “there must be a balance” (pp. 85/79-80). But again his tone suggests that there is something of a moral imperative in the more inclusive musicology that results. Otherwise,

if you aren’t a composer or a performer, or at any rate someone with a musical training, then you are a non-musician. You may go to concerts, buy records, even read books like this one, but that doesn’t make you a musician. Classical aesthetics doesn’t recognize you as a stakeholder. By contrast, an approach based on the activity of music — of composing it, listening to it, loving it, hating it, in short, *doing* it — brings everyone involved in music into the picture (pp. 83-4/78).

The last two chapters are explicitly devoted to recent developments in musicology, showing how the discipline has eased itself away from the outdated mindset outlined and then challenged above. First comes a consideration of Joseph Kerman’s *Musicology* and its aftermath.

Kerman asked for musicologists of all persuasions to reflect on the institutional context in which they work and constantly to ask themselves why they do what they do — in short, to be “critical”. And he worried that musicologists — be they editors, historical musicologists or analysts — had become entranced by the lure of “scientific” knowledge and were amassing information without ever turning to engage with the music that had presumably drawn them to their profession in the first place. Cook equates the resultant “mechanical application of technique” with

(1) This paragraph (pp. 74-5) is an addition in the 2000 edition of the book.

Kerman's pejorative use of the term "positivist" (p. 92/86). And he finds the charge particularly galling for his home turf, analysis, whose "specific aim is to engage with the music as music" (p. 93/87).

Cook then considers two areas of musicology to gauge whether Kerman's words have been heeded. First, historical performance, where the "authenticity" debate, with Richard Taruskin at its centre, has indeed made historical performers not only bring historical scholarship to bear on practical musical activity but also forced them to "reflect on and interrogate their own practices". Cook, however, takes ethnomusicology as the key to understanding developments in the rest of musicology. Here the idea of the detached, objective observer has come under sustained attack, both practically and morally. The ethical quagmires of Kay Kaufman Shelemay, for example, "led ethnomusicologists to reflect on and evaluate their own position — to become not just critical, but *self-critical*" (p. 103/96).

In a poignant conclusion, Cook points out that the generation of musicologists whose force was rising when Kerman's book came out were in graduate school around 1970, the time of the Vietnam war. Cook suggests that the war, and particularly the central role rock and folk music played in the protest movement, forced these musicologists into something of a double life.

Your academic work told you that music was abstract, transcendent, above the world of napalm and body bags; the rest of your life told you that music was intimately involved in everyday experience, in the construction and expression of personal and political values. (p. 96)<sup>2</sup>.

The changes that befell musicology in the 1980s and early 1990s, then, were not quite those envisaged by Kerman. Musicology did indeed become "critical", but more in the sense of Critical Theory, of Adorno, of ideology critique. Ideology is defined as "a system of beliefs which is transparent" (p. 105/97), and, as an example, Cook discusses the way music is taught in schools — particularly so-called "ear training". This is seen to entrench certain parameters as valid (pitch classes, scales, harmony, formal schemes, and so on) at the expense of others. Not only does this transform music "from something you *do* [...] to something you *know*" (p. 107/99), it also makes it "increasingly difficult to conceive that music might work in other ways, or to hear it properly if it does" (p. 107/99). The result is to support (more or less transparently) a "system of beliefs": no wonder "music education has become a political battleground on both sides of the Atlantic" (p. 108/100).

The final chapter focuses on gender studies and the "new" musicology. There is a potted history of Susan McClary's writings on Beethoven, of the work of Maynard Solomon and others on Schubert's sexuality, and of responses to both these projects.

(2) This paragraph, based in part on discussion with Richard Leppert, is another addition to the 2000 edition.

The intensity of distillation and simplification here becomes almost surreal: “the main objections [to McClary] might be summarized as ‘Why sex?’ and ‘Hands off!’, although they tended to be expressed at greater length and more vitriolically” (p. 112/103).

