

Annales

Histoire, Sciences Sociales

65^e année - n° 6

novembre-décembre 2010

ÉDITIONS DE L'ÉCOLE
DES HAUTES ÉTUDES
EN SCIENCES SOCIALES

Diffusion
ARMAND COLIN

udie, à travers
Sageret et de
nise au théâtre
an V (1797), le
âtre. Figure du
oire qui profite
n le voit élabor
icitaires, jouant
ercialisation de
u snobisme. La
ment les acteurs
es, virtuoses et
isible ici d'évo
ons. On citera
Moysan sur les
ert et de Hans-
te d'évaluer la
ow dans la vie
7 et 1892. Les
s d'instruments
bjet d'une troi-
olini compare les
italiens comme
IX^e siècle. Cer-
anni Gualberto
nde musique »
enne, alors que
Ricordi, font le
ment italienne.
per mettent en
ano, respective-
lume se referme
aux institutions
à travers elles,
teur central de
rab évoque les
1810). Thierry
u concert spiri-
ales des églises
25. Jann Pasler
rgissement du
dite sérieuse à
vre à nouveau
qui dessine les
rche et ses axes
ie, consacrée à
ue dans l'espace
le. Elle pose la
s espaces musi-
et de l'urbanisa-

tion. Les évolutions apparaissent extrêmement contrastées selon le profil des villes, cependant l'élargissement de la vie musicale au XVIII^e siècle va de pair avec l'essor de l'architecture théâtrale, l'autonomisation des théâtres et l'émergence de quartiers artistiques nouveaux. Peter Borsay livre un premier article sur la topographie du concert dans les villes de province anglaises du XVIII^e siècle. John Mangum aborde le cas de Berlin entre 1740 et 1806 et Carlotta Sorba, les villes de l'Italie romantique. Constance Himmelfarb agrandit un peu l'échelle d'analyse avec le quartier de la « Nouvelle Athènes » à Paris sous la monarchie de Juillet.

La deuxième partie est centrée sur les lieux de concert. La création d'un espace spécifique dévolu au concert est un phénomène tardif. Le concert s'accommode longtemps d'espaces divers et multifonctionnels. Qu'il s'agisse des salons aristocratiques parisiens du XVIII^e siècle (Antoine Lilti), des édifices des festivals lillois au XIX^e siècle (Guy Gosselin), ou du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles au début du XX^e siècle (Valérie Montens), la variété des lieux est infinie et résulte de la nature même de la musique et de sa souplesse d'adaptation. Au XVIII^e siècle, quelques rares cités se dotent d'une véritable salle de concert comme Lyon (Thierry Favier) ou Leipzig (Elfie Rembold), mais c'est l'Angleterre qui ouvre surtout la voie. Une seconde phase de construction de salles de concerts prend son essor dans les années 1860-1870. L'isolement dans l'environnement urbain, les vastes dimensions, les exigences architecturales et la soif de prestige deviennent les caractéristiques de ces hauts lieux comme le nouveau Gewandhaus à Leipzig, le Concertgebouw à Amsterdam, la Tonhalle à Zurich, le Musikverein, ou le Rudolfinum à Prague (Ivana Rentsch). La troisième partie rassemble des études sur les représentations spatiales de la musique. Comme le note Monika Steinhauser, l'architecture des salles est une « architecture parlante » et leur forme, leur aménagement intérieur, leur décor reflète des conceptions extrêmement variées. Les nouvelles conditions d'écoute, les exigences qui se font jour, notamment en termes d'acoustique (Béatrice Bouvier), mais aussi les préoccupations d'ordre national dictent leurs impératifs. L'ouvrage se termine sur les évolutions du paysage musical de Berlin sur le temps

long du XX^e siècle (Boris Grésillon), formant une brève quatrième partie qui ouvre des perspectives contemporaines de géographie culturelle.

