Les partitions comme publicités : premières et aspect visuel

L'éclectisme et la diversité des partitions publiées dans *Le Figaro* caractérisent non seulement l'étendue des productions musicales de l'époque et l'immense variété des goûts de ses lecteurs, mais aussi les multiples intérêts commerciaux sous-jacents à la « publicité déguisée » qu'offre la publication de ces partitions dans la presse. Dans les magazines adressés aux musiciens professionnels comme dans *Le Figaro*, l'une des fonctions principales de la partition consistait à alerter le lecteur des premières à venir, particulièrement à Paris. En conservant son idéal d'équilibre, *Le Figaro* signalait les œuvres créées dans les grandes maisons d'opéra aussi bien que celles des salles plus modestes. Sur le modèle du *Ménestrel*, *Le Figaro* offrait ainsi deux ou trois extraits par opéra au moment de chaque création : que ce soit pour *Le Tribut de Zamora* de Gounod (1878), *Jean de Nivelle* de Delibes (1880), *Françoise de Rimini* d'Ambroise Thomas (1882), *Henry VIII* de Saint-Saëns (1883), *Manon* de Massenet (1884), *Patrie* de Paladilhe (1886) et *L'Étranger* de d'Indy (1903), mais aussi pour *Le Petit Duc* et *Le Grand Casimir* de Lecocq (1878 et 1879), et *Le Chevalier Gaston* (1879) et *Rip van Winkle* de Planquette, créé à Londres en 1882. À l'instar du *Journal du dimanche*, *Le Figaro* choisit la valse du *Roi Dagobert* de Grillet pour signaler la création de la « pantomime nautique » au Nouveau Cirque en 1891. Un extrait de *Peer Gynt* de Grieg annonça la production parisienne de la pièce de Henrik Ibsen en 1896. Ces extraits étaient habituellement publiés en deux livraisons : juste avant ou juste après la première, puis quelques mois plus tard lorsque l'œuvre était remise à l'affiche. Le cas de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns fait exception puisque la première à l'Opéra de Paris eut lieu deux ans après la création française de l'œuvre à Rouen ; des extraits furent en conséquence publiés en 1890 puis en 1892.

Parfois, *Le Figaro* choisit de souligner les premières d'associations orchestrales, la Société des Grandes Auditions et les bals donnés à l'Opéra. L'*Ode triomphale* (pour mille cinq cents exécutants) de Holmès fut ainsi publiée en septembre 1889, à l'occasion de l'achèvement de l'Exposition Universelle de Paris. Durant l'hiver 1895-1896, *Le Figaro* souhaita attirer l'attention sur une série de concerts à l'Opéra comprenant les créations d'œuvres de jeunes compositeurs. Peut-être pour intéresser un public plus large, les danses anciennes étaient exécutées en costumes d'époque par le ballet de l'Opéra, au milieu de chaque programme. Pour saisir les deux facettes de ces représentations, *Le Figaro* publia une pièce du jeune Alfred Bachelet, suivie de deux danses de Rameau.

Chaque année *Le Figaro* publiait également des partitions en lien avec des premières ayant lieu en dehors de Paris, dans des villes de Province dotées d'une saison théâtrale importante et dans lesquelles le journal comptait probablement de nombreux abonnés – Nice, Bordeaux, Marseille, Béziers, Monte-Carlo et

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Rouen. Cette habitude donnait par ailleurs au journal l'occasion de présenter des femmes compositrices, dont les œuvres majeures étaient généralement créées en dehors de la capitale. Des partitions signalèrent ainsi la création du ballet symphonique de Chaminade, *Callirhoé*, à Marseille en 1888, de l'opéra *Mazeppa* de la Vicomtesse de Grandval à Bordeaux en 1892 et de l'*Aréthuse* de Lucy de Montgomery à Monte-Carlo en 1894. De telles publications attiraient l'attention des directeurs de théâtre parisiens sur des œuvres qu'ils pouvaient avoir envie de produire à leur tour. *Le Figaro* couvrait en outre les premières à l'étranger : ses partitions signalent les productions de *Werther* et de *La Navarraise* de Massenet (respectivement à Vienne en 1892 et à Londres en 1894), de *Rédemption* de Gounod, de *Sigurd* de Reyer et de *Gwendoline* de Chabrier (à Londres en 1882, 1884 et 1886), et de *Salammbô* de Reyer (à Bruxelles en 1890). Le journal fit figurer également en 1890 la partition de la valse du ballet de Tchaïkovski *La Belle au bois dormant*, récemment créé à Saint-Pétersbourg. Le compositeur russe était alors célèbre à Paris : des extraits de ses œuvres avaient déjà été publiés dans *Le Figaro* en 1887, puis en 1888, à l'occasion d'un concert entièrement consacré à sa musique. Il arriva que *Le Figaro* publie des partitions de compositeurs étrangers peu connus en France, comme le ballet de J. Troubetzkoy, *Pygmalion*, créé à Vienne en 1881, l'*Esmeralda* d'Arthur Goring Thomas donné à Covent Garden en 1890, ou un ensemble de lieder de Brahms en 1896 (un compositeur très peu connu en France jusqu'à cette date).