Cook turns finally to the “new” musicology which, rejecting music’s claim to be autonomous, seeks to “demonstrate that music is replete with social and political meaning — that it is irreducibly ‘worldly’, to use one of Kramer’s favourite terms” (p. 117/108). In achieving this, however, both Kramer and McClary amongst others have themselves been criticised for writing from “a traditionally constructed position of authority” (p. 117/108). Hence Gary Tomlinson’s alternative: to avoid close reading altogether for fear of performing an act of “aesthetic colonialism” (p. 118/109). But Tomlinson’s vision of a “musicology without music” is rejected as “arguably the bleakest in musicology today” and in any case “a dead end” (p. 118/109).

In the last pages of this chapter and in the short conclusion Cook outlines his own “cautiously optimistic” programme for musicology. Musicology, like music, should be seen as a kind of “performance act”. Turning back to gender studies, for example, he argues that the act of writing gay or lesbian musicology in the 1990s was itself a political act, “a kind of professional coming out” (p. 119/110).

In order to recognise musicology’s newfound worldliness — and to avoid the pitfalls of a “traditionally constructed position of authority” — writers on music need to perform the kind of critical self-evaluation described in the previous chapter, to theorise their own position. Suzanne Cusick emerges as Cook’s chief representative of this breed of writing: her visions you might find “unconvincing, or for that matter objectionable, but to complain that ‘it’s not really true’ would be hardly more appropriate than in the case of a novel, say” (p. 121/112). Not that this type of writing need be entirely subjective:

Music has a generality that is inevitably distorted by the elaboration of any individual metaphor we use for it. Metaphors focus music. They give a specific expression to its latent qualities. But these latent qualities must in the first place be there in the music [...] otherwise the metaphor will be entirely unpersuasive (p. 125/116).

And it is important to understand that writing about music constructs musical meaning and vice versa in roughly equal measure.

Music is pregnant with meaning; it does not just reflect verbal meaning. But words function, so to speak, as music’s midwife. Words transform latent meaning into actual meaning; they form the link between work and world. To borrow Kramer’s term, they are the agent of music’s worldliness (p. 125/116).

From this point of view, the problem with much of the writing on Beethoven and Schubert discussed above is that it presents what are in the end sexual *metaphors* as if they were “really ‘in’ the music after all, just waiting to be discovered” (p. 121/112).



Finally, music is seen as a potential tool for exploring and creating our own identities. “Certainly music has a record of offering a privileged zone of gender identities barely sustainable in the world outside; think of Little Richard or Michael Jackson” (p. 126/116). It is this vision of music as an “arena” for “negotiating” identity that is reiterated and expanded in the conclusion. This role for music is not limited to the world of sexuality: it can be a more general “means of personal and social transformation”, embracing music therapy, national identity and the creation of cross-cultural understanding (p. 129/119). Music, in short, becomes no less than “a way out of cultural pessimism”, a kind of antidote to solipsism (p. 130/121).

Of course, there can be a downside to this aspect of music’s power. As well as fostering cross-cultural understanding, for instance, it can equally “be a means of cross-cultural misunderstanding” (p. 130/121). The danger lies in the fact that music is “*not* a [...] phenomenon of the natural world” and yet at the same time “*it is experienced as though it were*” (p. 131/121, citing Bruno Nettl). This makes it the “ultimate hidden persuader”, the “artifice that disguises itself as nature”; it has “unique powers as an agent of ideology” (p. 132/122). That is why it proves so compelling a tool for advertisers, Cook suggests, referring back to the very start of the book, and also why we need to be perpetually vigilant in reminding ourselves of music’s worldliness, its “significance as an intrinsic part of culture, of society, of you and me” (p. 132/123)<sup>3</sup>.

(3) Address for correspondence:

Paul Yates  
Emmanuel College,  
Cambridge CB2-3AP  
UK

• **Résumé de l'ouvrage *Music: A Very Short Introduction*  
de Nicholas Cook**

D'emblée — avec Turnage, Tavener, Suede et The Chemical Brothers —, la brève introduction à la musique du Professeur Cook plonge le lecteur dans le vif du sujet. Mais, elle révèle très vite ce qui, pour beaucoup, sera la plus grande surprise de l'ouvrage : contrairement à d'autres titres concentrant en un volume une initiation au monde de la musique (le *Rough Guide*, par exemple), celui-ci n'aborde pas les fondements de la discipline (notation musicale, harmonie, contrepoint, rythme ou forme). La liaison systématique entre introduction à la musique et chronique d'une grammaire spécifique de la tradition tonale occidentale est précisément l'une des questions qui sous-tend la teneur réelle du présent ouvrage.