Il va de soi que ce bref compte rendu ne saurait rendre compte de toute la richesse des contributions rassemblées dans les trois ouvrages présentés ici. Ils constituent, à n'en pas douter, une avancée décisive de la recherche pour penser le concert dans sa globalité.

DAVID HENNEBELLE

Laure Gauthier

L'opéra à Hambourg (1648-1728). Naissance d'un genre, essor d'une ville

Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2010, 471 p.

À l'heure où la ville de Hambourg investit des millions d'euros dans le projet contesté, car pharaonique, de construction de l'*Elbphilharmonie*, l'ouvrage de Laure Gauthier montre que cette double fonction de prestige et d'identité attribuée à la musique sur les bords de l'Elbe ne date pas d'aujourd'hui. Tiré d'une thèse de doctorat en études germaniques sous la direction de Jean-Marie Valentin, il raconte l'histoire de l'institutionnalisation de l'opéra du Marché aux oies (*Gänsemarktoper*) de Hambourg dans la seconde moitié du XVII^e siècle. À la fois premier théâtre permanent privé et premier opéra public de l'espace germanophone, l'opéra de Hambourg ouvrit ses portes le 2 janvier 1678 pour ne fermer définitivement que soixante ans plus tard, en 1738. Entre-temps, quelque 250 drames, dont l'immense majorité en langue vernaculaire, avaient été représentés sur ses planches. L'existence de cette institution recèle dès lors un véritable paradoxe historique. Comment expliquer que ce soit à Hambourg, « port marchand, hanséatique, luthérien et bourgeois », plutôt que dans une cour catholique du Sud, que l'opéra, genre en provenance des cours d'Italie (mais qui néanmoins s'était également épanoui à Venise à partir de 1637 avec des théâtres privés dirigés par des *impresarii*), se soit établi dans l'espace germanique ? L'hypothèse proposée est que c'est une combinaison, propre à Hambourg, d'une série de conditions politiques, confessionnelles et culturelles qui

serait à l'origine de cet établissement. Le pari de L. Gauthier consiste donc, dans le sillage d'un courant historiographique désormais bien établi qu'elle a elle-même contribué à faire émerger¹, à tenter de croiser les approches entre histoire urbaine et histoire de la musique afin de mettre en lumière les « influences réciproques entre la sphère politico-confessionnelle et la sphère musicale » dans le contexte spécifique de Hambourg, ville libre impériale en expansion démographique rapide et en pleine mutation identitaire du fait du déclin de la Hanse et de la politique d'intégration à l'Empire menée par le Conseil.

Cinq chapitres sont organisés thématiquement autour des deux moments clés de l'institutionnalisation que constituent d'une part l'ouverture de l'opéra en 1678 et d'autre part sa légitimation universitaire à la fin des années 1680. Les deux premiers chapitres explorent en amont, en remontant aux années 1650, les conditions qui expliquent l'établissement d'un opéra à Hambourg. Le premier, le plus fidèle à la problématique urbaine, met en rapport cet établissement avec l'« essor de la musique dans la ville », caractérisé par la croissance du nombre d'instrumentistes au service du Conseil et par une autonomisation progressive de la musique sacrée, qui sort des murs de l'église et investit de nouveaux lieux (le chapitre de la cathédrale et le Collège musical). Ceux-ci constituent un « espace musical indépendant » où s'élabore, sous la houlette de musiciens comme Matthias Weckmann ou Johann Theile, un compromis entre la tradition contrapuntique du Nord et le *stile nuovo* monodique venu d'Italie. Mais si l'opéra allemand finit par s'établir à Hambourg, c'est aussi parce qu'il n'était pas parvenu à s'implanter ailleurs. Le chapitre II examine donc les échecs des projets opératiques lancés dans des cours luthériennes avant 1678 : celui des Welf à la cour de Brunswick-Wolfenbüttel ; celui du duc Christian Albrecht à la cour de Schleswig-Gottorf. Or c'est l'exil de ce dernier à Hambourg, où il avait dû se réfugier chassé par l'invasion du Schleswig par les Danois en 1675, qui semble avoir été l'événement décisif ouvrant la voie à l'établissement de l'opéra dans la ville, établissant un « pont » entre la culture des cours et la culture urbaine. Cette hybridité de l'institution transparaît d'ailleurs dans l'archi-

tection du bâtiment, la façade bourgeoise dépouillée abritant un théâtre de loges « à l'italienne » richement décoré.