Si l'annonce d'une première consistait généralement à livrer une sélection des extraits de l'œuvre particulièrement susceptibles d'attirer le public, ceux publiés par *Le Figaro* pour la promotion de *Samson et Dalila* furent bien différenciés. L'air « Printemps qui commence », publié en 1890, présentait une Dalila amoureuse, presque naïve, prenant à peine conscience de son charme, qui ne laissait aucunement présager ses dons de manipulatrice. Ce chant d'amour, épisode incontournable de ce type d'œuvre, en l'occurrence ni exotique ni chromatique, fut probablement choisi pour attirer le public traditionnel des opéras. La stratégie du *Figaro* fut différente en 1892. Il publia alors la « Danse des prêtresses », qui entre-temps incarna l'opéra dans les salles de concerts, et dont un grand nombre de transcriptions avaient déjà été imprimées dans la presse (comme celle parue dans *Le Journal de musique* mentionnée plus haut)[47]. *Le Figaro* avait déjà employé cette même méthode en 1891, en publiant la célèbre Marche de *Lohengrin* pour coïncider avec la première à l'Opéra de l'œuvre qui avait été créée quatre années auparavant à l'Eden-Théâtre. Il ne s'agissait alors pas d'attirer le public en suscitant un désir d'inconnu, comme pour la plupart des créations, mais de le séduire

47. En revanche, l'hebdomadaire *L'Univers illustré*, qui ne reproduisait pas de partitions, choisit de publier le chant de Samson, « Israel rompt ta chaine », le 26 novembre 1892.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

par le plaisir de retrouvailles familières : ces partitions encourageaient le lecteur à se rendre à l'Opéra pour entendre cette musique, pour la première fois, dans le contexte dramatique et acoustique pour lequel elle avait été conçue.

Dans le cas d'œuvres particulièrement difficiles, *Le Figaro* sélectionnait des extraits abordables, mais qui restaient représentatifs. Pour la comédie-lyrique de Messager, *Madame Chrysanthème* (1893), il publia la chanson de Pierre sur sa France natale. Si le lieu de naissance du personnage n'est aucunement précisé dans le roman de Pierre Loti sur lequel s'appuie l'œuvre, le livret de Georges Hartmann et André Alexandre fait en revanche explicitement référence à la Bretagne lointaine – peut-être en raison de l'attachement de la plupart des Français pour une région qu'ils estimaient alors être la plus ancienne du pays et la plus authentiquement française, comme contrepoids à l'exotique Japon dans lequel l'intrigue se déroule. Pour son premier extrait de *Fervaal* de d'Indy (exécuté aux Concerts de l'Opéra en 1895), *Le Figaro* choisit une chanson celtique, guerrière et dynamique, évoquant également les origines du peuple français. Par contre, lorsque l'œuvre fut représentée sur scène pour la première fois en 1897 (à Bruxelles), *Le Figaro* sélectionna un air « modérément lent » de l'amante de Fervaal, délicatement chromatique mais d'une beauté simple et envoûtante, probablement sélectionné pour son niveau très abordable dans le but d'attirer les abonnés du journal vers une œuvre réputée complexe et difficile. Le choix du *Figaro* pour l'extrait de *Pelléas et Mélisande* en 1902 est inattendu : le duo auprès d'une fontaine de l'Acte IV témoigne des innovations debussystes en matière d'expression amoureuse entre les deux personnages principaux, mais cette musique est loin d'être aussi simple que la plupart des chansons d'amour qui servaient habituellement à attirer le public vers les nouveaux opéras. Du lyrisme le plus sublime à une passion frénétique, le tempo fluctue sans cesse, traduisant la nature mouvante du sentiment de Pelléas. Par le choix d'un tel extrait, qui s'achève sur le regard naïf de Mélisande sur Pelléas, *Le Figaro* prit le risque de déconcerter ses abonnés, mais captura l'essence de l'opéra.

