



International Musicological Society
Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft
Sociedad Internacional de Musicología
Società Internazionale di Musicologia
Société Internationale de Musicologie

Généalogies musicologiques. aux origines d'une science de la musique vers 1900

Author(s): John Haines

Source: *Acta Musicologica*, [Vol.] 73, [Fasc.] 1 (2001), pp. 21-44

Published by: [International Musicological Society](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/932808>

Accessed: 06/09/2011 03:32

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at
<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

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.



International Musicological Society is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Acta Musicologica*.

<http://www.jstor.org>

Généalogies musicologiques

aux origines d'une science de la musique vers 1900

John HAINES
Shorter College

LA MUSICOLOGIE vient de fêter son centenaire. Depuis quelques années déjà, on parle d'une nouvelle musicologie, ou *new musicology*, à la recherche de perspectives inexplorées comme les *gender studies*, ou de terres vierges comme la musique *rap* et *hip-hop*¹. La science musicologique est pourtant toujours au berceau, et la question suivante mérite d'être posée. Quelles sont les origines de la musicologie ? Quelles sont ses généalogies ? Si l'on peut retracer la parenté de la *new musicology* américaine au post-structuralisme français des années soixante, dont les auteurs sont de plus en plus fréquemment cités par les musicologues américains des années quatre-vingt-dix², c'est en France aussi qu'est né le vocable « musicologie ». En 1898-99, dans un cours délivré à l'Institut Catholique de Paris, Pierre Aubry brandit ce mot, le baptisant « l'ensemble des diverses manifestations de la science musicale [...] relatives à l'histoire et à la philologie musicale »³. Ce n'est pas le premier usage du terme « musicologie » qui, depuis les années 1850, même si rarement, désigne une science au tempérament moderne. Charles-Henri-Edmond de Coussemaker, par exemple, entend par « musicologue » celui qui écrit sur la musique⁴. Le cours d'Aubry marque néanmoins la fin d'un usage imprécis et l'entrée officielle de « musicologie » dans le lexique français, comme l'a constaté Katherine Bergeron⁵.

Ce cours est également une réponse à la *Musikwissenschaft* allemande. Dès la fin du XVIII^e siècle, le disciple de Johann Sebastian Bach, Lorenz Christoph Mizler, consacre un

* Pour la rédaction de cet essai, je suis redevable à la fondation du *Deutscher Akademischer Austauschdienst* ainsi qu'à la Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen pour leur assistance en juin/juillet 2000. Je tiens tout particulièrement à remercier Michel Huglo, fondateur de la 'Section des sources de la musique ancienne et médiévale' à l'*Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, et Edith Weber, professeur émérite à la Sorbonne, pour leur assistance généreuse et commentaires.

1 À titre d'exemple, Eva RIEGER, « 'Gender Studies' und Musikwissenschaft – Ein Forschungsbericht », *Die Musikforschung*, 48 (1995), pp. 235-50, et Tricia Rose, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hannover, Wesleyan University Press, 1994.

2 Voir le bilan de Stephen MILLS, « Critics of Disenchantment », *Notes*, 52 (1995), pp. 11-38.

3 Pierre AUBRY, *La musicologie médiévale: histoire et méthodes, cours professé à l'Institut Catholique de Paris, 1898-1899*, Mélanges de musicologie critique 1, Paris, Velter, 1900, p. 1.

4 Charles-Henri-Edmond de COUSSEMAKER, *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge*, Paris, V. Didron, 1852 (repr. 1966), p. 5. Voir aussi : Alexandre DESPLANQUES, « Archéologie musicale », *Le Correspondant* 3 (1869), p. 1166 ; François-Auguste GEVAERT, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Gent, Typ. C. Annot-Braeckman, 1875 (repr. 1965), vol. I, p. 7 ; Théodore NISARD, *L'archéologie musicale et le vrai chant grégorien*, Paris, P. Lethielleux, 1890, pp. vi, 40, 60, etc.

5 Katherine BERGERON, *Decadent Enchantments: The Revival of Gregorian Chant at Solesmes*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 92 & 173, note 1.

cours à la *Musikalische Wissenschaft* à l'Université de Leipzig. En mars 1827, un article intitulé «Über Musik als Musikwissenschaft» convoque les noms d'Isaac Newton et de l'archéologue Johann Joachim Winckelmann comme modèles scientifiques pour une nouvelle discipline musicale⁶. Dès les années 1830, Adolf Bernhard Marx enseigne la *Musikwissenschaft* à Berlin ; en 1863, Friedrich Chrysander fonde le *Jahrbuch für musikalische Wissenschaft*⁷. Suite à la victoire de Bismarck dans le conflit franco-allemand en 1871, débute un engouement sans précédent pour la musicologie en Allemagne. C'est alors que l'on crée des postes universitaires, non plus de *Musikdirektor* ou même de *Musikgeschichte*, mais de *Musikwissenschaft* : le premier est attribué à Gustav Jacobsthal à Strasbourg, nommé *außerordentlich* en 1875, et *ordentlicher Professor* en 1897⁸. Le premier numéro de l'organe officiel apparaît en 1885, le *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, dans lequel Guido Adler annonce les «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft»⁹.

Par contraste, et malgré une tradition d'érudition musicale qui remonte au Moyen Âge, il n'existe pas en France à cette époque de chaire universitaire en science musicale. L'absence d'un équivalent français pour le mot *Musikwissenschaft* en est un signe. Autrement dit, la musicologie universitaire ne naît qu'après le cours d'Aubry, et ceci, petit à petit. Ce n'est qu'en 1904 que Romain Rolland enseigne pour la première fois l'histoire de la musique à la Sorbonne ; en 1917 qu'est fondée la *Société française de musicologie* ; à partir de 1920 qu'on parlera officiellement d'un 'professeur de musicologie' à Strasbourg (Théodore Gérold, puis Yvonne Rokseth); et qu'en 1951 que Paul-Marie Masson fonde l'Institut de Musicologie à l'Université de Paris¹⁰. La science musicale française au XIX^e siècle se sera développée plutôt *extra muros universitatis*, que ce soit le type dilettante aristocratique comme Jean-Benjamin de Laborde, ou un avocat de profession qui consacre ses heures de loisir aux études musicales comme Coussemaker, ou bien encore, ce qui est plus courant, le type ecclésiastique

6 Lorenz Christoph MIZLER, «Über Musik als Musikwissenschaft», *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig 10 (7 mars 1827), colonne 161.

7 Werner Friedrich KÜMMEL, «Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten», *Die Musikforschung*, 20 (1967), pp. 264 & 274.

8 Heinrich BESSELER, «Jacobsthal, Gustav», *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1957, vol. 6, cols. 1615-19. Jacobsthal est précédé par Eduard Hanslick à Vienne, *außerordentlich* en 1861, et *ordentlich* en 1870.

9 Guido ADLER, «Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft», *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1 (1885), pp. 5-20.

10 Edith WEBER, «La recherche musicologique en France», *Revue historique*, 227 (1962), p. 471 ; Michel DELAHAYE et Danièle PISTONE, *Musique et musicologie dans les universités françaises*, Champion, Paris, 1982 ; Jean GRIBENSKI et François LESURE, «La recherche musicologique en France depuis 1958», *Acta musicologica*, 63 (1991), pp. 211-12.

J'aimerais remercier Marie-Laure Ingelaere, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg pour ces références inédites où Gérold et Rokset sont nommés «professeurs de musicologie» : *L'Université de Strasbourg: Renseignements destinés aux étudiants étrangers* (Strasbourg, 1922), 13 (Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, cote M 130 391) ; *Théâtre de Clermont-Ferrand, mardi 25 Mars 1941, Concert de musique religieuse donné par la Chorale Universitaire sous la direction de Madame Yvonne Rokseth, Professeur de Musicologie à l'Université de Strasbourg* (cote M 130 399).

comme l'abbé Théodore Nisard (pseudonyme pour Théodule Normand), ou les moines bénédictins de Saint-Pierre de Solesmes¹¹. Pierre Aubry lui-même appartenait au premier groupe. Il vivait exclusivement de ses rentes, comme l'indiquent certains documents que j'ai récemment découverts. Son certificat de décès à Dieppe le 1^{er} septembre 1910 le dit 'rentier' (exemple I). Le matin suivant, la Vigie de Dieppe rapporte la mort tragique du «jeune et riche propriétaire»¹².

Exemple I : Acte de décès de Pierre Aubry (1 septembre 1910)

(Médiathèque Jean Renoir, Fonds ancien et local, Ville de Dieppe)

*Paris François Léon
Aubry*

36 ans environ

462

VILLE de DIEPPE
(Seine-Maritime)

Photocopie certifiée conforme
Dieppe, le - 5 AVR. 1955
Officier de l'État Civil
J. B. G.

Le premier jour du mois de Septembre
1910 mil neuf cent dix a dix heures de matin
Acte de décès de Louis François Pierre
Aubry, rentier, décédé hier quatre jours avant
à Paris heures du soir, rue de la Harpe au n° 24, où il se trouvait momentanément âgé
de trente six ans, né à Paris rue de Valenciennes
à Paris mil neuf cent quarante quatre, —
Epoux de Suzanne Couvel, sans profes-
sion de vingt cinq ans, mariés à Paris le 15
septembre mil neuf cent dix, y a domiciliés avec eux à Paris
N° 24

Fils de Paul Aubry et de Sophie Leclerc
son épouse décédée (sa mort ainsi déclarée)
sur la déclaration à Paris faite par
Roger Aubry, âgé de trente deux ans, industriel
demeurant à Paris, boulevard Raspail, n° 7, père
de défunt; Et par Robert Victor Leclerc, âgé
de cinquante deux ans, sans profession demeurant
à Paris, rue de Savoie n° 174, oncle maternel
du défunt.

Lesquels ont signé après lecture faite
le présent acte de décès qui a été fait double en leur
présence; Et ont été constatés, devant la loi
par nous sous seing privé au maire de Dieppe
le jour de son décès et de son inhumation, remplissant par
ce moyen les fonctions de l'État Civil de la commune de Dieppe.

11 Pour la période précédente, voir Philippe VENDRIX, *Aux origines d'une discipline historique: la musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, Droz, 1993, pp. 17-37.

12 «Un assaut tragique à la Salle Damotte», *Vigie de Dieppe* (2 septembre 1910).