Les deux chapitres suivants se penchent sur la première décennie de l'existence du *Gänsemarktoper*. Le chapitre III analyse le répertoire joué pendant cette période. Sa grande spécificité est la part des opéras bibliques (8 sur les 35 opéras joués entre 1678 et 1689). Par là, l'opéra apparaît bien comme un prolongement des pratiques musicales antérieures, nouvelle étape dans l'intégration entre profane et sacré. Pour autant, le choix de thèmes religieux n'était pas une garantie contre les critiques du Ministère ecclésiastique, d'autant que les auteurs de ces opéras bibliques prenaient parfois des libertés avec les Écritures. Christian Richter par exemple, qui dans son livret *La Création, la Chute et la Résurrection de l'homme*, met en scène Dieu sous des traits humains, tel un dieu païen ou un héros de la mythologie. Le chapitre IV est donc consacré à l'opposition menée contre l'opéra par certains pasteurs dans la mouvance du piétisme naissant et aux réactions qu'elle suscita en retour dans le camp de ses partisans. L'échange de pamphlets constitue ce que l'auteur appelle la deuxième « querelle des *adiaphora* », après un précédent en 1548. Alors que l'orthodoxie luthérienne plaçait normalement les spectacles dans cette catégorie des « choses intermédiaires », moralement ni bonnes ni mauvaises, les opposants à l'opéra se mirent à contester la validité de cette catégorie, considérant le genre dramatique en général comme impie. Mais les facultés de droit et de théologie des universités de Rostock et de Wittenberg consultées par le directeur de l'entreprise Gerhard Schott ayant tranché en faveur de l'opéra (Leibniz, également consulté, s'était lui aussi prononcé en ce sens, quoique prudemment), le dernier chapitre décrit le *Gänsemarktoper* à son apogée à partir des années 1690. Servant de modèle à l'échelle allemande avec l'ouverture d'opéras à Brunswick et à Leipzig, il acquiert également un rayonnement international par le biais des récits produits par les voyageurs du « Grand Tour ». De fait, l'opéra occupe dans ces années-là une place éminente dans la vie publique de la cité, servant notamment d'instrument de célébration et d'autocélébration à la fois aux

représentants c
poste à Hambou

Servi par une
grande érudition
de faire découvi
sode mal connu
le replacer dans
échelle europée
ratique ne soit p
aussi français, av
lyriques de Jean
Jean-Baptiste L
mieux mis en v
quelques interro
rien. Il souffre
la problématique
avant dans l'ini
chapitres centra
analyse textuelle
tialisée des livr
parler de la faibl
fiquement music
tion de la major
la « naissance d
ville » ne sembla
delà de la simple
point de vue, on
la place de l'opé
graves qui secon
1680, mettant a
blée des citoyen
ture de la salle
de plus amples
cette dimension
étroit avec le co
aurait peut-être
linéaire de la pa
gence d'un « esp
que précisée
qu'il disparaît.

1 - Laure GA
(dir.), *Mémoires u
d'Europe (XVI^e-X
qu'on aurait af
graphique » a ét
Mélanie TRAVER
les trois volumes
Patrice Veit et M*

représentants diplomatiques européens en poste à Hambourg et au Conseil.