L'intérêt de la publication de ces partitions ne résidait pas uniquement dans les exécutions qu'elles signalaient, mais aussi dans d'autres informations imprimées avec celles-ci. En dessous du titre figuraient, en général, le genre de l'œuvre et la salle dans laquelle elle était donnée, suivis du sous-titre de l'extrait et du nom des exécutants. De chaque côté de ces informations étaient inscrits les noms du librettiste, du compositeur et, le cas échéant, de l'arrangeur auquel *Le Figaro* avait commandé la transcription. À l'aide des styles et des tailles de polices, ainsi que de la mise en page de la partition, le journal contrôlait l'aspect visuel de l'ensemble, à même d'attirer l'attention du lecteur sur l'un ou l'autre des différents éléments, en faisant en sorte que le plus important soit lu prioritairement. Les noms de Gounod, Saint-Saëns ou Wagner, par exemple, étaient habituellement centrés

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

et imprimés en très gros caractères. Lorsque le jeune Bruneau gagna le Prix de Rome en 1881, *Le Figaro* imprima son nom en grands caractères au-dessus d'un extrait de sa cantate *Geneviève*. Le nom de Marguerite Olagnier, compositrice et librettiste du *Saïs*, fut également imprimé en gros caractères, peut-être en raison de l'exception que constituait la production à Paris (au Théâtre de la Renaissance) d'un opéra-comique entièrement écrit par une femme. Les noms de librettistes célèbres, comme Jules Barbier et Michel Carré, et d'écrivains comme Zola et Loti, étaient également mis en exergue, tandis que pour l'annonce de la production de *Mefistofele* au Théâtre de Sa Majesté à Londres en 1880, *Le Figaro* imprima le nom de Boito en lettres minuscules, quoique centrées, suggérant que le compositeur était alors beaucoup moins connu en France.

Parmi l'ensemble des partitions conformes aux normes de mise en page du journal se trouvent quelques surprises. Alors que la presse avait prédit un scandale avec *Pelléas*, le nom de Debussy ne fut placé que sur le côté de la page en petits caractères, le compositeur étant encore relativement peu connu du grand public. Il en alla de même pour le nom d'Audran : un extrait de son opéra-comique *La Mascotte*, imprimé en 1880 à l'occasion de sa création, devint rapidement un succès majeur bien qu'il se fût agi seulement d'une de ses premières productions parisiennes. Le nom des chanteurs fut rarement mis en avant sur ces partitions, quoique deux exceptions puissent être relevées. L'interprétation par Victor Maurel d'une « scène-mélodie » de Widor fut signalée par une inscription (en gras et centrée), « chanté par M. V. Maurel, de l'Opéra », le nom d'Aïno Ackté fut également mis en valeur pour l'interprétation d'une chanson populaire finlandaise à l'Exposition Universelle de Paris en 1900.

Puisque *Le Figaro* effectuait la saisie et la mise en page des partitions qu'il publiait, il était en mesure de choisir la position et l'espace occupé par la musique sur la page. Les partitions furent initialement placées au bas de la page 3, à partir de 1867, sous les nouvelles théâtrales et musicales, puis dès le début de 1869 sous les offres d'emploi. Lors du passage à l'édition en huit pages le mercredi 24 juillet 1878, les partitions furent placées à la dernière page du journal, où elles continuèrent de figurer par la suite. La lecture au piano en fut facilitée, le journal pouvant alors être plié en deux. En 1881, on compta seulement dix-sept partitions de deux pages, qui partagèrent l'espace de la dernière page du journal avec les résultats de marchés en bourse, pour trente partitions de quatre pages qui occupaient l'ensemble de la page. Mais à partir de 1891, *Le Figaro* plaça de plus en plus souvent plusieurs compositions dans cet espace. Après novembre 1898, elles partagèrent de nouveau avec les résultats de la bourse la dernière page, obligeant *Le Figaro* à réduire les partitions les plus longues en caractères plus petits. Par exemple, dans l'espace pris par une chanson d'Henri Duparc, on serra la marche pour la Reine Victoria de Léopold Wenzel (quatorze portées de huit mesures),

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

une valse chantée de Messager (douze portées de quinze mesures) et une pantomime de Vidal (dix-huit portées comprenant chacune jusqu'à neuf mesures). Afin de présenter un extrait cohérent de *Pelléas*, le journal comprima dans cet espace quarante-quatre mesures de musique débordant de double croches, ce qui rendit l'extrait très difficile à lire. En 1907, *Le Figaro* souhaita publier la « Danse des sept voiles » de *Salomé* de Richard Strauss, mais il n'eut d'espace que pour un simple thème et s'excusa que le piano ne puisse donner qu'une « idée incomplète » de l'orchestration somptueuse[48]. Avec une seule demi-page dévolue aux partitions, et tandis que les œuvres lyriques étaient de moins en moins souvent construites sur des numéros distincts, le problème de la sélection des extraits à publier s'accentua et la taille des notes et la quantité de portées varièrent grandement, compromettant la lisibilité des partitions publiées dans *Le Figaro* pour l'interprétation domestique de la musique au piano.

