

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 1 | 2013

Écoutes

Martin KALTENECKER, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*

Jean-Claire Vançon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/3604>

DOI : 10.4000/volume.3604

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 295-298

ISBN : 978-2-913169-34-0

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Jean-Claire Vançon, « Martin KALTENECKER, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles* », *Volume !* [En ligne], 10 : 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3604> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.3604>

Tous droits réservés

Reason and Resonance

si, l'ouvrage d'Erlmann s'achève sur une théorie de l'écoute musicale, déduite par Günter Stern d'œuvres, de partitions, de techniques d'écriture. Tout au long de *Reason and Resonance*, les configurations de l'otologie sont d'ailleurs liées aux esthétiques musicales et aux pratiques compositionnelles successives, même si ce lien est situé à des niveaux d'abstraction différents, allant de la hypothèse de Gary Tomlinson sur une nouvelle « métaphysique » du récitatif lullyste (rapprochée par Erlmann de la « liberté moderne » chez Claude Perrault) jusqu'à la longue référence d'Ernst Jentsch à la mélodie infinie wagnérienne dans *Musik und Nerven* (1904-1911). Et il faut penser en effet que si le sujet de la modernité se construit à travers une oreille qui « raisonnerait » autrement que par métaphore, il s'est assurément construit grâce à des expériences musicales – en s'affrontant à des formes qui l'étonnent et le déportent, allant des sym-

phonies de Haydn à la dodécaphonie, à travers l'intégration dans une forme de vie de mélodies, refrains ou « petites phrases » (Proust), à travers l'expérience collective du concert (comme contrainte ou bien comme ouverture au « bruit et à l'extase »). Laisser résonner cette autre moitié de la « moitié de l'histoire » n'est pas le moindre mérite de cet ouvrage clair, subtil, essentiel.

Martin KALTENECKER

Notes

1. Jonathan Sterne, *The Audible Past*, Durham & London, Duke University Press, 2003, p. 15-19
2. La dactylographie des *Philosophische Untersuchungen (PU)* est conservée à la Österreichische Nationalbibliothek, Vienne. Je cite ici à partir d'une saisie réalisée par Stéphane Roth, que je remercie de me l'avoir communiquée.

Martin Kaltenecker, *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Musica Falsa, 2010, 456 p.

Maître de conférences à l'université Paris Diderot-Paris 7 où il enseigne l'esthétique musicale et la musique du xx^e siècle, Martin Kaltenecker est l'auteur d'articles et d'ouvrages traitant d'objets aussi divers que les champs chronologiques auxquels ils s'attellent, du xviii^e (2000) au xx^e siècle (2001). Kaltenecker assume et revendique cet éclectisme, dont ce fin germanophone trouve la légitimation chez l'historien suisse Jacob Burckhardt : les *Considérations sur l'histoire universelle* de ce dernier insistent en effet sur la nécessité d'être à la fois « spécialiste dans un domaine » et « dilet-

tante dans le plus de domaines possibles, pour ne pas perdre la mise en perspective de celui dont vous êtes spécialiste. » (Kaltenecker, 1999) Or cette double ambition est justement ce qui fait le prix de l'ouvrage tiré par Kaltenecker de son habilitation à diriger des recherches, et paru en 2010 aux éditions Musica Falsa : *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux xviii^e et xix^e siècles*.

L'auteur y travaille en effet un corpus de sources exceptionnellement varié, dont un index précis permet de prendre la mesure – textes philoso-



phiques ou théologiques, critiques musicales, romans, propos d'architectes, manuels pédagogiques, théories musicales, témoignages de compositeurs, correspondances ou journaux intimes. Kaltenecker manifeste ainsi une érudition stupéfiante, dont il tient pourtant à excuser les lacunes : les sources qu'étudie *L'Oreille divisée*, pour privilégier à bon droit la sphère germanique (aussi familière à l'auteur qu'elle l'est peu au lecteur), ne constituent en effet qu'« une partie infime des textes où pourrait se dessiner un discours sur l'écoute » (15); et l'ouvrage, à cet égard, vaut autant pour la passionnante synthèse qu'il constitue que pour le stimulant programme de recherches qu'il formule.