Comme Cook le résume dans sa préface, la musicologie — et, de manière plus générale, la façon dont on parle de la musique, dont on écrit sur elle et dont on l'enseigne — est ancrée dans l'Europe du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans l'intervalle, la pratique musicale vivante s'est transformée, singulièrement quant à la quantité et à la diversité des musiques auxquelles on a facilement accès. D'où une sorte de distorsion du temps musicologique, qui conduit à ce que Cook qualifie d'"intervalle de crédibilité" entre la manière dont nous théorisons la musique et celle dont nous la "faisons". C'est de l'histoire de cette dissociation qu'il fait la chronique. Mais il y introduit aussi l'espoir en proposant un réétalonnage de la pratique et de la théorie fondé sur la signification de la musique, concept qui sera l'élément crucial de la majeure partie du reste de l'ouvrage.

Ce mince volume condense et synthétise une quantité impressionnante de pensées musicales, que Cook lace en leur imprimant son pragmatisme optimiste. Distiller davantage serait une gageure. Aussi vais-je fournir un bref relevé des principaux arguments de l'ouvrage.

Le premier chapitre élucide et développe l'argument central : au départ d'une publicité TV pour le groupe d'assurances Prudential, Cook démontre que la publicité repose sur des "significations" que la juxtaposition de styles musicaux rend tangibles : "le rock pour la jeunesse, la liberté, ce qui correspond à l'image que l'on a de soi, en un mot pour l'authenticité", alors que "la musique classique exprime la maturité et, par extension, la responsabilité envers la famille et la société" (p. 4/3).

Pour illustrer la *manière* dont ces significations sont devenues inhérentes à ces "musiques", il fournit un condensé de l'histoire de la musique rock, englobant le mouvement d'émancipation des Noirs, l'exécution "live" et l'idée d'une reprise. Il montre que la commercialisation du rock (contrairement à celle du pop) accorde la priorité à l'"authenticité" — des "auteurs sincères" qui "jouent live, créent leur propre musique et se forment une identité" (p. 11/9).

Si Cook reconnaît que "la distinction entre paternité et reproduction nous place sur un terrain glissant" (p. 12/12), il cherche à savoir *pourquoi* notre façon de penser la musique — et pas uniquement la musique rock — assimile "paternité" et authenticité. Car, en dépit de la mise en évidence de l'interprète ou du chef par le marché du disque, les ouvrages traitant de la musique classique se focalisent

aussi presque exclusivement sur les compositeurs. Aussi, en plus de clarifier la notion centrale de "signification musicale", la publicité de Prudential permet-elle à Cook d'aborder un certain nombre de préoccupations anachroniques de la musicologie récente, dont il espère qu'un nouvel examen du sens musical nous délivrera. "Le principal message de cet ouvrage est que nous avons hérité du passé une façon de penser la musique qui est incapable de rendre justice à la diversité des pratiques et des expériences couvertes dans le monde d'aujourd'hui par ce mot bref de 'musique'" (p. 14/14).

Un exemple : la distinction entre les actes de composition, d'exécution et d'écoute, et le jugement de valeur implicite qui est accordé au compositeur. Aux dernières pages du chapitre, Cook fait découler ces idées de la logique du capitalisme industriel du XIX<sup>e</sup> siècle — le "travail" musical constituant un type de "capital esthétique" destiné à la production, à la distribution et à la consommation (p. 16/15). Il souligne la similarité entre la notion de "division du travail" de l'économie classique et la séparation, dans l'enseignement national britannique, entre composition, exécution et estimation, un système de valeur obsolète intégré de manière voilée à l'éducation. Et pourtant cette façon de voir les choses ne rend pas justice aux nombreux répertoires de la musique contemporaine ou de la musique du monde, "où les trois termes ne peuvent être sensiblement différenciés" (p. 17/17).