Pour Aubry, le mot « musicologie » possède une certaine audace nationaliste. La musicologie lance un défi à la puissante science allemande. Pour saisir cet aspect de la musicologie originelle, il est nécessaire de la placer dans le contexte d'un dialogue, d'une querelle même, avec la *Musikwissenschaft*, et tout particulièrement avec Hugo Riemann. En effet, depuis environ 1870, à l'époque de la guerre franco-allemande, le regard austère et systématique de Riemann se porte régulièrement sur la musique médiévale française. En 1896-97, dans le *Musikalisches Wochenblatt* de Leipzig, le savant *Musikwissenschaftler* présente une nouvelle théorie sur les mélodies des trouvères et troubadours, la *Vierhebigkeit*¹³. Aubry, qui vient de débiter sa carrière d'érudit avec un travail sur « la philologie musicale des trouvères » (thèse de l'École des Chartes, 1898), a des idées radicalement différentes sur l'interprétation des monodies du XIII^e siècle. Quelques années seulement après son cours, Aubry défend son interprétation dite mensurale, et c'est le début d'un débat concernant le rythme des monodies médiévales, d'abord avec Hugo Riemann, puis Johann-Baptist Beck, et enfin Friedrich Ludwig. Le conflit bat son plein entre 1905 et 1908, et un jury d'experts est établi à Paris en 1909 pour déterminer le véritable auteur de la « théorie modale. » Aubry, débouté et déshonoré, meurt tragiquement un an après le jugement du tribunal civil, le 31 août 1910 : un suicide déguisé à la suite d'une crise de nerfs¹⁴.

Les -logies de la musique

Dix ans avant le cours d'Aubry paraît le premier volume de la *Paléographie musicale* (1889) des bénédictins de Solesmes, qui marque le début d'une science française moderne de la musique ancienne. Dans la préface, Dom André Mocquereau dresse un bref bilan de l'usage des fac-similés dans la recherche sur le chant grégorien, une sorte de généalogie de la paléographie musicale, de Michael Praetorius au présent. Mocquereau présente ensuite trois expressions qui combinent la musique avec des disciplines encore jeunes en cette fin de XIX^e siècle : « archéologie musicale », « philologie musicale » et, évidemment, « paléographie musicale ». Les deux dernières sont des néologismes de Mocquereau, et la première, l'expression courante pour la science musicale. Chacune de ces expressions possède sa propre généalogie.

13 Hugo RIEMANN, « Die Melodik der deutschen Minnesänger », *Musikalisches Wochenblatt*, 28 (1896), pp. 1-2, et (1897), pp. 17-18, 33-4, 45-6, 61-2 et supplément ; « Die Melodik der Minnesänger », *Musikalisches Wochenblatt*, 28 (1897), pp. 389-90, 401-402, 413-14, 425-26, 437-38, 449-50, 465-66, 481-83, 497-98, 513-14 ; « Die Rhythmik der geistlichen und weltlichen Lieder des Mittelalters », *Musikalisches Wochenblatt*, 31 (1900), pp. 285-86, 309-10, 321-22, 333-34, 345-47, 429-30, 441-42 ; « Die Melodik der Minnesinger », *Musikalisches Wochenblatt*, 33 (1902), pp. 429-30, 441-44, 457-58, 469-71.

14 John HAINES, « The 'Modal Theory', Fencing, and the Death of Pierre Aubry », *Journal of Plainsong and Medieval Music*, 6 (1997), pp. 143-50 ; idem, « The Footnote Quarrels of the Modal Theory: A Remarkable Episode in the Reception of Medieval Music », *Early Music History*, à paraître.

La science archéologique étant encore à ses débuts, les lecteurs de la *Paléographie musicale* auraient saisi les relations évidentes entre archéologie et archéologie musicale qui aujourd'hui peut-être nous échappent. La découverte d'Herculanum et de Pompéi au début du XVIII^e siècle inaugure l'ère archéologique. On met au jour des trésors qui somnolent depuis presque deux millénaires, préservés intacts. Comme l'exprimera plus tard Chateaubriand, «Pompéi a passé vingt siècles dans les entrailles de la terre [...] Rome n'est qu'un vaste musée ; Pompéi est une antiquité vivante»¹⁵. Depuis les recherches de Bernard de Montfaucon et Johann Joachim Winckelmann, l'archéologue remplace l'antiquaire. Et dès la première moitié du XIX^e siècle, l'on peut parler d'un véritable mouvement qui compte plus d'une soixantaine de sociétés archéologiques rien qu'en France¹⁶. L'antiquaire était un dilettante, souvent de noble extraction, qui ne connaissait les monuments que de seconde main. La science de l'archéologue, l'homme nouveau et post-révolutionnaire, dérive d'un travail sur les monuments eux-mêmes. L'archéologue voyage dans les contrées éloignées, il retrouve ses manches et déterre les monuments ; c'est à la sueur de son front et au travail de ses mains qu'il en prend connaissance. Comme le déclare le premier numéro de la *Revue archéologique*, l'antiquaire est peut-être «historien élégant» ou «philologue délicat», mais le nouvel homme est un «archéologue véritable»¹⁷.

Les archéologues visitent l'Italie pour voir les monuments, ou *Denkmäler*, sur place. Ce que l'on appelait déjà le voyage d'Italie devient, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, le pèlerinage obligé pour l'archéologue. Le père de l'archéologie, Bernard de Montfaucon, y rédige son *Diarium italicum* (1702), et Winckelmann, récemment converti au catholicisme, déménage carrément à Rome pour écrire sa *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764). Pour la génération suivante des Goethe et Heine, le voyage d'Italie revêt un aspect spirituel, il devient un *iter in suum*¹⁸. Cette influence se fait sentir chez les premiers érudits de la littérature médiévale. Oswald Keller, dans une des premières éditions allemandes d'œuvres en ancien français, *Romvart* (1844), explique ce qui l'amène à faire son pèlerinage littéraire :¹⁹

Der Rat des Arztes, den Winter unter südlicherem Himmelsstriche zuzubringen, weckte in mir alte Jugendwünsche wieder, die Wunder Italiens mit eigenen Augen zu sehen; zugleich schloss sich daran der Plan, die reichen Handschriftensammlungen der dortigen Bibliotheken, soviel es die umstände zulieszen, für meine Studien auszubeuten.

15 François-René CHATEAUBRIAND, *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, 1969, vol. 2, p. 1505.

16 [Adolphe-Napoléon] DIDRON, dit l'ainé, «Mouvement archéologique», *Annales archéologiques*, 5 (1846), p. 330.

17 Charles LENORMANT, *Revue archéologique*, 1 (1844).

18 Marie-Madeleine MARTINET, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

19 Adelbert KELLER, *Romvart: Beitræge zur Kunde mittelalterlicher Dichtung aus italiaenischen Bibliotheken*, Mannheim, Friedrich Bassermann et Paris, Jules Renouard, 1844, p. iii. Comparer cette langueur toute romantique avec la première page du *Peire Vidal's Lieder* de Karl Bartsch: «Wenn auch nun lange fern der lieben Stätte und dem traulichen Zimmer; vor dessen Fenster die dunkelgrünen Buchen über dem stillen See rauschten, trag' ich doch die Erinnerung an jene Tage im dankbaren Herzen» (Bartsch, *Peire Vidal's Lieder*, Berlin, Ferd. Dümmler, 1857).

(Le conseil du médecin, qui était de passer l'hiver sous un climat méridional, a réveillé en moi les désirs de jeunesse de voir les merveilles d'Italie avec mes propres yeux. J'ai pensé alors profiter au plus possible des riches collections manuscrites des bibliothèques pour mes études.)

Ainsi, la jeune recherche scientifique sur la littérature médiévale, ainsi que l'archéologie, est liée à la magie du voyage d'Italie.

Dans cette interprétation romantique du voyage archéologique, le monument devient le symbole de la civilisation qui l'a créé. Par exemple, le Laokoon, célèbre statue de marbre conservée au Vatican et identifiée avec une sculpture ainsi nommée par Pliny, incarne l'empire romain. Étudier le Laokoon *in situ*, c'est visiter la Rome antique²⁰. On voit dans le monument un état perpétuel de détérioration du à la mutilation des siècles; sa triste condition raconte la nostalgie romantique. Madame de Staël écrit à propos des statues à l'entrée du Vatican: « le temps a lutté contre le génie, et ces membres mutilés attestent sa victoire et nos pertes »²¹. L'archéologie nourrit le romantisme à travers ses monuments émiétés.

L'avènement de l'archéologie musicale en plein XIX^e siècle sera devancée par les efforts de Gerbert et de Fétis. Martin Gerbert, le prince abbé de Sankt Blasien, entreprend une étude approfondie de la musique ancienne avec ses *Scriptores ecclesiastici de musica sacra* (1784), une édition d'une quarantaine de traités médiévaux²². Il manque toutefois à Gerbert un traitement direct des textes musicaux du Moyen Âge. Lui succède alors François-Joseph Fétis qui explore avec un égal enthousiasme la musique postérieure et antérieure à Johann Sebastian Bach. Dès les années 1830, Fétis organise des concerts historiques et insiste « sur la nécessité d'écrire l'histoire de la musique sur un meilleur plan qu'on ne l'a fait jusqu'ici »²³. Il publie des spécimens de musique médiévale dans sa *Revue musicale* à partir de 1827, le rondeau polyphonique « Tant con je vivrai » et la chanson « J'ai encore i tel paste » d'Adam de la Halle.²⁴ Malgré cela, l'expression « archéologie musicale » n'est pas d'usage courant chez Fétis. C'est dans l'étude du plain-chant que se développera ce néologisme.

Depuis le début du siècle se manifeste en France une curiosité croissante pour le chant grégorien authentique, en vue d'une réforme du chant de l'Église. Le directeur des *Annales archéologiques*, Adolphe-Napoléon Didron, résume ainsi le dilemme en 1846²⁵ :

20 Voir G. E. LESSING, *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, 1766.

21 A.-L.-G. STAËL, *Corrine, ou, L'Italie*, Paris, Nelson, 1825, vol. 1, p. 271. Voir aussi Theodor WIEGAND, « Die Denkmäler, ihr Untergang, Wiedererstehen und ihre Erhaltung », *Handbuch der Archäologie*, éd. Walter Otto, Munich, C.H. Beck, 1939, vol. 1, pp. 71-88.

22 À propos de Gerbert, voir Michel HUGLO, « La musicologie au XVIII^e siècle : Gianbattista Martini et Martin Gerbert », *Revue de musicologie*, 59 (1973), pp. 106-18.