Entre 1903 et 1905, *Le Figaro* publia des partitions de manière erratique, mais à compter du 2 décembre 1905, déplacées dans le supplément littéraire du dimanche (quatre pages), leur publication redevint régulière. Pour souligner cet événement, *Le Figaro* publia une « nouvelle pièce pour piano de Debussy », intitulée « Hommage à Rameau ». Le journal insiste sur la nouveauté de l'œuvre et sur son auteur, en imprimant ces informations en gros caractères et au-dessus du titre. Un tel traitement semble indiquer non seulement l'importance grandissante du compositeur français, mais aussi sa capacité à réunir l'ancien et le moderne. L'occupation de l'ensemble de la dernière page du supplément, mais avec seulement dix portées de trois mesures chacune, est un luxe qui témoigne du respect du journal envers Debussy. Très peu d'autres œuvres eurent l'honneur d'une page entière, sauf, notamment, la très populaire scène du « vendredi saint » de *Parsifal* en 1914, puis, en 1922, le prélude (pour piano) du *Martyre de Saint-Sébastien* de Debussy et *Les Soirées de Pétrograde* de Darius Milhaud.

Le Figaro mania la « publicité déguisée », en particulier pour les premières, avec autant de soin dans le choix des extraits que dans leur présentation visuelle, orientant les lecteurs vers les informations les plus dignes d'intérêts ou les plus attractives.

Les éditeurs et la question du copyright

Choisir les compositeurs, œuvres et extraits à publier, ainsi que la présentation typographique ou l'espace à attribuer à chacun ne constituait qu'une partie du défi à relever par *Le Figaro*, qui devait en outre gérer les diverses formes de concurrences générées par la visibilité que ses publications pouvaient offrir. En 1881 et

48. « Notre page musicale », *Le Figaro*, Supplément littéraire du dimanche, 11 mai 1907.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

en 1890, par exemple, 33 % des partitions parues dans *Le Figaro* en précisaient l'exécutant et 45 % indiquaient la salle dans laquelle elles étaient données, dans un constant souci d'équilibre et de variété entre les différents éléments. Au début des années 1880 se comptaient dans chaque sélection annuelle des extraits issus d'au moins une douzaine de théâtres parisiens, sans compter les théâtres de province et de l'étranger. Les éditeurs de musique figuraient à la première place de ceux qui avaient le plus à gagner de cette exposition médiatique, leur nom étant normalement signalé sur chaque partition reproduite dans le journal. Dans les décennies 1880 et 1890, seize ou dix-sept éditeurs français virent leur musique publiée au moins deux fois par an dans *Le Figaro*, parmi lesquels les maisons spécialisées dans l'opéra comme Choudens et Heugel étaient les plus représentées. Les éditeurs envoyaient pour cela régulièrement leurs partitions au *Figaro*[49]. Comme *Le Petit Journal*, *Le Figaro* semble avoir considéré les possibles conflits d'intérêts avec la plus grande prudence : après avoir publié huit partitions de Choudens et quatre d'Heugel en 1881, il choisit en 1882 dix partitions d'Heugel et quatre de Choudens. En tant qu'éditeur des œuvres de Berlioz, Gounod, Messager, Reyer, Bruneau et Louis Ganne, ce dernier maintint cependant sa domination dans les pages du journal jusqu'à la fin du siècle. Le goût commençant à changer, Heugel, dont les polkas étaient moins populaires qu'auparavant, chuta au cinquième rang en 1890 pour remonter au quatrième en 1897. Peu à peu, la présence d'autres éditeurs augmenta : Durand se hissa au deuxième rang en 1890, puis figura au troisième en 1895 et 1896, avec des œuvres de Saint-Saëns, Widor, Théodore Dubois et Wagner. Hartmann atteignit la troisième place en 1890 avec des œuvres de Massenet et de la jeune génération : Xavier Leroux, Reynaldo Hahn, Vidal et d'autres. Enoch prit finalement la tête du classement : dix de ses partitions, formant un mélange assez éclectique de musique ancienne et de chansons de Montmartre très à la mode à la fin du siècle, furent publiées dans *Le Figaro* en 1897.