Les sources sont choisies pour leur manière de renseigner la manière dont put être pensée et

Notes de lecture - Dossier « Écoutes »

vécue l'« écoute musicale », elle-même comprise comme l'« écoute d'une œuvre », attentive à ses éléments saillant, et l'évaluant (7-8). Rien n'est dit, toutefois, des critères ayant présidé à leur élection – quelle est leur exemplarité? –, pas plus que n'est envisagée l'existence matérielle de ces textes – quelle diffusion? quels lecteurs? quels usages? quelle postérité? Les ouvrages consultés par Kaltenecker sont réduits à leur identité discursive, où s'abrasent leurs différences de genre; car c'est parce qu'ils font masse qu'ils font « discours » (12). L'« écoute » dont il est question n'en est pas pour autant qu'une écoute « de papier ». Certains textes décrivent en effet certaines écoutes « réelles » – ceux du théoricien et compositeur Hans Georg Nägeli, du compositeur Karl Friedrich Zelter, du philosophe Moses Mendelssohn ou du magistrat mélomane Jakob von Uffenbach. Kaltenecker, surtout, veut prêter attention aux « effets concrets » (12) des discours qu'il étudie, en tant qu'appelés à conformer des attitudes d'écoute, des lieux de concert ou des pratiques compositionnelles¹. Ce dernier point, qui porte à étudier la manière dont une œuvre prend en compte l'écoute qui lui est assujettie, donne lieu à plusieurs pages pénétrantes d'analyse musicale, accompagnées d'exemples sur portées, et attachées à débusquer dans les structures sonores l'« auditeur implicite² » qu'elles programment. Sont ainsi traitées des œuvres déjà largement commentées à ce titre (le *Quatuor* op 33 n° 2 ou la *Symphonie* n° 94 de Haydn), mais aussi les *Symphonies* n° 83, n° 85, n° 99 de Haydn, la *Sonate* n° 7 et le *Quatuor* op 95 de Beethoven, ou le *Requiem* et *Roméo et Juliette* de Berlioz. Ces exemples suffisent toutefois à indiquer que la « musique » ici « écoutée » est uniquement écrite et savante, et n'est envisagée que sous

L'Oreille divisée

son angle exclusivement musical – rien n'est dit, par exemple, de la manière particulière d'écouter dont relève la pratique du bal, ou des formes populaires de consommation musicale. L'écoute n'est d'ailleurs envisagée comme praxis sociale qu'à l'occasion d'une distinction, fondamentale, entre « amateur » et « connaisseur » (57-69). Ajoutons que le lien entre le « discours » et ses « effets » est, sauf exceptions (Wagner), plus établi par Kaltenecker lui-même que par les acteurs qu'il évoque, et s'autorise, sauf exceptions encore (celle de Berlioz, à la fois écouteur et compositeur), d'une sorte d'« esprit du temps » implicite qu'il contribue à constituer.

Mais de quel « temps » s'agit-il? Kaltenecker n'hésite pas à ancrer dans son antériorité antique, médiévale et renaissante la séquence chronologique annoncée en titre (19-40) – de même qu'il la projette brièvement dans sa postérité vingtiémiste (373-376). L'ouvrage, que traverse ainsi le souffle enthousiasmant des sommes, n'en adopte pas moins une structure globalement chronologique en huit chapitres, accueillant certains focus monographiques (Beethoven, Berlioz, Wagner). Les quatre premiers chapitres, consacrés au XVIII^e siècle, offrent ainsi l'occasion de détailler les termes du « paradigme rhétorique » avec lequel y est encore envisagé le musical, la place accordée à l'ouïe comme instrument de connaissance, les différents types d'écoute constatés au crépuscule du siècle, et les différents types de « soustraction » auxquels y est assujetti un son réellement ou symboliquement mis à distance. L'écoute au XIX^e siècle forme l'objet des quatre autres chapitres, successivement voués à évoquer les « écoutes romantiques », le cas Wagner, les théories de l'écoute formulées à la fin du siècle, et l'avènement d'une « écoute artiste » sensible au son en lui-même.