23 Article de Fétis dans la *Revue musicale*, 5 (1831), p. 317. Voir également *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, éd. Philippe Vendrix, Paris, Klincksieck, 2000.

24 [François-Joseph FÉTIS], « Découverte de plusieurs manuscrits intéressants pour l'histoire de la musique », *Revue musicale*, 1 (1827), pp. 7-11.

On parle beaucoup du chant grégorien; mais des personnes compétentes nous assurent qu'on n'a jamais déchiffré une pièce musicale écrite à cette époque [i.e., postérieur au XII^e siècle].

Et voilà que, l'année suivante, on découvre le premier manuscrit d'une série, les futurs monuments de la musique médiévale. Leur résurrection marque le début de l'entreprise archéologique en musique. En décembre 1847, Jean-Louis-Félix Danjou prend connaissance de l'antiphonaire bilingue de Montpellier, cote H. 159, et annonce sa découverte le même mois dans sa *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*²⁵. En septembre 1848, Louis Lambillotte découvre à l'Abbaye de Saint-Gall l'antiphonaire n° 359, dont il publie le fac-similé en 1851²⁷. Et Charles-Henri-Edmond de Coussemaker vient juste de publier son *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* (1852), quand il apprend l'existence du manuscrit de polyphonies du XIII^e siècle de Montpellier, cote H. 196²⁸. Son étude illustrée de fac-similés apparaît tardivement, en 1865, sous le titre *L'Art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*. La découverte de ces trois monuments déclenche divers débats : sur l'authenticité de l'antiphonaire de Saint-Gall, supposé être une copie d'un autographe de saint Grégoire ; sur le rythme du chant grégorien, dont l'antiphonaire de Montpellier est censé être la clef ; et sur les trouvères, que Coussemaker supposait être aussi bien « harmonistes » que « mélodistes »²⁹. Peu à peu, ces monuments, à l'instar du *Laokoon*, en viennent à représenter les deux faces de la musique française du Moyen Âge, le sacré (plain-chant) et le profane (chanson et polyphonie). Durant cette même période, Coussemaker et Nisard publient des articles dans des périodiques d'archéologie³⁰. À partir de 1850, donc, l'archéologie musicale découvre ses monuments, lance ses débats et forme ses chercheurs.

L'archéologue musical par excellence est Coussemaker. Avocat de carrière, inspiré par le travail de Fétis, il consacre ses heures de loisir à l'étude de la musique médiévale dès 1841, lorsque paraissent ses *Mémoires sur Hucbald*. Coussemaker est, d'une certaine manière, le type même de l'artiste romantique, créateur d'une œuvre mal appréciée en son temps. Il s'égarait surtout dans un sujet inconnu jusqu'alors, la polyphonie médiévale. Là où Fétis n'of-

25 DIDRON, dit l'ainé, in [Ésprit-Gustave] (l'abbé) Jouve, « Essai sur le chant ecclésiastique », *Annales archéologiques*, 5 (1846), p. 179, note 1.

26 DANJOU, « Découverte d'un exemplaire complet et authentique de l'antiphonaire grégorien », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 3 (1847), pp. 385-97 ; voir les réserves de Nisard (*Archéologie musicale*, p. 336, note 1).

27 LOUIS LAMBILLOTTE, *Antiphonaire de Saint Grégoire, fac-similé du manuscrit de Saint-Gall, copie authentique de l'autographe écrite vers l'an 790*, Bruxelles, Ch.-J.-A. Greuse, 1851 ; la deuxième édition paraît en 1867.

28 COUSSEMAKER, *L'art harmonique*, p. 12.

29 COUSSEMAKER, *L'art harmonique*, pp. 180-208.

30 COUSSEMAKER, « Essai sur les instruments de musique au Moyen Âge », *Annales archéologiques*, 3 (1845), pp. 76-88, 147-55, 269-82 ; 4 (1846), pp. 25-39, 94-101 ; 6 (1847), pp. 315-23 ; 7 (1847), pp. 92-100, 157-65, 241-50, 326-29 ; 8 (1848), pp. 242-50 ; 9 (1849), pp. 289-97. Nisard, « Études sur les anciennes notations musicales », *Revue archéologique*, 5 (1849), pp. 701-20, 6 (1849), pp. 101-14, 6 (1850), pp. 461-75, 749-64 et 7 (1850), pp. 129-43.

frait que conjectures, Coussemaker recherche des évidences, et publie à ses propres frais des travaux fondamentaux pour les futurs chercheurs. L'*Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* bouleverse l'état de la recherche sur la musique ancienne, et l'auteur en est pleinement conscient. Quelques mois avant la parution de l'*Histoire*, Coussemaker écrit à son ami Jean-Georges Kastner que « depuis les *Scriptores* de Gerbert, il ne s'est pas produit un livre aussi nourri de documents et monuments »³¹. Douze ans plus tard, il édite le premier volume d'un supplément aux *Scriptores* eux-mêmes, le *Scriptorum de musica medii aevii nova series a Gerbertina altera*. Coussemaker prend de la sorte ses distances avec Gerbert, mais aussi avec Fétis, qu'il appelle à maintes reprises « professeur » plutôt qu'« archéologue », se réservant cette dernière expression pour lui-même³². À l'instar des archéologues comme Montfaucon et Winckelmann, Coussemaker distingue dans ses livres le texte principal des « documents » et « monuments ».

En 1869, Alexandre Desplanques dresse le bilan de l'archéologie musicale dans *Le Correspondant*³³. Son verdict : Coussemaker est « l'un des hommes qui ont le plus contribué à ses progrès ». Il a élaboré les fondations de l'archéologie musicale et « s'entend à poser des divisions là où il n'en existait point avant lui et à plonger la lumière dans les profondeurs les plus inexplorées ». La science nouvelle de Coussemaker évoque surtout, selon Desplanques, la science également jeune de la géologie, ainsi qu'une philosophie naturaliste. Le directeur des *Annales archéologiques* avait déclaré que « les archéologues sont des naturalistes ; ils ne croient qu'à ce qu'ils voient et touchent ; il faut donc nous faire voir et toucher, à l'aide des faits, l'histoire de la musique ancienne »³⁴. C'est précisément ce vœu qu'exauce Coussemaker. À Desplanques de conclure, qu'en tant qu'archéologue musical, Coussemaker « emprunte à ces hommes de science [géologues et naturalistes] leur procédé de travail, patient et sûr et leur mode d'intuition ».

Pour étudier les monuments musicaux sur place comme le requiert la véritable archéologie, il faut voyager. On découvre les monuments enfouis dans les bibliothèques de province comme Montpellier et Lille, aussi bien que dans les capitales d'Europe. C'est surtout à Rome que se retrouvent les archéologues musicaux. Gerbert, et l'historien anglais de la même époque, Charles Burney, s'y rendent pour consulter les manuscrits anciens. Peu à peu, la *Roma aeterna* au XIX^e siècle voit défiler un véritable torrent d'archéologues musicaux, en commençant avec Bottée de Toulmon, Fétis, Danjou et Adrien De La Fage. Grâce aux voyages

31 Lettre de Coussemaker à [Jean-Georges] Kastner, datée le 6 février 1852 (BnF, département de la Musique, lettres autographes Coussemaker, numéro 18, sans pagination).

32 COUSSEMAKER, *L'Art harmonique*, pp. 23, 25, 31, 74, 181, etc. En effet, Fétis est professeur de composition au Conservatoire de Paris.

33 Alexandre DESPLANQUES, « Archéologie musicale », *Le Correspondant*, 3 (1869), pp. 1158-66, citations pp. 1158 et 1164.

34 Note de DIDRON in [Ésprit-Gustave] Jouve, « Essai sur le chant ecclésiastique », *Annales archéologiques*, 5 (1846), p. 85, note 3.

archéologiques, on exhume les manuscrits rongés pour les porter à la lumière rédemptrice de la science moderne. Le sous-titre du *Scriptores* de Gerbert déclare que ces écrivains sont *nunc primum publica luce donati* («présentés pour la première fois à la lumière publique»). Coussemaker insiste sur le profond oubli d'où sortent les monuments de Gerbert : *ex oblivione erueret, atque in lucem ederet publicam* («il [les] retranche de l'oubli, et les présente à la lumière publique») ³⁵. En ceci, l'archéologie musicale est bien enfant des Lumières.

Si l'archéologue est le nouvel antiquaire, le nouveau littérateur au début du XIX^e siècle s'appelle philologue. Selon Ernest Renan, les philologues sont les fondateurs de l'esprit moderne ³⁶. En 1822, Jacob Grimm ébauche la philologie comparée dans la deuxième édition de son *Deutsche Grammatik*, où il observe les correspondances systématiques entre l'allemand, le grec, le latin et le sanskrit. Une dizaine d'années auparavant, le jeune Jean-François Champollion avait déchiffré les hiéroglyphes à l'aide de la pierre de Rosette. Cet épigraphe bilingue devient le symbole de l'œuvre philologique au XIX^e siècle, dont une des tâches principales est la résurrection des langues mortes de l'antiquité et du Moyen Âge. La philologie dite «comparée» est d'une certaine façon tournée vers le XVIII^e siècle, car le but de la comparaison est une unification des langues diverses grâce à la classification. Mais, comme l'a écrit Michel Foucault, les sciences du XIX^e siècle cherchent de plus des lois intérieures et secrètes qui opèrent la mutation des «mots et des choses» dans l'histoire ³⁷. Ainsi la philologie découvre les lois du changement linguistique qui relie les langues l'une à l'autre, qui forment leurs liens familiaux (langues mères, sœurs et filles), laissant apercevoir les différentes généalogies linguistiques. On formule aussi des lois pour transcrire ces textes. Karl Lachmann, dans ses éditions de textes bibliques et médiévaux, illustre la méthode moderne de la confrontation et de la collation des textes, et formule les lois qui régissent cette méthode dite critique. Les lois lachmaniennes provenant de l'intérieur du texte, le transforment à leur tour, le domptent, l'objectivent ³⁸.

Le lecteur devine de quelle façon une science musicale peut être philologie, car l'archéologie musicale pose les questions auxquelles la philologie musicale devra répondre ³⁹. Qui découvre un monument doit le présenter à la «lumière publique», et, dans le cas du monu-

35 Martin GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, etc., Saint Blaise, 1784, vol. I, page de titre; Coussemaker, *Scriptorum de musica mediæ aevi nova series a Gerbertina altera*, Paris, A. Durand, 1864, vol. I, p. v.