Le deuxième chapitre, "Retour à Beethoven", examine comment la mentalité musicologique dont nous sommes les héritiers prend racine. Si Beethoven est emblématique d'une nouvelle sensibilité romantique, c'est en partie parce que son refus d'un quelconque poste salarié est assimilé à une "fidélité à lui-même" (p. 21/18-19). La musique de Beethoven contribue, elle aussi, à cette perception : sa liberté artistique lui permettait d'écrire une musique d'apparence complexe, abrupte, discontinue et contradictoire. Or, la puissance de sa renommée en tant que compositeur était telle que cette complexité n'était en rien dissuasive, mais encourageait, au contraire, l'écoute et l'approfondissement de la réflexion afin d'arriver à la comprendre. D'où un déluge de commentaires, qui a conduit à la valorisation de la musique difficile.

Autre héritage de cette époque : le renforcement de l'autorité du compositeur en tant que producteur d'un "produit" musical. Cette nouvelle façon de voir les choses confine l'interprète dans un rôle d'intermédiaire (idéalement invisible), alors que le pauvre "auditeur 'ordinaire'" est placé d'autorité au bas de la hiérarchie musicale" (p. 27/25-26).

Cook étudie ensuite les nouvelles qualités "transcendantes" qui ont été attribuées à la musique au début de la réception de Beethoven, et, singulièrement, sa situation hors du temps. Un exemple : l'affirmation selon laquelle la musique de Beethoven n'était pas prisee du vivant du compositeur. Ce mythe sert non seulement à souligner l'"authenticité" de Beethoven dans sa fidélité à lui-même, mais il donne aussi aux critiques actuels le sentiment plaisant d'exprimer "un point de vue privilégié, qui leur permet de voir ce que les publics originaux de Beethoven n'ont pas été capables de saisir" (p. 30/28).

Mais il n'y a pas que le temps à être transcendé par la musique : le fait que Beethoven se soit détourné du monde reflète l'idée que la musique n'était pas de ce monde, qu'en elle s'exprimait "la voix de la Nature" (p. 33/30). Cette notion ne s'applique, de toute évidence, pas uniquement la réception de Beethoven. Aussi Cook en retrace-t-il le développement de la Grèce antique à Schenker, et en trouve-t-il la trace dans la commercialisation de certains enregistrements (qui propulsent l'auditeur dans un voyage personnel dans "la sphère spirituelle") ainsi que dans le rituel et l'étiquette de la salle de concert. Il en déduit que, vers l'époque de Beethoven, la musique s'est vraisemblablement chargée d'un nombre sans précédent de qualités "éthiques" traditionnellement associées à la religion : l'authenticité, la pureté, la sincérité personnelle et la communion avec un esprit supérieur (p. 38/35-6).

Le troisième chapitre, "Un état de crise", souligne que ces façons de considérer la musique sont toujours très présentes. Les technologies modernes de la reproduction du son — et l'internet — ont de fait soutenu l'idée d'une musique "pure" et exempte de contexte. Mais, en même temps, les choses ont changé : la musique est de plus en plus commercialisée comme une marchandise, facilement disponible partout. D'où un hiatus entre les idées traditionnelles et l'état actuel du jeu "sur le terrain". Par exemple, la notion de l'"autorité" souveraine d'un compositeur, ou l'idée, à la Schenker, qu'il n'existe qu'une seule sorte de musique, exprimant les "voix de la Nature", ou la distinction entre art "élevé" et "vulgaire", — ces idées, perpétuées jusqu'à aujourd'hui dans les ouvrages sur la musique, sont en désaccord avec la pratique musicale courante du *xxi*<sup>e</sup> siècle (pp. 43-5/39-41). Selon Cook, il est moralement impératif de rétablir l'équilibre en introduisant la référence aux formes sociales et historiques de l'autoritarisme : c'est une "forme d'apartheid" qui sépare musique "élevée" et "vulgaire"; prétendre qu'il n'existe qu'un seul type de musique "digne de ce nom" est en contradiction avec la "société post-coloniale et multiculturelle actuelle"; et "il est difficile de trouver un autre domaine où des conceptions aussi ethnocentriques et élitistes totalement dépourvues d'esprit critique ont conservé, jusqu'il y a peu, une telle emprise" (pp. 44/40, 42/39, 45/41).