Faire valoir ses droits sur les partitions publiées dans *Le Figaro* représentait une entreprise complexe. Si, jusqu'en 1897, le nom de l'éditeur était habituellement inscrit sous le titre de l'extrait, certaines années, jusqu'à 25 % des partitions publiées dans le journal étaient indiquées comme « inédites ». Dans certains cas, ces « inédits » avaient en réalité été soumis par leurs éditeurs au journal quelques jours avant leur parution, pour créer un effet d'annonce. Ce fut par exemple le cas en 1897 des œuvres « inédites » de Rameau, Chaminade, Gounod et Fauré. Les autres « inédits » cette année-là (des extraits de Lecocq, Charpentier, Pauline

49. Ces envois sont prouvés par les notes de Darcours et de Lara qui accompagnaient parfois les partitions au *Figaro*. Les archives du *Figaro*, qui auraient pu contribuer à éclairer cette étude, n'existent plus.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Viardot et Mme Mélan-Guéroult) n'indiquent aucune maison d'édition ni sur la partition, ni dans la rubrique « Notre Page Musicale » qui accompagne ces œuvres – ce qui laisse penser qu'ils n'ont pas d'autre éditeur que le journal[50]. Il arrivait également que les compositeurs écrivent des œuvres « spécialement » pour *Le Figaro*, ce qui était alors en ce cas mentionné sur la partition[51].

Protéger les droits des éditeurs à l'étranger était particulièrement délicat dans la mesure où les lois sur la propriété intellectuelle variaient d'un pays à l'autre. Avant les années 1890, en France, il était rare que les éditeurs cèdent officiellement leurs droits de reproduction au *Figaro*, mais les répercussions de la loi américaine de 1891 sur le copyright et la reproduction d'œuvres étrangères aux États-Unis commencèrent ensuite à se faire sentir[52]. En 1895, Heugel ajouta la mention « seuls éditeurs, propriétaires pour tous pays » à son autorisation au *Petit Journal* de publier une chanson du célèbre chanteur d'opéra Jean-Baptiste Faure[53]. Puis, en 1897, Enoch fut le premier à faire valoir explicitement dans *Le Figaro* ses droits d'éditeur, mais seulement sur ses nouvelles publications : la rubrique « Notre page musicale » de Lara le 30 janvier – commentant un extrait du drame lyrique posthume de Chabrier, *Briséis*, le jour de sa publication et la veille de sa création – portait la mention « Copyright par Enoch et Cie 1897 ». La première utilisation de la mention « copyright » directement sur une partition du *Figaro* apparut le 29 mai 1897 au bas de la nouvelle chanson de Delmet inspirée par Montmartre, *Qu'avez-vous fait* : « Copyright 1897 by Enoch et Cie » est écrit en toutes petites lettres et en italiques (voir Figure 2). Le retour de cette indication associée à une chanson de Delmet le 18 septembre 1897 laisse penser que les genres populaires étaient particulièrement visés par les risques de reproduction illégale à l'étranger.

50. Par exemple, les mélodies de ce premier groupe « paraîtront » bientôt chez Durand (extrait de l'*Impatience* de Rameau), Enoch (pour *Mots d'amour* de Chaminade), Grus (pour *O Salutaris Hostia* de Gounod), et Hamelle (pour *Arpège* de Fauré) tandis que la valse pour piano et chant du *Couronnement de la Muse* de Charpentier était restée « propriété de l'auteur », bien qu'imprimée par M. Delanchy en 1897, et la mélodie de Viardot n'existait qu'en version manuscrite.

51. Par exemple, une œuvre pour piano « en style ancien » de Widor en 1896, une mélodie de Charles Silver en 1897, une transcription pour piano d'une page d'*Andromaque* de Saint-Saëns et une mélodie de Roger Ducasse en 1903, et une valse « pour les petits lecteurs du *Figaro* » de Stravinsky en mai 1922, ce dernier pour coïncider avec la première de *Renard* à l'Opéra.

52. Consulter à ce sujet les discussions dans le mensuel *Le Droit d'auteur*, surtout « Nouvelles concernant la propriété littéraire et artistique », 15 novembre 1891. Selon le texte « Avis et renseignements », publié le 15 mars 1896, « toute œuvre enregistrée légalement doit porter la mention *Copyright* 189… by…, cette mention doit être apposée, pour les compositions musicales, sur la première page contenant la musique et, pour les partitions d'orchestre, sur la première page à musique de chaque partie » (p. 46).

53. « Publié avec l'autorisation de MM Heugel et Cie au Ménestrel, 2 bis rue Vivienne, Paris, seuls éditeurs, propriétaires pour tous pays ». Imprimé en dessous du *Rhin allemand* de Faure, *Le Petit Journal*, 1er septembre 1895.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