36 Ernest RENAN, *L'avenir de la science: Pensées de 1848*, Paris, Calmann Lévy, 1890, p. 141.

37 Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251.

38 Voir Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

39 La philologie musicale ne connaîtra qu'une courte vogue. Voir Jules COMBARIEU, *Théorie du rythme dans la composition musicale moderne d'après la doctrine antique, suivie d'un essai sur l'archéologie musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes*, Études de philologie musicale I, Paris, Picard, 1897; Pierre AUBRY, «La philologie musicale des trouvères», Thèse, École des Chartes, 1898; COMBARIEU, *La musique et la magie*, Études de philologie musicale 3, Paris, Picard, 1909. Jacques Chailley la résurrecte brièvement: voir ses *Éléments de philologie musicale*, Paris, Leduc, 1985, et Robert Mallet et al., *De la musique à la musicologie: Étude analytique de l'œuvre de Jacques Chailley*, Tours, Van Velde, 1980, pp. 42-50.

ment écrit, doit le rendre lisible au non-spécialiste. Comme l'écrivait Pierre Aubry, « la philologie musicale se propose d'établir d'une façon correcte et critique un texte musical »⁴⁰. Le monument musical est à peine pensé qu'il nécessite une pierre de Rosette. Comme nous l'avons vu, le premier monument découvert est justement l'antiphonaire bilingue de Montpellier, que Nisard appelle la « pierre de Rosette de la musique médiévale » ; pour Jules Combarieu, c'est le « Palladium de l'Archéologie [musicale] »⁴¹. En effet, ce manuscrit dit bilingue, comme la pierre de Rosette, offre une lecture parallèle des mélodies, en neumes et en notation alphabétique ; il permet donc une traduction exacte des neumes primitifs, jusque là indéchiffrables.

L'avènement de l'archéologie musicale est également celui d'une philologie de la musique. En 1851, quelques années seulement après la découverte de l'antiphonaire bilingue, Dom Guéranger de Solesmes offre, en conclusion de *L'Antiphonaire de Saint Grégoire* de Lambillotte, diverses versions en fac-similé d'un même chant, le « Viderunt omnes ». Il révèle l'« application du principe de collation » qu'il n'explique qu'entre parenthèses, timidement presque, dans ce premier exemple de méthode de critique musicale : « Lorsque des manuscrits, différents d'époque et de pays, s'accordent sur une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase Grégorienne »⁴². Collation, confrontation : on reconnaît bien là la méthode lachmannienne, et la semence dont la *Paléographie musicale* sera le fruit quarante ans plus tard.

« Paléographie musicale » n'est qu'un autre nom pour « philologie musicale. » Les bénédictins de Solesmes pratiquent en réalité la philologie, qui est leur tâche essentielle, c'est-à-dire, une lecture approfondie du texte musical aboutissant au recouvrement du sens qui seul permettra le retour à l'unité ecclésiastique. La philologie musicale établit la parenté des dialectes musicaux, leur divisions en langues mères, sœurs et filles ; elle découvre les lois qui régissent leurs évolutions, ainsi que les lois de la liquescence musicale⁴³. Désormais, l'archéologie musicale est une science. Et du coup, elle se transforme : non plus archéologie, mais philologie, sous l'insigne vénérable de *Paléographie musicale*. La paléographie n'est que le bras droit de l'effort principal qui se nomme philologie. La première ne fait que déchiffrer les lettres ; l'autre expertise leur sens.

Le choix du titre de *Paléographie musicale* est toutefois capital, car la paléographie a une origine bénédictine, plus précisément mauriste. Le père de la paléographie et l'auteur du *De re diplomatica* (1681), Jean Mabillon, est bénédictin et membre de la congrégation de Saint-Maur – le disciple de saint Benoît auquel on attribue la fondation de la réforme bénédictine

40 Pierre AUBRY, *La philologie musicale des trouvères*, « Extrait des Positions de thèses de l'École des Chartres », Toulouse, Privat, 1898, p. 3.

41 NISARD, *Archéologie musicale*, p. vii ; COMBARIU, « Archéologie musicale de Coussemaker et Th. Nisard », *La Tribune de Saint-Gervais*, 118 (1895), p. 8.

42 GUÉRANGER in Lambillotte, *L'Antiphonaire de Saint Grégoire*, p. 225.

43 *Paléographie musicale*, vol. 1, pp. 32-44 & 96-160 ; vol. 2, pp. 37-57.

en France au VI^e siècle. Les descendants mauristes de l'érudit Mabillon sont René-Prosper Tassin et Charles-François Toussaint, auteurs du *Nouveau traité de diplomatique* (1750-65)⁴⁴. Grâce à cette lignée mauriste, la paléographie est devenue une discipline prestigieuse au XVIII^e siècle. C'est sur cette même tradition paléographique, d'ailleurs, qu'est fondée l'École des Chartes, d'où sortiront Jules Combarieu et Pierre Aubry. Mocquereau et Combarieu répèteront la devise bien connue de l'École : « Les sources, encore les sources, toujours les sources ! »⁴⁵. Le prieuré de Solesmes, lui aussi, a appartenu à la Congrégation de Saint-Maur jusqu'à sa dissolution à la Révolution. L'abbé Prosper Guéranger perpétue l'œuvre mauriste de la restauration bénédictine en France, en achetant en 1833 le prieuré de Solesmes qui fut plus tard érigé en abbaye de Saint-Pierre de Solesmes. Depuis environ 1840, les bénédictins de Solesmes seront reconnus par Rome comme héritiers des Constitutions de Cluny, des Saints Vanne et Hydulphe et de la Congrégation de Saint-Maur.

Paléographie, généalogie de l'écriture humaine ; philologie, généalogie du parler humain ; archéologie, généalogie des actes humains. Ces trois savoirs s'unissent au XIX^e siècle pour former la nouvelle science musicale. Comme le constate Desplanques, ils se rapprochent de la géologie, histoire du globe terrestre, qui est plus vaste que l'être humain, ses actes ou son parler. Décidément, tout semble dans ce vortex de la nouvelle science musicale se rapporter à la généalogie. Ce n'est pas surprenant, car elle fut la raison d'être de la science-mère des antiquités. Les membres de la noblesse retrouvaient leur prestige dans les temps reculés et retraçaient l'histoire de leurs sceaux et blasons ; la « petite académie » de Louis XIV étudiait les inscriptions, devises et médailles royales⁴⁶. Ainsi le mouvement antiquaire français remonte aux plus anciens vestiges de l'écriture, aux mythes grecs et romains, aux listes de rois et de dieux de l'antiquité – en un mot, à la généalogie. La nouvelle science musicale du XIX^e siècle, qu'on la nomme archéologie musicale, philologie musicale ou musicologie avant la lettre, est aussi bien un retour vers l'ancienne obsession humaine, qu'une plongée en avant vers la manifestation contemporaine de cette chasse aux origines. La musicologie, au moment précis de sa naissance, récite désespérément et déjà sa litanie généalogique.

Musicologie et Musikwissenschaft

Depuis le début du XIX^e siècle se mettent en place les facteurs qui finalement déclenchent la naissance de la musicologie. En Allemagne, les conditions politiques et économiques sont

44 René-Prosper TASSIN, *Histoire littéraire de la Congrégation de Saint-Maur, ordre de Saint-Benoît, etc.*, Bruxelles et Paris, Humblot, 1770. Deux autres célèbres mauristes sont le fondateur français de l'archéologie, Bernart de Montfaucon, et Pierre-Benoît de Jumilhac, auteur de *La science et la pratique du plain-chant*, 1673. Sur le contexte, consulter Philippe VENDRIX, *Aux origines*, chapitre 7.

45 COMBARIEU, « La critique musicale », p. 593 ; MOCQUEREAU, *Paléographie musicale*, vol. I, p. 4.

46 Citons un exemple seulement, dont le titre est indicatif : le *Théâtre d'Honneur et de Chevalerie, ou l'histoire des ordres militaires des roys et princes de la chrestienté, et leur généalogie; de l'institution des armes et blasons; roys, héralds et poursuivants d'armes, duels, joustes et tournois*, Paris, 1620, d'André Favyn.

propices au renouvellement universitaire, surtout en Prusse : croissance du nombre d'étudiants, amélioration substantielle du salaire des professeurs, leur accordant plus de temps pour les recherches, et un enseignement spécialisé grâce au *Seminar*. La jeune université de Berlin en particulier présente un nouveau modèle, où le professeur est principalement chercheur. Son enseignement se nourrit tout naturellement de ses recherches, qui constituent son activité principale. Dans ces jeunes universités indépendantes fleurissent en toute liberté les nouvelles disciplines comme la philologie et la biologie. Au cours du siècle, l'université allemande devient le modèle international⁴⁷. Après la guerre franco-allemande, comme je l'ai déjà signalé, la *Musikwissenschaft* s'établit au sein de l'université. C'est à Berlin surtout que l'on constate une production musicologique particulièrement impressionnante, avec Philipp-Julius Spitta et Heinrich Bellermann ; celui-ci est le maître de Gustav Jacobsthal, le premier *ordinarius* en *Musikwissenschaft*. Et depuis quelque temps déjà, les jeunes érudits français, y compris l'archéologue musical Jules Combarieu, passent le Rhin pour un séjour d'études⁴⁸.

Car l'université française durant cette période est désavantagée⁴⁹. Le professeur jouit certes d'une réputation intellectuelle, mais pas tant comme chercheur. Son salaire laisse aussi à désirer. Ses cours sont destinés au grand public, et il lui manque le cadre plus intime du *Seminar* pour la formation des jeunes érudits. En outre, une centralisation parisienne empêche le développement de nouveaux centres provinciaux où l'on aurait pu trouver un souci d'innovation comparable à celui que connaît Berlin. Dès les années 1830, le conseiller d'état Victor Cousin fait appel au modèle allemand en vue d'une réforme de l'université française. Il cite, par exemple, le pouvoir du ministre de l'éducation publique en Prusse « qui a le même rang et la même autorité que tous les autres ministres [...] Je sais [...] qu'il n'en est point ainsi chez nous »⁵⁰. Cette enquête est suivie d'autres appels à la réforme, notamment ceux d'Ernest Renan et de Louis Pasteur. Enfin, en 1868, le ministre Victor Duruy fonde l'École Pratique des Hautes Études, faute de réformes conséquentes dans les institutions existantes. Mais la défaite de Sedan en septembre 1870 et la capitulation de Paris en janvier 1871 obligent à une réévaluation plus profonde du système universitaire. Ernest Renan parle d'un mal français :⁵¹

La victoire de l'Allemagne a été la victoire de l'homme discipliné sur celui qui ne l'est pas, de l'homme respectueux, soigneux, attentif, méthodique sur celui qui ne l'est pas ; ç'a été la victoire de la science et de la raison.