Toutefois, contrairement à d'autres commentateurs (comme Lawrence Kramer), Cook ne constate aucune crise de la "musique sérieuse". Certes, il s'agit du goût d'une minorité, mais il en a probablement toujours été ainsi. La seule particularité à souligner, c'est le statisme du centre de gravité d'un critère qui n'a pas évolué en parallèle avec le temps. Ce critère est toujours en expansion, que ce soit en "musique moderne" ou en "musique ancienne". Qui plus est, la musique "classique" touche davantage de personnes dans une plus grande diversité de lieux que par le passé. Ce qui a changé, c'est la façon dont on la vend — elle est plus une marchandise qu'une chose sacrée ou destinée aux intellectuels. À titre d'exemple, Cook prend en compte les phénomènes récents de Kennedy, des Trois Ténors, de Górecki, d'Helfgott et de Classic FM (pp. 49-8-9/45).

La musique classique est donc vivante et prospère, dès lors qu'elle s'est muée en un "un créneau largement rentable" (p. 49/45). Ce qui fait difficulté, c'est que,

jusqu'il y a peu, "cette transformation n'a guère été prise en compte dans les écrits théoriques (et prétendus tels) sur la musique, la plupart de ceux-ci s'efforçant de perpétuer une image de la musique classique — de fait, une image de la musique en général — complètement obsolète" (p. 50/46).

Les deux chapitres centraux étudient successivement deux "habitudes de pensée" qui, selon Cook, illustrent cette mentalité musicologique dépassée. Le quatrième chapitre traite de "la tendance à expliquer le temps" (p. 50/46). L'idée de l'intemporalité de la musique est étroitement liée au "mythe du XIX<sup>e</sup> siècle qui fait de la musique une chose pure et désincarnée, surgissant soudain du royaume de l'esprit" (p. 70/65). La notation musicale est un élément crucial de la propagation de cette façon de voir : elle a en partie pour objectif de maintenir la musique dans le "musée" intemporel "des œuvres musicales".

La manière dont Cook traite la notation porte la marque de deux observations à première vue contradictoires. D'une part, en enregistrant seulement certains paramètres musicaux (et encore de façon partielle), la notation ne réussit qu'à prolonger la musique "dans une espèce de demi-vie" (p. 54/50). Et pourtant, d'autre part, les systèmes de notation transmettent bien *davantage* que des hauteurs et des rythmes : "ils communiquent toute une façon de penser à propos de la musique" (p. 64/59). "Certains attributs de la musique" y sont indiqués comme "essentiels" (p. 64/59), alors que d'autres sont laissés à la discrétion des interprètes ou indiqués comme redondants.

Aussi, l'un des problèmes majeurs liés à notre dépendance de la notation sur portées survient-il lorsqu'une musique est "traduite" d'un système de notation dans un autre — ou lorsqu'une pièce issue d'une tradition orale fait l'objet d'une quelconque notation. La "collision entre musique et notation" qui en résulte dénature la musique ainsi transcrite (p. 60/56). L'autre problème est l'obscurcissement du jugement historique : par exemple, "la notation est beaucoup plus profondément impliquée dans l'acte de composition que nombre de comptes rendus des processus compositionnels ne le laissent croire" (p. 65/60). L'argument de Cook est ici confirmé par des exemples tirés d'études portant sur les esquisses de Mozart et de Beethoven, où se trouve parfaitement exposée la prétention de la composition à être idéalement une chose "pure", non corrompue par la notation.

L'utilisation envahissante des métaphores pour parler de la musique comme d'une sorte d'"objet" physique, qui peut être vu (notes "hautes", "basses"), touché (la "texture"), et ainsi de suite, contribue, elle aussi, à situer la musique hors du temps. Ces métaphores sont à ce point enracinées qu'elles sont pratiquement inséparables de notre culture musicale. Mais ce n'est pas la musique qui existe en tant qu'objet physique, fixé dans le temps de manière à autoriser la comparaison entre les mesures, mais bien la partition — la trace physique de la musique -distinction que l'on ignore invariablement avec désinvolture.