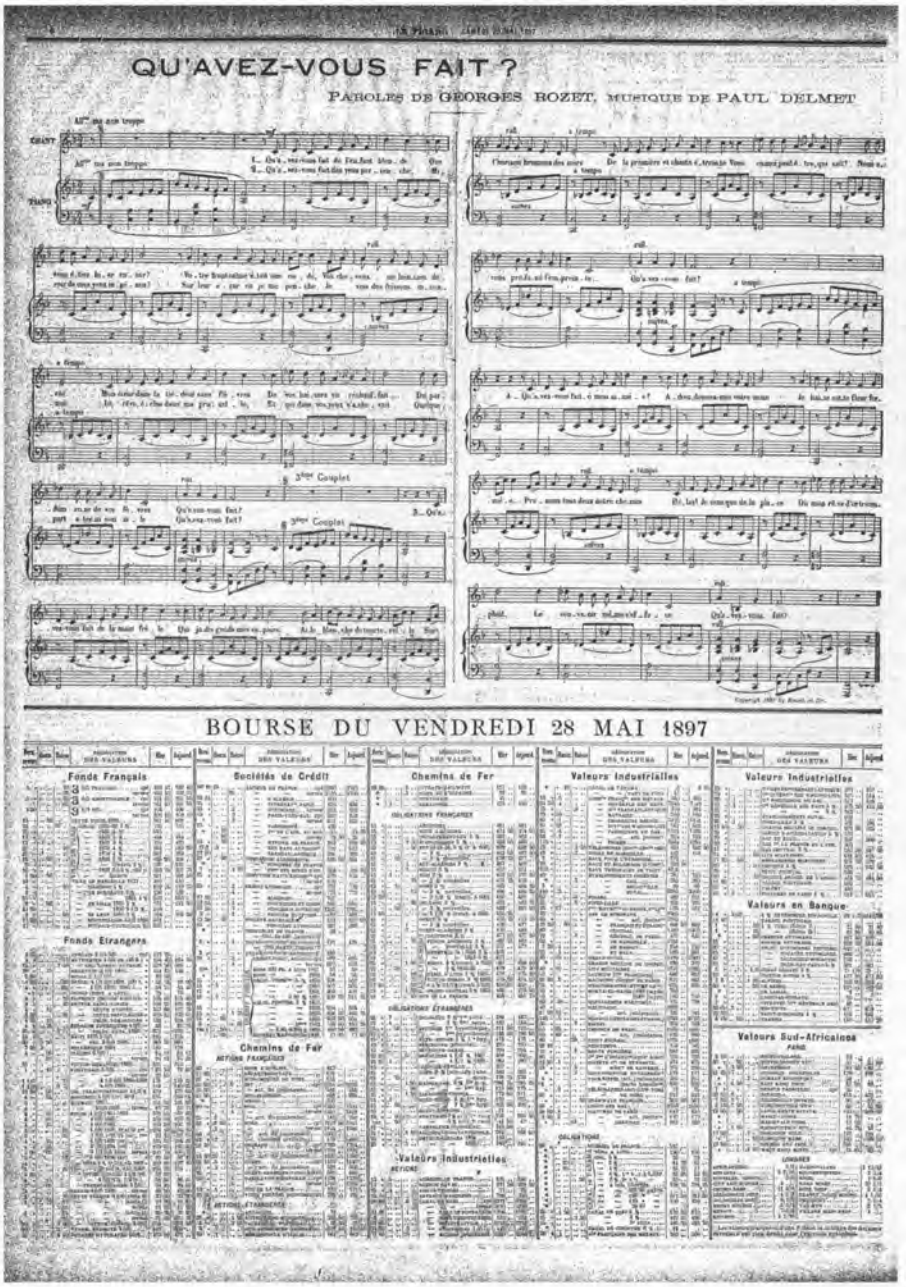


FIGURE 2 • *Qu'avez-vous fait ?*, avec paroles de Georges Rozet et musique de Paul Delmet, *Le Figaro* (29 Mai 1897). La mention « copyright » apparaît pour la première fois sur une partition du *Figaro*