47 À consulter : Fritz RINGER, *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890-1933*, Cambridge, Harvard University Press, 1969 ; Charles McCLELLAND, *State, Society and University in Germany 1700-1911*, Cambridge University Press, 1980 ; Christophe CHARLE et Jacques VERGER, *Histoire des universités*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 64-7.

48 Quelques autres noms sont cités par George WEISZ, *The Emergence of Modern Universities in France, 1863-1914*, Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 62, note 17.

49 Sur ce paragraphe, voir WEISZ, *Emergence*, chapitres 2 à 4 ; Christophe CHARLE, *La république des universitaires, 1870-1940*, Paris, Seuil, 1994, chapitres 1 à 3 ; CHARLE et VERGER, *Histoire*, pp. 92-93.

50 Victor COUSIN, *Rapport sur l'état de l'instruction publique dans quelques pays de l'Allemagne, et particulièrement en Prusse*, Paris, Levrault, 1833, pp. 148-9.

51 Ernest RENAN, *La réforme intellectuelle et morale*, Paris, Michel Lévy, 1871, p. 55.

Et pour preuve : l'Alsace et la Lorraine sont dorénavant assimilés au *Reich*, et l'Université de Strasbourg devient la *Kaiser-Wilhelms-Universität*, un poste avancé de colonisation en plein territoire français⁵². Ainsi, la conquête allemande, ayant commencée sur le terrain de bataille, s'est finalement infiltrée dans la salle de cours universitaire. Une clameur croissante de réformateurs se fait entendre, et, en 1892, l'historien Ferdinand Lot publie son manifeste, *L'enseignement supérieur en France, ce qu'il est, ce qu'il devrait être*. Il admet la supériorité de la science allemande et dénonce « la marée sans cesse grossissante de la production étrangère qui, chaque année, jette sur le marché scientifique par milliers de milliers les volumes, brochures, thèses, etc. »⁵³. Pour guérir le mal français, avait écrit Ernest Renan, il fallait que la France se soumette à des réformes radicales dans le domaine de l'instruction publique, et surtout de l'enseignement supérieur⁵⁴. Ces protestations mèneront finalement à l'organisation des universités en 1896 sous la direction de Louis Liard.

Le contraste franco-allemand est particulièrement visible dans l'enseignement universitaire de la musique. Ainsi le constate Aubry en 1899 : « Nous n'avons point, jusqu'à ce jour, d'enseignement scientifique de la musique, faute de professeurs peut-être, faute d'élèves surtout »⁵⁵. À Breslau par exemple, Julius Schaeffer enseigne dès les années dix-huit-cent-soixante des cours spécialisés sur Heinrich Schütz et la musique mensurale du Moyen Âge. À Göttingen, Berlin, Leipzig et Strasbourg (sans citer Vienne et Bâle), on trouve bientôt des cours consacrés aux diverses époques de l'histoire de la musique, de l'antiquité à l'époque contemporaine⁵⁶. En revanche, en France avant 1900, il n'est qu'à Paris que l'on constate une situation à peu près comparable, mais loin du niveau de spécialisation acquis au-delà du Rhin. Après 1871, on commence à enseigner l'histoire de la musique au Conservatoire de Paris et à la Schola Cantorum. Dans les années 1890, Jules Combarieu, Pierre Aubry, Lionel Dauriac et Romain Rolland, entre autres, donnent des cours publics à la Sorbonne et au Collège de France, sorte de continuation des conférences publiques d'Adrien de la Fage et de Fétis⁵⁷. Mais il n'existe toujours pas de chaire et des séminaires en musicologie, voire même un Institut de Musicologie (il sera fondé en 1951 par Paul-Marie Masson). Jules Combarieu décrit son séjour à l'Université de Berlin en 1888 :

52 John CRAIG, *Scholarship and Nation Building: The Universities of Strasbourg and Alsatian Society, 1870-1939*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

53 Ferdinand LOT, *L'enseignement supérieur en France, ce qu'il est, ce qu'il devrait être*, Paris, Welter, 1892, p. 6. Voir toutefois la réponse de Gaston PARIS, *Le haut enseignement historique et philologique en France*, Paris, Welter, 1894.

54 RENAN, *Réforme*, pp. 95 et 101.

55 Aubry, *La musicologie*, p. 114.

56 Werner Friedrich KÜMMEL, « Die Anfänge der Musikgeschichte an den deutschsprachigen Universitäten », *Die Musikforschung*, 20 (1967), pp. 277-78.

57 Edith WEBER, « La musicologie dans les Universités françaises », *Revue historique*, 241 (1969), p. 373 ; Danièle PISTONE, *La musique en France de la Révolution à 1900*, Paris, Champion, 1979, pp. 37 & 45 ; Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-century France: La revue et gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, chapitre 3 ; et Jane F. FULCHER, *French Cultural Politics and Music: From the Dreyfuss Affair to the First World War*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 57.

Je revois [...] Philipp Spitta, l'homme d'Allemagne qui connaissait le mieux la vie et les œuvres de J.-S. Bach, et qui, très simplement, après avoir accroché près de sa chaire un chapeau mou à larges bords et tiré de sa poche un cahier manuscrit, exposait à un groupe d'étudiants cosmopolite l'histoire de l'oratorio. Non loin de lui, M. Ernst Curtius parlait de l'art attique, et M. Furtwängler, des vases peints [...]

Combarieu trouve à Berlin « ce que les Grecs appelaient l'éducation 'musicale', celle qui satisfait d'une façon complète tous les besoins de l'esprit ». Mais de retour en France, il « ne retrouvait pas ce genre de satisfaction »⁵⁸. Il rapporte aussi une remarque cinglante à un autre étudiant français d'un professeur allemand qui apprend que celui-là est de la Lorraine : « Nancy ? C'est une ville qui n'appartient pas encore à l'Allemagne ! » Il fallait, conclut Combarieu, que la France se mette à l'égal de l'Allemagne dans l'étude de l'histoire de la musique, mais plus encore, qu'elle crée son propre modèle, et non pas une imitation servile⁵⁹. À Aubry de décrire à peu près la même chose : « Et pourtant, avec un peu de discipline, on pourrait atteindre au niveau d'instruction musicale que nous admirons chez nos voisins d'Outre-Rhin »⁶⁰.

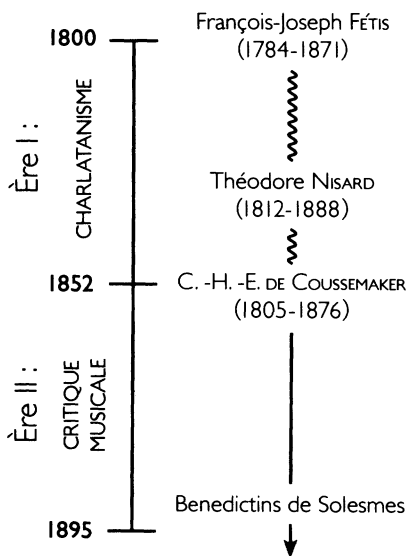
Telle est la situation quand paraît la *Paléographie musicale* de Solesmes en 1889, et telle est la mesure de l'impact nationaliste de cette publication. Car la *Paléographie musicale* marque une victoire décisive, on pourrait dire la première, au XIX^e siècle pour la science musicale française. Depuis la publication en 1871 chez Friedrich Pustet à Regensburg du *Graduale romanum*, les bénédictins de Solesmes tentaient d'arracher à l'Allemagne le privilège d'impression des livres de plain-chant. L'apparition du *Denkmal* français en 1889 non seulement gagne l'approbation papale en 1904, mais, bien plus important, donne naissance à une œuvre française, rigoureusement scientifique, et d'une ampleur et modernité bien en avance sur les productions allemandes contemporaines. Elle expose, une fois pour toutes, les imperfections du *Graduale* de Pustet. Ainsi la paléographie musicale a battu la *Musikwissenschaft*. Dès l'avènement salvateur de l'œuvre bénédictine, une nouvelle science musicale française peut être conçue, ainsi que sa généalogie.

Dans un article publié dans la *Rivista musicale italiana* en 1895, Jules Combarieu élabore une généalogie de l'archéologie musicale. Il vise à démontrer la force avec laquelle la Paléographie musicale rompt avec l'ancienne archéologie musicale, tout en voyant une continuité au cours du XIX^e siècle. Les bénédictins de Solesmes, pour autant qu'ils transforment la science musicale, n'en changent pas l'identité fondamentale, qui est archéologie, la reproduction et l'étude des sources pour la restauration du chant grégorien. Son article est divisé en deux parties : « Le charlatanisme dans l'archéologie musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes », qui traite la période avant Coussemaker ; et « La critique musi-

58 COMBARIEU, « Cours d'histoire générale de la musique », *Revue musicale*, 5 (1905), pp. 4-5.

59 COMBARIEU, « Informations. Les rapports de la France et de l'Allemagne », *Revue musicale*, 9 (1909), pp. 461-63.

60 AUBRY, *La musicologie*, p. 115.



Exemple 2 : Généalogie Combarieu (1895)

Au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes», traitant de la deuxième moitié du siècle⁶¹. La substitution de « critique musicale » pour « charlatanisme » dans la deuxième partie manque peut-être de subtilité, mais dit toutefois sans équivoque qu'il ne faut pas confondre ces deux périodes distinctes. L'ère primitive de l'archéologie musicale est le charlatanisme. Et les charlatans sont François-Joseph Fétis et Théodore Nisard. Combarieu énumère leurs péchés tel le manque de rigueur scientifique, qui affecte la théorie de Fétis sur les origines orientales du chant grégorien. Pire encore, ces charlatans sombrent quelquefois dans le mensonge, lorsque, par exemple, Nisard recule la date de sa supposée découverte de l'antiphonaire de Montpellier pour s'en assurer la priorité. Dans l'arbre généalogique représentant l'argument de Combarieu en exemple 2, j'ai désigné la période de charlatanisme par une ligne ondulée à l'imitation de la nomenclature généalogique pour une descendance bâtarde, car c'est bien ce que suggère Combarieu. Cette période se clôt en 1852 avec la publication de *l'Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* de Coussemaker.