La deuxième "habitude de pensée" abordée par Cook est l'idée d'une musique non référentielle, en d'autres termes "qui existe dans l'absolu" et est donc séparée du monde extérieur. Il soutient que cette notion est, elle aussi, un produit

du XIX<sup>e</sup> siècle — auparavant, la musique était censée représenter des choses comme l'harmonie cosmique ou des affects. L'idée qui lui sert de riposte (qu'il fait remonter à Wittgenstein, et dont il retrouve la trace chez le linguiste Lee Whorf, puis chez Joanna Hodge) est que la musique, comme le langage, "construit plus qu'elle ne représente la réalité" (p. 78/72) : c'est la conception dite "constructiviste" de l'art.

En ce sens, Cook renforce le statut de l'histoire de la réception (et, sans doute, de la musicologie actuelle), puisque écrire sur la musique, ce n'est pas simplement "réfléchir" son sujet putatif, mais véritablement *modifier* ou construire la façon dont la musique sera perçue. C'est aussi "nous permettre de faire honneur à l'aspect de la musique qui a été le plus sous-représenté dans la littérature (en particulier dans la littérature universitaire) : son statut d'art de *l'interprétation*" (p. 78/73).

À titre d'exemple, Cook étudie la subordination de chaque partie d'orchestre au "tout" dans la musique de Beethoven et la compare à celle de Mozart<sup>1</sup>. Il y découvre autant une influence qu'un reflet des tendances de la société dans son ensemble. Ainsi, une exécution du nouvel hymne national sud-africain ne se contente-t-elle pas de symboliser l'idée de l'union, mais elle en est la "représentation" (p. 80/75). Peu importe que la musique réagisse exclusivement au monde extérieur ou qu'elle ait des prolongements dans celui-ci, car la pratique musicale est tout simplement un élément inextricable de ce monde "extérieur".

Quant au poids relatif des "approches musicales basées sur la composition ou sur la réception", Cook conclut à "la nécessité d'un équilibre" (pp. 85/79-80). Mais, une fois encore, le ton laisse entendre qu'il y a une sorte d'impératif moral dans la musicologie enrichie qui en découle. Sinon,

Si vous n'êtes ni compositeur ni interprète, ou au moins quelqu'un qui a une formation musicale, alors vous êtes un non musicien. Vous pouvez aller à des concerts, acheter des disques, et même lire des ouvrages comme celui-ci, cela ne fera pas de vous un musicien. L'esthétique classique ne vous reconnaît pas comme un dépositaire d'enjeux. En revanche, une approche fondée sur l'activité liée à la musique — qu'il s'agisse de la composer, de l'écouter, de l'aimer, de la détester, soit de la *faire* — prend en compte l'ensemble des personnes qui sont mêlées à la musique (pp. 83-4/78).

Les deux derniers chapitres sont explicitement consacrés aux développements récents de la musicologie et montrent comment la discipline s'est libérée de la mentalité périmée, qui vient d'être mise en évidence puis mise en question. En premier lieu, l'auteur étudie le *Musicology* de Joseph Kerman et ses conséquences. Kerman incite les musicologues de toutes convictions à rejallir sur leur contexte institutionnel et à s'interroger sur leur pratique — en résumé, à avoir une attitude "critique". Et il s'inquiète de voir les musicologues — qu'ils soient directeurs de publication, historiens ou analystes — en extase devant le leurre de la connaissance

(1) Ce paragraphe (pp. 74-5) est un ajout de l'édition de 2000 de l'ouvrage.

"scientifique" et accumuler les informations sans jamais s'engager dans la musique qui les a sans doute propulsés à la première place dans leur profession. Cook assimile l'"application mécanique de techniques" qui en résulte à l'utilisation péjorative du terme "positiviste" par Kerman (p. 92/86). Et il trouve l'accusation particulièrement irritante pour son propre secteur, l'analyse, dont "le but spécifique est de s'engager dans la musique en tant que musique" (p. 93/87).