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

L'utilisation du copyright s'étend rapidement à la musique de salon. Le 6 novembre 1897, Enoch ajoute la mention « copyright » sur la partition d'une nouvelle œuvre pour piano de Moritz Moszkowski. En 1902, il l'inscrit également sur un nocturne pour piano du même auteur et sur des mélodies de Charles Cuvillier, Berger et Chaminade, tandis que Grus fait de même pour une mélodie de Holmès[54]. L'année suivante, Durand appose aussi un copyright sur une mélodie de Saint-Saëns et une *Arabesque* de Debussy. Toutefois, cette pratique reste globalement assez rare au début des années 1900. Sur les partitions de quatre œuvres ayant remporté des prix au concours musical du *Figaro* et publiées dans le journal en 1902 et 1903, seule la « propriété exclusive » des éditeurs (Durand et Enoch) est mentionnée. Il n'est pas impossible que, en tant qu'exercices académiques, ces partitions risquaient moins d'être exportées et donc d'être publiées à l'étranger sans règlement des droits. En 1904, quatre uniques partitions avec copyright parurent dans *Le Figaro*, une par Durand et trois par Enoch (dont une « nouvelle mélodie » de Chaminade qui porte la mention en anglais, « Copyright 1904 by Enoch and C° », peut-être parce que sa musique est déjà connue aux États-Unis). Le changement était cependant en marche : Wadia Sabra Effendi réclama des droits sur le chant national turc publié dans *Le Figaro* le 24 juillet 1909, Enoch et Durand commencèrent à augmenter leur utilisation du copyright sur leurs partitions publiées dans le journal et, en 1910, Durand protégea par le copyright toutes les œuvres de Saint-Saëns, Debussy et Maurice Ravel publiées dans *Le Figaro* ; il fit de même en 1914 pour les *Quatre poèmes hindous* de Maurice Delage, puis en 1922 pour les mélodies de Milhaud. En 1913, Choudens et Eschig suivirent son exemple. L'utilisation du mot anglais « copyright », mention légale applicable aux États-Unis, suggère que *Le Figaro* était de plus en plus lu à l'étranger et cherchait à protéger ses partitions sur le marché international.

Qui choisit ? Les partitions comme outils d'éducation, de divertissement et de promotion du goût

Qui sélectionnait les partitions ? À quel usage et à quelle compréhension de ses partitions *Le Figaro* s'attendait-il de la part de ses abonnés et autres lecteurs ? La sélection nécessitait une personne au jugement éclairé, connaissant intimement le monde musical et capable de passer des accords avec les éditeurs. Dès 1881, *Le Figaro* plaça à la une une introduction à ses « pages musicales »,

54. L'utilisation du copyright par Enoch suggère qu'il étendit son marché à l'étranger à cette époque, poursuivant une stratégie de vente plus agressive, notamment aux États-Unis.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

indiquant où et quand ces morceaux pouvaient être entendus, ainsi que le nom de l'éditeur ayant autorisé leur reproduction[55]. Ces « pages musicales » bientôt imprimées à l'intérieur du journal, demeurèrent sans signature jusqu'en 1889, date à laquelle ces indications furent portées au bas de la rubrique « Notes de musique », comprenant un ensemble de comptes rendus signés par Charles Darcours [Charles Réty][56]. Par exemple, le choix de reproduire une mélodie de l'américain Frank Vander Stucken vint à la suite d'une discussion sur la musique américaine à l'Exposition Universelle de Paris[57]. Il est en conséquence très probable que les partitions publiées dans *Le Figaro* durant les années 1880 aient été choisies par Darcours, dont Reyer pensait qu'il « jugeait sainement et savait bien de quoi il parlait[58] », d'autant plus que le style et le contenu de ses comptes rendus étaient très semblables à ceux de la rubrique anonyme « Notre page musicale ». Dans l'explication de ses choix après 1889, Darcours donna l'impression de prêter attention à ses lecteurs et fit montre d'un enthousiasme sincère pour la musique contemporaine. Ses goûts très variés le conduisirent parfois à des choix inattendus. C'est ainsi qu'après avoir sélectionné un extrait de *Black-Crook* de George Jacobi, nouvelle version de la première comédie musicale américaine donnée à Londres en 1882, il publia quatre œuvres supplémentaires de Jacobi entre 1887 et 1892.

Darcours était particulièrement intéressé par la promotion des femmes (notamment Holmès et Grandval[59]) et des jeunes musiciens. À partir de 1879, chaque été – saison durant laquelle il n'y avait pas de première importante à signaler, *Le Figaro* publia les « morceaux de lecture à première vue » écrits pour les concours de piano, des élèves hommes et des élèves femmes au Conservatoire de Paris, une tradition qui perdura loin dans le XXe siècle. Ces partitions donnaient l'occasion aux lecteurs de comparer les critères de jugements utilisés pour les pianistes de chacun des sexes : les contrastes entre les exercices suggèrent que certains compositeurs croyaient en une différence entre les genres, ou souhaitaient la vérifier. On trouve ainsi des pièces pour les pianistes hommes qui mettent en valeur la puissance et la souplesse de l'expression, et des partitions adressées

55. *Le Figaro*, 2 février 1881, p. 1.

56. La première « Notes de musique » le 26 janvier 1889 est signée « C.D. ». Elle suit un compte rendu sur des concerts à Monte-Carlo signé par Charles Darcours.