Servi par une écriture limpide et une très grande érudition, ce beau livre, qui a le mérite de faire découvrir au lecteur français cet épisode mal connu de l'histoire de l'opéra et de le replacer dans un contexte plus large, à une échelle européenne (le fait que le modèle opératique ne soit pas exclusivement italien mais aussi français, avec des adaptations des tragédies lyriques de Jean-Baptiste-Maurice Quinault et Jean-Baptiste Lully, aurait d'ailleurs pu être mieux mis en valeur), suscite malgré tout quelques interrogations chez le lecteur historien. Il souffre en effet d'un décalage entre la problématique d'histoire urbaine mise en avant dans l'introduction et le contenu des chapitres centraux, qui relèvent plutôt d'une analyse textuelle très précise mais peu contextualisée des livrets et des pamphlets. Sans parler de la faible part dévolue à l'aspect spécifiquement musical, qui s'explique par la destruction de la majorité des partitions, le lien entre la « naissance d'un genre » et l'« essor d'une ville » ne semble quelquefois guère aller au-delà de la simple « coïncidence » (p. 21). De ce point de vue, on peut regretter notamment que la place de l'opéra dans les troubles politiques graves qui secouèrent la ville dans les années 1680, mettant aux prises le Conseil à l'Assemblée des citoyens, et qui aboutirent à la fermeture de la salle en 1685, ne fasse pas l'objet de plus amples développements. L'analyse de cette dimension conflictuelle en lien plus étroit avec le contexte social et politique local aurait peut-être pu nuancer le récit par trop linéaire de la participation de l'opéra à l'émergence d'un « espace public » habermasien, alors que précisément, c'est à l'aube des Lumières qu'il disparaît.

RAHUL MARKOVITS

1 - Laure GAUTHIER et Mélanie TRAVERSIER (dir.), *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d'Europe (XVI^e-XIX^e siècles)*, Paris, PUPS, 2008. L'idée qu'on aurait affaire à un « tournant historiographique » a été mise en avant récemment par Mélanie TRAVERSIER dans une note de lecture sur les trois volumes codirigés par Hans Erich Bodeker, Patrice Veit et Michael Werner, consacrés à l'his-

toire du concert et des sociétés de musique en Europe à partir du XVIII^e siècle : « Histoire sociale et musicologie : un tournant historiographique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 57-2, 2010, p. 190-201.

David Hennebelle

De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII^e-XVIII^e siècles)
Seyssel, Champ Vallon, 2009, 448 p.

L'ouvrage, tiré d'une thèse d'histoire moderne soutenue en 2006, défend un ambitieux projet annoncé fermement dans l'introduction : souhaitant s'inscrire dans le récent renouvellement des études sur les pratiques musicales, plus attentive désormais aux convergences et apports réciproques entre histoire et musicologie, David Hennebelle propose de réexaminer, et plus encore de réévaluer, le rôle de l'aristocratie parisienne dans la vie musicale de la France d'Ancien Régime, de l'avènement de Louis XIV à la décennie révolutionnaire. Il s'agit donc avant tout de réinterroger la notion de patronage musical et son corollaire, celle de « musicien attaché » ou pensionné. Cela conduit l'auteur à un ample questionnement qui tente d'une part de ressaisir les différentes formes de soutien de l'aristocratie à la vie musicale, en en dégageant notamment les spécificités, les lieux (salons, jardins, salle de spectacle...) et les nécessités par rapport au mécénat royal et les institutions qui en sont le relais, et d'autre part de reconstituer le milieu des musiciens attachés, sans en nier les hiérarchies et la diversité. Dans cette perspective qui s'efforce de croiser l'histoire sociale de la noblesse et celle des professionnels de la musique, D. Hennebelle puise dans une documentation abondante et hétérogène, où les papiers privés de la noblesse, les fonds notariaux, la presse, plus ou moins spécialisée, les mémoires, imprimés ou non, rédigés pour l'essentiel par la noblesse mélomane, côtoient des archives méconnues (comme l'inventaire dressé le 29 germinal an II des partitions et instruments laissés derrière eux par les émigrés), bien exploitées et mises à l'honneur.

En quête d'une « approche globale » (p. 13) qui se traduit par une grande diversité des thèmes abordés, D. Hennebelle n'en néglige