Cook se penche alors sur deux domaines de la musicologie pour évaluer s'il a été tenu compte des propos de Kerman. Le premier est l'interprétation historique, où le débat sur l'"authenticité", au centre duquel on trouve Richard Taruskin, a de fait conduit les interprètes "historiques" à ne pas faire reposer l'érudition historique sur la seule activité de pratique musicale, mais les a obligés à "réfléchir sur leur pratique et l'interroger". Toutefois, Cook fait de l'ethnomusicologie la clé de la compréhension des développements dans les autres domaines de la musicologie. Ici, l'idée d'un observateur détaché, objectif, est en butte à des attaques soutenues, tant d'un point de vue pratique que sous un angle moral. Les bourbiers éthiques de Kay Kaufman Shelemay, par exemple, "ont conduit les ethnomusicologues à s'interroger sur leur propre position et à l'évaluer — à ne pas être simplement critiques, mais autocritiques" (p. 103/96).

Dans une conclusion poignante, Cook souligne que la génération des musicologues dont les forces montaient était à l'université au moment de la publication de l'ouvrage de Kerman, au début des années 70, à l'époque de la guerre au Vietnam. Cook suggère que la guerre, et singulièrement le rôle central que le rock et la musique folk ont joué dans les mouvements contestataires, a contraint ces musicologues à une sorte de double vie.

Votre travail académique vous dit que la musique est abstraite, transcendante, au-dessus du monde du napalm et des housses mortuaires; le reste de votre vie vous dit que la musique est intimement liée à l'expérience quotidienne, à la construction et à l'expression de valeurs personnelles et politiques (p. 96)<sup>2</sup>.

Les changements qui sont intervenus dans la musicologie au cours des années 80 et au début des années 90 n'ont donc pas été à proprement parler ceux que Kerman avait envisagés. La musicologie est de fait devenue "critique", mais plutôt dans le sens de la Théorie critique, d'Adorno, de l'idéologie critique. L'idéologie est définie comme "un système de croyances qui est transparent" (p. 105/97). Pour illustrer ce propos, Cook étudie la manière dont la musique est enseignée dans les écoles — en particulier la soi-disant "formation auditive". Celle-ci engendre l'enracinement de certains paramètres considérés comme valides (classes de hauteur, échelles, harmonie, schémas formels, et ainsi de suite) au détriment d'autres. Outre la transformation de la musique, qui "de chose qui est faite [...] devient une chose qui est connue" (p. 107/99), ceci "augmente la difficulté à concevoir qu'il puisse exister un autre mode de fonctionnement musical ou que

(2) Ce paragraphe, fondé en partie sur une discussion avec Richard Leppert, est un autre ajout de l'édition de 2000.

l'on puisse l'écouter correctement si tel était le cas" (p. 107/99). De là découle le soutien (plus ou moins transparent) à un "système de croyances" : il n'est guère étonnant que la "formation musicale soit devenue un champ de bataille politique des deux côtés de l'Atlantique" (p. 108/100).

Le dernier chapitre se focalise sur les études de genre et sur la "nouvelle" musicologie. On y trouve une version abrégée des écrits de Susan McClary sur Beethoven, du travail de Maynard Solomon et d'autres sur la sexualité de Schubert, et des réactions à ces deux projets. L'intensité de la distillation et de la simplification devient ici quasi surréaliste : "les principales objections (à McClary) peuvent se résumer à 'Pourquoi le sexe ?' et 'Bas les pattes !' ", bien qu'elles tendent à être exprimées plus longuement et en termes plus venimeux (p. 112/103).

Cook aborde ensuite la "nouvelle" musicologie. Rejetant l'affirmation selon laquelle la musique est autonome, il cherche à "démontrer que la musique est porteuse de sens social et politique — qu'elle est irréductiblement 'de ce monde', pour reprendre l'une des expressions favorites de Kramer" (p. 117/108). Toutefois, ce faisant, Kramer et McClary, entre autres, se sont vus faire le reproche d'écrire "à partir d'une position d'autorité construite sur la tradition" (p. 117/108). D'où la solution de Gary Tomlinson : éviter absolument le manque de connaissances par crainte d'accomplir un acte de "colonialisme esthétique" (p. 118/109). Mais la conception d'une "musicologie sans musique", qui est celle de Tomlinson, est rejetée car elle "est sans doute la plus désolante de la musicologie actuelle" et conduit, de toute évidence, à "une impasse" (p. 118/109).