Cette dernière écoute participe de ce que Kaltenecker définit comme une écoute « esthétique », où la musique n'est jamais prise que comme exemple du sonore en son sens large. Il lui oppose une écoute « esthétique », faisant participer la musique de l'histoire, des beaux-arts et de la métaphysique, pour estimer que l'écoute n'a jamais cessé d'être tiraillée entre ces deux pôles. Car il y a pour lui des « constantes », auxquelles la démarcation chronologique doit toujours rester sensible. Sans contester la conviction largement répandue (cf. Goehr 1992, Johnson 1991 et Kivy 1995) voulant qu'une « ère rhétorique » (où l'œuvre doit « aller chercher » l'auditeur, le convaincre) cède le pas au XVIII^e siècle à une ère de l'« écoute concentrée » (demandant à l'auditeur un effort pour régler son écoute sur une œuvre nécessitant éventuellement d'être entendue plusieurs fois), Kaltenecker doute ainsi qu'il s'agisse là d'une « rupture » – en relevant des traces d'« écoute concentrée » dès la Renaissance (10). L'auteur tient au contraire que plusieurs écoutes ont toujours coexisté ensemble, tour à tour cachées ou valorisées comme sont tirés les jeux d'un orgue. C'est d'ailleurs à cette coexistence que renvoie le terme d'« oreille divisée » (127), qui donne son titre à l'ouvrage. Relativement lâche, la segmentation temporelle sait alors accueillir un questionnement plus conceptuel, dans une langue toujours alerte empruntant ses catégories au monde des idées – l'écoute « sublime », ineffable, imaginaire ou structurale. La perspective historique s'y dissout parfois, au point que l'auteur se sente à plusieurs reprises contraint de ressaisir synthétiquement la chronologie des phénomènes qu'il ausculte (219, 223); mais la déshistoricisation latente du propos est aussi ce qui fonde son actualité. Car *in*

fine, c'est notre propre écoute que l'ouvrage ne cesse d'interroger. La richesse de ses sources, et la force heuristique de leur traitement, ouvrent ainsi *L'Oreille divisée* à une grande variété de

Notes de lecture - Dossier « Écoutes »

lectures (et de lecteurs) possibles. Ce qui suffit à en faire un ouvrage essentiel.

Jean-Claire VANÇON

Bibliographie

GOEHR Lydia (1992), *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Clarendon Press.

ISER Wolfgang (1985), *L'Acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga.

JOHNSON James H. (1991), « Beethoven and the Birth of Romantic Musical Experience in France », *19th Century Music*, XV/1, 23-35.

KALTENECKER Martin (2000), *La Rumeur des Batailles*, Paris, Fayard.

— (2001), *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Van Dieren.

— (2009), interview par Elsa Rieu et Yann Rocher pour le « Portail musique » de l'E.H.E.S.S.

<http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=383> [consulté le 9 novembre 2012].

— (2010), *L'Oreille divisée. Les discours sur l'écoute musicale aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Musica Falsa.

KIVY Peter (1995), *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca, Cornell University Press.

Notes

1. La question de l'interprétation n'est qu'effleurée, à l'occasion d'un texte de Giuseppe Maria Cambini (136-137).

2. La notion décalquée de celle du « lecteur implicite » de Wolfgang Iser (1985).

Derek Scott, *Musical Style and Social Meaning, Selected Essays*, Ashgate, Farnham, 2010; Stan Hawkins (ed.), *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek B Scott*, Ashgate, Farnham, 2012.

Derek Scott was crucial to the establishment of critical musicology in the UK in the 1990s, a project he succinctly described as "a concern with critique, including the critique of musicology itself", an idea framing these two books, volumes that demonstrate his significant contribution to the theorising, study and teaching of music.

Critical musicology in the UK, like the so-called "new musicology" in the USA, was reacting against the perceived limitations of traditional musicology and responding to sociological critiques of the way that musicology had so often ignored social context and valorised an abstracted, apparently universal, formally complex type of absolute music whilst ignoring and devaluing