Avec Coussemaker disparaît le charlatanisme, c'est-à-dire les fausses conclusions sans fondement factuel. Combarieu insiste sur le contraste entre la présomption et les erreurs des charlatans et l'humilité industrielle de Coussemaker. L'étude détaillée des sources qui caractérise le travail de Coussemaker – son « procédé de travail, patient et sûr », comme disait Desplanques – est le fondement nécessaire à la véritable archéologie. Son *Histoire de l'harmonie* est le précurseur de la *Paléographie musicale* de Solesmes, et suit la devise de l'École des Chartes, dont Combarieu est un ancien élève. L'admiration de Combarieu pour les moines de Solesmes est sans bornes : la transformation de l'archéologie musicale en science « a été consommée par les Bénédictins dans leur *Paléographie* »⁶². Le patriarche Coussemaker a finalement conduit les bénédictins de Saint-Pierre hors du désert du charlatanisme vers la terre promise de la véritable archéologie. Combarieu écrit : « Aujourd'hui l'archéologie musicale, possédant une méthode sûre, est entrée dans sa véritable voie »⁶³.

61 Jules COMBARIEU, « Le charlatanisme dans l'archéologie musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes », *Rivista musicale italiana* 2 (1895), pp. 185-218 ; idem, « La critique musicale au XIX^e siècle et le problème de l'origine des neumes », *Rivista musicale italiana*, 2 (1895), pp. 569-96.

62 COMBARIEU, « Critique », p. 593.

63 COMBARIEU, « Charlatanisme », p. 185.

Aussitôt dressée, l'audacieuse généalogie de Combarieu semble être incomplète. Car sa révision de l'histoire de la science musicale en suggère une de plus grande envergure. Si la *Paléographie musicale* annonce réellement une ère nouvelle, ne faut-il pas alors rompre complètement avec l'archéologie musicale ? N'est-il pas temps, n'est-il pas même urgent, dans la présente angoisse nationale, de prononcer dorénavant une expression moins arriérée que « archéologie musicale », d'épeler un mot succinct ressemblant à *Musikwissenschaft*, voire un mot plus léger et neuf que cela, un mot exclusivement français ?

Le mot ne se fera pas attendre. En automne 1898, Pierre Aubry, âgé seulement de vingt-huit ans et ayant soutenu sa thèse sur la philologie musicale des trouvères quelques mois auparavant, est confié une charge importante à l'Institut Catholique. Fondé en 1875, l'Institut Catholique de Paris est, dans les années 1890, grâce aux réformes de Mgrs. d'Hulst et Péchenard, capable d'offrir aux séminaristes des cours nouveaux. On engage, par exemple, Alfred Jeanroy pour enseigner la littérature⁶⁴. C'est ainsi que Pierre-Louis Péchenard demande au jeune Aubry de donner un cours sur la musique médiévale. Aubry, avec sa diligence coutumière, et peut-être inspiré par la généalogie de son ami et ancien collègue de l'École des Chartres, Jules Combarieu, rédige une série de leçons qui dépassent les simples données d'un cours sur la musique ancienne. Le cours d'Aubry deviendra, nous le savons, le manifeste de la nouvelle science musicale française. Ce cours, intitulé simplement « la musicologie médiévale », Aubry le nomme aussi « cours de musicologie sacrée »⁶⁵. Expression à double sens, car la musique et la musicologie sont toutes deux sacrées. La musique ici est exclusivement liturgique, principalement le chant grégorien. Elle est aussi exclusivement française : point de discussion des cantigas ou du Minnelied, par exemple. En outre, l'objet principal du cours n'est pas la musique elle-même, mais l'histoire de l'étude de cette musique médiévale sacrée. Ici aussi, Aubry se limite aux chercheurs français. C'est donc l'étude française sacrée de la musique médiévale française sacrée.

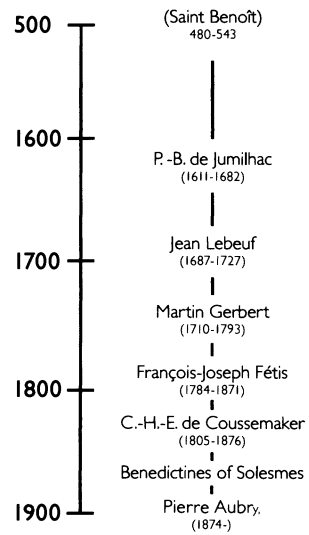
Aubry l'a compris, il est temps de remplacer les lourds néologismes comme « archéologie musicale » ou « philologie musicale » par un vocable simple. Il n'explique pas son choix, mais il semble bien que l'usage irrégulier mentionné au début de cet article a suggéré l'expression qui se trouvait à portée de main, trop évidente jusque là : « musicologie ». Rappelons la définition d'Aubry : « l'ensemble des diverses manifestations de la science musicale [...] relatives à l'histoire et à la philologie musicale ». Pourquoi mentionner la philologie musicale si ce n'est que pour la remplacer ? Pourquoi définir la nouvelle musicologie à l'aide de la vieille philologie ? Tout simplement pour mettre cette dernière en perspective et en question, pour la distancer historiquement—pour lui donner sa vraie généalogie.

64 Alfred BAUDRILLART, *L'Institut Catholique*, Paris, La Nouvelle Société d'Édition, 1930, pp. 24-7.

65 AUBRY, *Musicologie*, p. 5.

La généalogie d'Aubry est de plus grande ampleur que celle de Combarieu. Celle-ci couvre à peine un siècle; celle-là, au moins trois siècles, en suggérant une étendue chronologique encore plus vaste. Dans ce sens, elle ressemble au bilan de Mocquereau dans le premier volume de la *Paléographie musicale*. Il y a pourtant un fonds commun entre les généalogies de Combarieu et d'Aubry. Tous deux considèrent Fétis une aberration, dépeignent Coussemaker comme le sauveur de la science musicale, et concluent avec ce qu'Aubry appelle « l'œuvre bénédictine » de Solesmes.

La différence fondamentale entre ces deux généalogistes est évidemment l'expression « musicologie », cette vieille parole qui, comme la Belle au Bois Dormant, n'attendait que d'être réveillée au moment propice. La musicologie d'Aubry est une vaste science musicale française dont la genèse ne se limite pas au XIX^e siècle, quoique le XIX^e siècle contribue richement avec ses nouveautés archéologiques et philologiques. La musicologie remonte au XVII^e siècle avec Dom Pierre-Benoît de Jumilhac, mais peut-être plus loin encore. Car, en tant que « musicologie sacrée », elle possède une histoire sacrée. Dans mon arbre généalogique de la narration d'Aubry (exemple 3), on voit que seulement deux des six ancêtres ne sont pas membres de l'Église catholique. Cette généalogie sacrée a une dévotion particulière à Saint Benoît. Bien qu'ils ne soient pas mentionnés, on devine les noms de Saint Benoît au début et d'Aubry lui-même à la fin (entre parenthèses dans l'exemple 3). L'un est le père spirituel de l'ordre monastique qui a produit Jumilhac, Lebeuf, Gerbert et les bénédictins de Solesmes. L'autre, bien sûr, est le père de la musicologie.

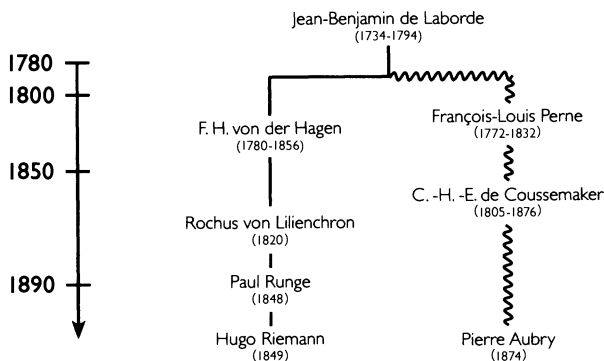


Exemple 3 : Généalogie Aubry (1899)

Où se situe l'Allemagne dans tout cela, et sa puissante *Musikwissenschaft*? Où sont, par exemple, Heinrich Bellemann, Gustav Jacobsthal, et surtout Hugo Riemann? C'est justement eux qu'il ne faut pas mentionner, ou plutôt, le moins possible, comme le fait Aubry. La *Musikwissenschaft* est peut-être la cause, mais elle est aussi la menace de la musicologie. À la riposte de ces généalogies françaises, l'Allemagne, et Hugo Riemann le premier, crée une contre-généalogie. Si les racines de l'arbre français sont d'une profondeur notable, il est temps de montrer à quel point elles sont pourries, semble-t-il dire. La véritable science musicale, selon Riemann, ne date ni du Moyen Âge ni des Lumières. Elle se nomme *Musikwissenschaft*, et elle apparaît dans les temps modernes, plus précisément dans les dernières décennies du XIX^e siècle, c'est-à-dire, au crépuscule de l'ère de Bismarck.

Dans le cadre d'un bilan sur l'étude des monodies médiévales, Hugo Riemann s'interroge sur la question de l'interprétation rythmique⁶⁶. Il distingue deux écoles, l'une française, et l'autre allemande. Il trace alors une généalogie des deux efforts pour déterminer s'il y a erreur, et, si oui, qui s'est trompé et quand. Bien entendu, Riemann est loin d'être neutre dans sa question. Il veut tout simplement démontrer que l'érudition française s'est trompée jusqu'à présent dans l'interprétation rythmique des trouvères, et sa cible première est Pierre Aubry. L'antiquité de l'interprétation française, déclare Riemann, est sa principale source d'erreur. Et cette erreur irrémédiable dans l'interprétation rythmique médiévale, il la situe au siècle des Lumières : l'*Essai sur la musique* (1780) de Jean-Benjamin de Laborde. Le livre touffu qu'est l'*Essai* contient quelques transcriptions des chansons du trouvère Châtelain de Coucy dont l'interprétation rythmique est arbitraire. Il lui manque une méthode basée sur les faits. De Laborde, l'interprétation française va de pire en pire. Car l'antiquaire français avait ignoré le rythme du vers poétique. Et c'est ainsi que chaque auteur français après lui, de François-Louis Perne à Pierre Aubry, procédera. La progéniture de Laborde perpétue son erreur, en consultant les théoriciens mensuralistes du Moyen Âge. Riemann parle d'un « Chaos der Literatur fremder Gebiete »⁶⁷. Il distingue cette interprétation mensuraliste (ligne de droite en exemple 4) d'une postérité allemande dont l'interprétation est basée sur le texte des chansons (ligne de gauche). La descendance allemande de Laborde, pour ainsi dire, développe un système d'interprétation rythmique basé sur les données plus fiables de la versification. Ce développement est tardif ; sa progression est lente, mais sûre, et corrige les erreurs françaises. Riemann mentionne l'étude de Heinrich von der Hagen, où l'on discerne déjà de la rigueur méthodique. Ce n'est toutefois que dans les années 1890, avec le travail de Paul Runge en particulier, qu'un véritable système est érigé. Selon Riemann, sa *Vierhebigkeit* en est le perfectionnement⁶⁸. En exemple 4, j'ai interprété la lignée française de Riemann en ondulé.