Aux dernières pages de ce chapitre, puis dans sa brève conclusion, Cook expose les grandes lignes de son programme "d'un optimisme prudent". La musicologie doit, au même titre que la musique, être considérée comme une sorte d' "acte d'interprétation". Tournant par exemple le dos aux études de genre, il soutient que l'affirmation d'une musicologie gay ou lesbienne dans les années 90 était, de fait, un acte politique, "une sorte de déclaration ouverte sur le plan professionnel" (p. 119/110).

Afin de prendre en compte cette relation au monde de fraîche date en musicologie — et d'éviter les pièges d' "une position d'autorité construite sur la tradition" —, écrire sur la musique doit s'accompagner de l'exercice du type d'auto-évaluation critique décrit au chapitre précédent et de la théorisation de sa propre position. Selon Cook, Suzanne Cusick est la principale représentante de cette sorte d'écriture : on peut trouver ses vues "peu convaincantes, voire choquantes en la matière, mais se plaindre de ce que "ce n'est pas véritablement vrai" serait à peine plus opportun que s'il s'agissait d'un roman (p. 121/112). Ce type d'écriture ne doit pas être entièrement subjectif :

Le caractère général de la musique est inévitablement altéré par l'élaboration de toute métaphore personnelle utilisée à son sujet. Les métaphores fixent la musique. Elles donnent une expression spécifique de ses qualités latentes. Mais ces qualités latentes doivent préexister dans la musique [...] sinon la métaphore ne serait absolument pas convaincante (p. 125/116).



Et il est important de comprendre qu'écrire sur la musique, c'est construire le sens musical et vice versa dans une mesure *grosso modo* égale.

La musique est porteuse de sens; elle n'est pas qu'un reflet du sens verbal. Mais les mots constituent une sorte de maïeutique pour la musique. Ils transforment le sens latent en sens réel; ils forment le liens entre œuvre et monde. Pour reprendre l'expression de Kramer, ils sont l'agent de la matérialité de la musique (p. 125/116).

En ce sens, la difficulté avec la plupart des écrits sur Beethoven et Schubert dont il a été question plus haut est qu'ils présentent ce qui n'est en définitive que des *métaphores* sexuelles comme s'il s'agissait d'éléments réellement présents "dans" la musique qui n'attendaient que d'être découvertes (p. 121/112).

Enfin, la musique est abordée en tant qu'outil potentiel de l'exploration et de la création de notre propre identité. "La musique offre certainement une zone privilégiée à des identités de genre difficilement soutenables dans le monde extérieur; songez à Little Richard ou Michael Jackson" (p. 126/116). C'est cette conception de la musique en tant qu' "arène" où se "négocie" l'identité qui est réitérée et développée dans la conclusion. Ce rôle dévolu à la musique ne se limite pas au domaine de la sexualité; il peut s'agir d'un "moyen" plus général "de transformation personnelle et sociale", comprenant la thérapie musicale, l'identité nationale et la création d'une compréhension interculturelle (p. 129/119). Bref, la musique ne devient pas moins qu' "un moyen de sortir du pessimisme culturel", une sorte d'antidote contre le solipsisme (p. 130/121).

Certes, il peut y avoir un inconvénient à cet aspect de la puissance musicale. Car si elle est, par exemple, capable de favoriser la compréhension interculturelle, elle peut tout aussi bien "être un moyen de malentendu interculturel" (p. 130/121). Le danger réside dans le fait que la musique "n'est pas un [...] phénomène du monde naturel", mais qu' "elle est vécue comme si elle en était un" (p. 132/122, citant Bruno Nettl). Elle devient ainsi l' "ultime force de persuasion cachée", l' "artifice qui se déguise en nature"; elle possède les "pouvoirs uniques d'un agent idéologique" (p. 132/122). C'est pourquoi, selon Cook qui fait ainsi retour au tout début de l'ouvrage, elle s'avère un outil si fascinant pour les annonceurs, et pourquoi il nous faut être perpétuellement vigilants et nous rappeler que la musique a une matérialité, une "signification en tant que partie intrinsèque de la culture, de la société, de votre identité et de la mienne" (p. 132/123).