Exemple 4 : Généalogie Riemann (1900-1905)



66 Voir note 13.

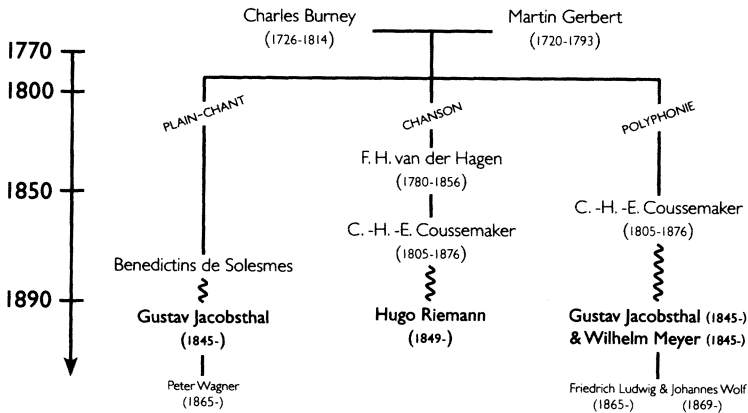
67 RIEMANN, « Die Melodik », (1897), p. 449.

68 Je ne répéterai pas les détails que l'on peut trouver dans mon « The Footnote Quarrels of the Modal Theory », *op. cit.*

Sa conclusion : les vieilles Lumières françaises ne tiennent pas devant l'industrie moderne allemande. La force supposée de la science musicale française selon Aubry, son antiquité qui remonte aux Lumières, n'est, le dévoile Riemann, que son talon d'Achille. Sa vieillesse est justement sa faiblesse, la faute fatale qui la rend inutilisable à l'ère de l'électricité et du train à vapeur.

Les glorieuses dernières décennies du XIX^e siècle sont le point central d'une deuxième généalogie allemande contemporaine de celle de Hugo Riemann. En novembre 1905, à la suite de la maladie du *Musikwissenschaftler* Gustav Jacobsthal, Friedrich Ludwig donne sa conférence d'intronisation au poste de *Privatdozent* à la *Reichsuniversität* de Strasbourg⁶⁹. C'est précisément durant les années quatre-vingt-dix que Ludwig, après avoir complété une thèse en histoire médiévale,⁷⁰ se tourne vers l'étude du motet. Pour Ludwig, les développements cruciaux dans l'étude de la musique médiévale—plain-chant, chanson et polyphonie—se situent entre 1890 et 1900. Ludwig mentionne à peine le XVIII^e siècle. Il se contente de situer l'Anglais Charles Burney, auteur de la *General History of Music* (1776), et l'Allemand Martin Gerbert, au début de l'ère scientifique de la *Musikwissenschaft des Mittelalters*. Le nom de Laborde n'est pas cité. Passant rapidement dans sa narration à la fin du XIX^e siècle, Ludwig commence avec le plain-chant (à gauche en exemple 5). En quelques phrases, il résume la grande œuvre de Solesmes—*Mémoires grégoriennes* (1880) de Dom Joseph Pothier, quatre tomes de la *Paléographie musicale*, et de nombreux articles. Mais sa

Exemple 5 : Généalogie Ludwig (1905)



69 Cette conférence a été publiée quelques mois plus tard : Ludwig, «Die Aufgaben der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musikgeschichte», *Beilage zur Allgemeinen Zeitung*, (München) 13 (17 janvier 1906), pp. 97-99 & 14 (18 janvier 1906), pp. 107-9. Voir mon article, «Friedrich Ludwig's 'Musicology of the Future': A Commentary and Translation», à paraître.

70 Elle a été publiée quelques années plus tard sous le titre *Untersuchungen über die Reise- und Marschgeschwindigkeit im XII. und XIII. Jahrhundert*, Berlin, Ernst Siegfried Mittler & Sohn, 1897.

conclusion s'épanche sur son prédécesseur à Strasbourg, Gustav Jacobsthal–Jacobsthal, qui n'avait pourtant écrit qu'un seul livre sur le chant liturgique, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche* (1897)⁷¹. Dans l'étude de la chanson médiévale, c'est Riemann qui a trouvé « das richtige Prinzip »⁷², même si Ludwig n'est pas entièrement d'accord avec sa méthode (exemple 5, ligne centrale). Quant à la spécialité de Ludwig, la polyphonie médiévale, il juge l'œuvre de Coussemaker « wissenschaftlich [...] unvollkommen »⁷³. Ce sont les nouvelles recherches de Jacobsthal et, plus récemment, Wilhelm Meyer et Ludwig lui-même, qui explicitent enfin les relations entre organum et motet (exemple 5, ligne de droite).

La généalogie de Ludwig cherche à démontrer que, pour chaque aspect de la musique médiévale, la *Musikwissenschaft* a apporté les contributions les plus importantes. Les découvertes de Riemann sur le rythme monodique, de Jacobsthal sur les mutations du répertoire grégorien, et de Meyer sur l'évolution de la polyphonie, l'emportent sur Laborde, Solesmes et Coussemaker, respectivement. Le XIX^e siècle de Bismarck triomphe sur les Lumières et renouvelle la source tarie de la généalogie française⁷⁴.

Généalogie sacrée

Dans sa thèse de 1898, donc un an avant le cours de musicologie sacrée, Aubry avait élaboré un historique de la philologie des trouvères, une sorte de croquis de sa généalogie future. Le résumé dans sa position de thèse commence ainsi :⁷⁵

Le dix-septième et le dix-huitième siècles ont été en mauvaise posture pour juger la musicologie du moyen-âge [...] Levesque de la Ravallière confond dans son édition du Roi de Navarre le plain-chant et la musique mesurée, erreur fondamentale. Laborde, de son côté, imagine des textes qu'il attribue à Raoul de Coucy.

Il est intéressant de noter que, dans l'exemplaire personnel de Ludwig de la position de thèse d'Aubry, conservé à la Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars de Göttingen⁷⁶, le savant allemand avait, au cours de sa lecture, souligné au crayon les mots « erreur fondamentale » et « imagine ». Ludwig avait ainsi mis en évidence l'aveu d'Aubry de l'« erreur

71 À consulter : Friedrich Ludwig, « Gustav Jacobsthal », *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, 14 (1912), pp. 67-70.

72 LUDWIG, « Aufgaben », col. 99b.

73 LUDWIG, « Aufgaben », col. 108b.

74 On décèle déjà dans la généalogie de Ludwig une autre généalogie, celle de ce que Friedrich Gennrich appellerait plus tard la « Strassburger Schule für Musikwissenschaft ». Les pères en sont Jacobsthal et Ludwig, et la progénie future compte Johann-Baptist (Jean) Beck, Friedrich Gennrich et Hans Spanke (Friedrich Gennrich, *Die Strassburger Schule für Musikwissenschaft*, Würzburg, Konrad Tritsch, 1940).

75 AUBRY, *Philologie musicale*, p. 4.

76 Cote MG II A 188, Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars, Göttingen.

fondamentale» des Lumières, Ravallière et Laborde⁷⁷. À la suite d'un résumé des polémiques de Coussemaker et de Fétis, le texte d'Aubry conclut :⁷⁸

L'époque contemporaine a cessé ces vaines querelles, et avec les noms de H. Lavoix, Jacobsthal, Restori, Riemann, nous voyons la musicologie médiévale entrer dans une voie plus féconde.

Ludwig ici aussi avait souligné certains mots. D'un trait ondulé qui rappelle les descendances bâtardes déjà évoquées en exemples 2-5, Ludwig souligna les noms de Lavoix et Restori, et écrivit en marge, tout simplement : « Lavoix !! ». Seul un nom dans cette phrase fut souligné d'un trait droit, celui de Jacobsthal. Aubry n'ayant pu la prononcer, Ludwig extrapola du texte la véritable généalogie.

Une année plus tard, Aubry accorde une part bien plus importante au passé et confère à la science musicale une sacralisation qui consacre la différence fondamentale entre musicologie et *Musikwissenschaft*. Il commence par suggérer une science future, en parlant de progrès et d'évolution scientifique⁷⁹. Mais ce futur se replie rapidement vers le passé. « Mgr Péche-nard », déclare Aubry en ouverture de son cours, « a obéi à une pensée d'avenir, en même temps qu'il réssuscitait un souvenir de passé »⁸⁰. Cette pensée d'avenir est justement le souvenir du passé. La science moderne s'efface devant l'immensité de la généalogie musicologique sacrée, qui est, comme celle de l'Église, l'expression d'une tradition continue. Comme nous l'avons vu, la tradition musicologique est redevable au mouvement bénédictin. Aubry, comme les moines de Solesmes, tend la main à Saint Benoît, pour ainsi dire, et se raccroche ainsi au christianisme médiéval. Dans la première leçon du cours, Aubry se dit « fils obéissant de l'Église ». Il ne laisse pas de doute sur sa foi, ainsi que sur l'intention religieuse, et de son cours et de son œuvre musicologique.

Ici aussi, notons-le, dans son exemplaire de la *Musicologie médiévale* d'Aubry, Ludwig avait souligné seulement sur cette page ces mots « fils obéissant de l'Église », comme pour faire ressortir la nature essentielle de cette remarque d'apparence anodine⁸¹. Ludwig est issu d'une famille protestante, et son appartenance au protestantisme imprègne son travail, comme l'a démontré tout récemment Anna Maria Busse Berger⁸². Les généalogies de Riemann et Ludwig sont protestantes dans la mesure où elles insistent sur le mode présent de

77 Pierre-Alexandre LEVESQUE DE LA RAVALLIÈRE, *Poésies du Roy de Navarre*, Paris, Guerin, 1742, 2 vols., et Jean-Benjamin de LABORDE, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, P.D. Pierres, 1780, vol. 2.

78 AUBRY, *Philologie musicale*, p. 5.

79 AUBRY, *Musicologie*, p. vi.

80 AUBRY, *Musicologie*, p. I.

81 Cote MG II A 186/I, Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Seminars, Göttingen.

82 Anna Maria BUSSE BERGER, « Friedrich Ludwig, Jacques Handschin and the Agenda of Medieval Musicology », *Perspektiven auf die Musik vor 1600: Beiträge vom Symposium Neustift/Novacella 1998*, éd. Anna Maria Busse BERGER et al., Hildesheim, Olms, à paraître ; John HAINES, « Friedrich Ludwig's 'Musicology of the Future' », à paraître.

la *Musikwissenschaft*. Celle-ci surgit dans les temps modernes sans l'assistance du passé, ou du moins, en rébellion contre le passé ; comme le protestantisme au XVI^e siècle, elle s'en moque et en triomphe. L'essence de la musicologie, fille obéissante de l'Église, est toute autre, à savoir, continuité chronologique et soumission à la tradition. Celle de la *Musikwissenschaft*, tel le mouvement protestant, est sa discontinuité vis-à-vis de la tradition, donc sa modernité.

L'ironie est que l'œuvre bénédictine représente une certaine laïcisation du chant grégorien. C'est à dire qu'elle impose au répertoire liturgique une méthode qui traditionnellement rejette l'autorité ecclésiastique. De Descartes à Darwin, le mouvement scientifique met en doute les doctrines de l'Église comme, par exemple, l'évolution. En particulier, la méthode critique de Lachmann objective l'Écriture Sainte, y décèle les faiblesses des auteurs et rédacteurs humains, et amène, chez certains, au rejet du texte biblique comme Parole divine inspirée. En adoptant la méthode critique, les bénédictins de Solesmes purifient la méthode lachmannienne, car leur but est l'unification de l'Église. Mais cette adoption est aussi bien un compromis entre science et religion, car ils introduisent du même coup la méthode laïque de Lachmann dans l'étude du chant sacré.

Aubry finit le dessin de ce cercle sacré-profane et sacralise la musique vulgaire en évoquant de la méthode de Solesmes. Sa « philologie musicale des trouvères » impose la méthode lachmannienne-bénédictine au corpus des troubadours et trouvères. Cette philologie est possible, car toutes les sources nécessaires sont disponibles : chansonniers présentant versions multiples d'un seul texte, manuscrits de motets contenant des versions mensuralistes de chansons, et la théorie mensuraliste des écrivains contemporains. Dans ses premiers travaux parus entre 1900 et 1904, Aubry étudie les sources et élabore petit à petit une théorie d'interprétation rythmique, une philologie des trouvères. Non seulement emprunte-t-il la méthode de Solesmes, mais aussi leur typographie, ces notes qui exhibent ce que Katherine Bergeron a récemment appelé une « gentle [...] queer curve »⁸³. En 1905, il publie *Les plus anciens monuments de la musique française*. C'est, comme je l'ai signalé ailleurs, une *Paléographie musicale* des trouvères et troubadours : facsimilés accompagnés de commentaires et de transcriptions. La préface des *Plus anciens monuments* aborde la question de l'interprétation rythmique, le nerf central de l'œuvre bénédictine. Aubry ébauche sa théorie de l'interprétation franconienne des mélodies des trouvères, une application du rythme ternaire aux monodies laïques. Ce rythme ternaire a une source liturgique, celle du motet dont le ténor provient directement du plain-chant. Il sanctifie donc les trouvères et les place dans le sanctuaire de la musicologie sacrée. Dans la préface des *Plus anciens monuments*, une démonstration en forme de syllogisme pour défendre une transcription méthodique des chansons de trouvères remplace ce qu'Aubry appelait quelques années auparavant « une interprétation

83 BERGERON, *Decadent*, p. 46.

toute personnelle et sans caractère scientifique»⁸⁴. La subjectivité des Lumières s'efface devant la méthode critique de Solesmes. La philologie musicale des trouvères est dorénavant non seulement une philologie, mais aussi une paléographie musicale.

Les plus anciens monuments et le compte-rendu de Riemann de la même année marquent le début du conflit résumé au début de cet essai, qui mène directement à la mort tragique d'Aubry en 1910. Il est important de souligner que le jury qui, d'un vote unanime, condamna Aubry, était non seulement entièrement français, mais comptait certains amis d'Aubry – Maurice Emmanuel et Jean Chantavoine – qu'il avait d'ailleurs choisi lui-même comme membres du jury. Aubry, avocat de la musique française, comptait sur le soutien de ses amis et compatriotes. C'est pourquoi il s'effondra en apprenant que ce jury français l'accusait de plagiat, et rendait cette sentence publique dans un tribunal civil de sa ville natale, Paris. Pierre Aubry fut « victime de l'ahurissante sentence d'un jury incompétent », comme l'a écrit récemment Pierre Féruselle⁸⁵. Une incompétence due en partie au fait qu'aucun membre du jury n'a pleinement saisi, au moment critique du procès, l'ampleur de la contribution d'Aubry à la science musicale française.

Cette trahison du premier musicologue par un jury français est en effet la plus grande tragédie dans toute cette affaire. Pour reprendre les mots de Johannes Wolf, « So beweist dies nur die traurige Wahrheit des alten Satzes vom Propheten, der nichts in seinem Vaterlande gilt »⁸⁶. Ce *Musikwissenschaftler*, ami d'Aubry, cite ici les paroles du Christ lorsque l'homme-dieu présage sa crucifixion imminente par ses frères juifs : « propheta in sua patria honorem non habet »⁸⁷. Wolf (et il n'est sûrement pas le seul) a perçu une certaine christologie – ou du moins une martyrologie – latente dans la triste affaire Aubry. On a suggéré, il y a déjà quelques années, qu'en mourant, Aubry est devenu un martyr pour la théorie modale⁸⁸. Il faut, je crois, aller plus loin : Aubry est mort, non pas pour la théorie modale, qui d'ailleurs n'était pas sa désignation, mais pour la musicologie. Aujourd'hui encore, on peut entrer dans la salle de la Bibliothèque de musicologie à la Sorbonne et lever les yeux vers un buste imposant de Pierre Aubry. Cette bibliothèque s'appelle la Bibliothèque Pierre Aubry, et elle a été fondée l'année de la mort du premier musicologue, quand sa veuve a donné ses livres à la Sorbonne. Ainsi, la mort sacrificielle d'Aubry marque la naissance de l'institution musicologique en France.

84 Pierre AUBRY, « La chanson populaire dans les textes musicaux du Moyen Âge », *Revue musicale*, 4 (1904), p. 594.

85 Pierre AUBRY, *Mélanges de musicologie critique : La musicologie médiévale, histoire et méthode ; Les proses d'Adam de Saint-Victor ; Lais et descorts français du XIII^e siècle ; Les plus anciens monuments de la musique française*, Genève, Minkoff, 1980, introduction de Pierre Féruselle, sans pagination.

86 Johannes WOLF, « Pierre Aubry », *Zeitschrift für internationale Musikgesellschaft*, 12 (1910-11), p. 15.

87 Évangile selon Saint Jean 4,44 ; cf. Matthieu 13,57, Marc 6,4, et Luc 4,24.

88 Bryan GILLINGHAM, *Modal Rhythm*, Ottawa, The Institute of Medieval Music, 1986, p. 12.

En guise de conclusion, je citerai un court passage de la plume d'un musicologue qui a tant fait pour la musicologie et pour la défense d'Aubry.⁸⁹ Dans la deuxième édition de son *Précis de musicologie*, l'éminent et regretté Jacques Chailley déclare aux jeunes aspirants musicologues :⁹⁰

En préférant à *Musikwissenschaft* le terme de « musicologie », les Latins et Anglo-Saxons introduisent une nuance importante, celle de l'intrusion du « logos » dans l'affaire. C'est que *λόγος* n'est pas seulement la « parole », sans quoi il pourrait ne s'agir que de bavardages autour de la musique (et Dieu sait s'il s'en consomme). C'est aussi la « logique » des muses en ordres internes, la « compréhension » des causes et des relations, et c'est en cela que la musicologie n'est pas seulement une recherche intellectuelle, mais aussi une *réflexion* qui met en jeu, outre la connaissance de la *Musikwissenschaft*, l'intuition et la sensibilité.

Logique et ordre, intuition et sensibilité, voilà l'évidence de la supériorité de la musicologie sur la *Musikwissenschaft*. On retrouve dans ce maigre texte un riche résumé de la généalogie d'Aubry : l'antiquité de la musicologie, et la victoire des deux pôles des Lumières françaises, logique et sensibilité. Chailley imagine pour son lecteur une chronologie où la musicologie précède la *Musikwissenschaft* dans le temps. D'un côté, il est vrai, il écrit que les Latins ont préféré « musicologie » à *Musikwissenschaft* ; c'est insinuer que celle-ci était première – probablement, mais pas certainement. « Ces lettres grecques qui font "intrusion" » dans le texte latin, *λόγος*, ces cinq petites lettres suggèrent à elles seules un héritage plus ancien même que le Moyen Âge d'Aubry, la Grèce antique. C'est un héritage spécifiquement classique aussi, dont le signe *λόγος* est bien plus prestigieux que ce « bavardage autour de la musique », la *Musikwissenschaft*.

Arrivé à la dernière phrase de Chailley, le temps s'estompe, et on oublie lequel des deux est apparu en premier : antiquité grecque ou Moyen Âge ? latins ou allemands ? musicologie ou *Musikwissenschaft* ? La *Musikwissenschaft* n'est alors qu'une des subdivisions de la musicologie. Elle ne semble être que le début de la science française, la première ère de sa généalogie. En mettant en lettres italiques le mot *réflexion*, Chailley suggère que la musicologie *réfléchit* la *Musikwissenschaft*, et lui donne naissance dans un temps intellectuel imaginé.

C'est dire qu'à la fin du vingtième siècle, plus de soixante-dix ans après la mort de Pierre Aubry, on pratiquait toujours la généalogie musicologique.

89 Jacques CHAILLEY, « Quel est l'auteur de la théorie modale ? », *Archiv für Musikwissenschaft*, 10 (1953), pp. 213-22 ; Jean-Pierre BARTOLI, « Nécrologie : Jacques Chailley (1910-1999) », *Revue de musicologie*, 85 (1999), pp. 173-76.

90 Jacques CHAILLEY, « Qu'est-ce que la musicologie ? », *Précis de musicologie*, 2^e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 19.