57. Charles Darcours, « Notes de musique : À l'Exposition », *Le Figaro*, 17 juillet 1889.

58. Ernest Reyer, *Le Journal des Débats*, 12 octobre 1895.

59. En 1881, par exemple, Darcours publia des partitions de la Vicomtesse de Grandval, de la chanteuse de cabaret Mme Thérésa, de Mme Cléry et de Marguerite Olagnier, la dernière à l'occasion de la première de son opéra *Le Saïs*. Moins de compositrices apparaissent au début des années 1890, mais on retrouve tout de même Mme Grandval, ainsi que Mme L. Jacob et Mme G. de Montgomery. Entre 1885 et 1895, Darcours choisit également cinq partitions d'Holmès.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

aux pianistes femmes qui s'appuient sur la dextérité et la grâce[60], bien que de tels contrastes ne puissent pas être généralisés. Les concours donnant lieu de vingt à quarante exécutions publiques de ces pièces constituaient un événement mondain auquel assistaient plus d'un millier de personnes[61]. *Le Figaro* rendait les partitions de ces épreuves accessibles à ses abonnés, afin qu'ils puissent les interpréter à loisir chez eux.

Le tableau 1 montre la diversité des musiciens qui écrivirent pour ce concours de 1879 à 1914, principalement des professeurs du Conservatoire jusqu'en 1898, mais aussi certains autres choix remarquables. Si sept pièces furent écrites par le professeur de piano Henri Fissot dans les premières années, les compositeurs dominèrent la décennie suivante : neuf pièces de Dubois (professeur d'harmonie puis de composition) entre 1881 et 1895, sept de Massenet (professeur de composition) entre 1886 et 1893, et trois de Delibes (professeur de composition) en 1886, 1888 et 1890. En 1894, 1896 et 1897, Widor, professeur d'orgue au Conservatoire à partir de 1890, composa uniquement des allegros pour le concours hommes et d'autres morceaux pour le concours femmes. Après que Fauré fut devenu professeur de composition, il écrivit deux pièces pour les classes de femmes en 1899 et 1901, tandis que Charles Lenepveu, malgré son importance capitale dans l'obtention de prix de composition pour ses étudiants, n'écrivit qu'une pièce pour le concours en 1899. D'autres professeurs de piano, également compositeurs, contribuèrent à ce genre, plutôt vers la fin de leur carrière – Raoul Pugno en 1902, 1904 et 1909 et Louis Diémer en 1909. À partir de 1898, cependant, on observe un changement avec la participation du professeur de musique de chambre du Conservatoire, Charles Lefebvre, et du compositeur et chef d'orchestre Gabriel Pierné. Les arabesques expressives des mélodies de Lefebvre, écrites pour le concours femmes, contrastent fortement avec les accords chargés et affirmés, ainsi que la variété des nuances requises dans l'allegro, composé par Pierné pour le concours hommes. Après 1900, avec l'intérêt renouvelé pour la musique symphonique dans l'écriture des cantates du Prix de Rome[62], plus de chefs d'orchestre furent invités à écrire ces exercices :

60. Voir à ce sujet l'analyse des partitions composées par Massenet pour les élèves hommes et par Delibes pour les élèves femmes publiées dans *Le Figaro* le 4 août 1886, dans J. Pasler, *La République, la musique et le citoyen, 1871-1914*, *op. cit.*, p. 409.

61. À propos du public qui assistait à ces concours, voir Charles Darcours, « Conservatoire ; Concours de piano », *Le Figaro*, 22 juillet 1883.

62. Au tournant du siècle, les livrets pour les cantates du Prix de Rome demandaient par endroits la composition de musique symphonique. En 1899, celui de *Callirhoë* comprit une scène de « longue extase » des deux amants et une « tempête nocturne », puis les livrets d'*Alcyone* (en 1902) et *Medora* (en 1904) continrent des « descriptions symphoniques ». L'Académie reconnaissait donc certainement l'importance grandissante de l'écriture symphonique dans la préparation à la carrière de compositeur. Cf. Jann Pasler, « State politics and the "French"

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

TABLEAU 1 • Compositeurs des « morceaux de lecture à première vue » pour les concours de piano au Conservatoire de Paris, 1879-1914

Année	Concours pour élèves femmes	Concours pour élèves hommes
1879	Henri Fissot	Henri Fissot
1880	Jules Cohen	Théodore Dubois
1881	Théodore Dubois	Dubois
1882	Ernest Guiraud	Ernest Guiraud
1883	Fissot	Fissot
1884	Fissot	Fissot
1885	Guiraud	--
1886	Léo Delibes	Jules Massenet
1887	Jules Massenet	Dubois
1888	Delibes	Massenet
1889	Massenet	Dubois
1890	Guiraud	Léo Delibes
1891	Massenet	Dubois
1892	Massenet	Dubois
1893	Massenet	Dubois
1894	Charles-Marie Widor	Charles-Marie Widor
1895	Dubois	Fissot
1896	Widor	Widor
1897	Widor	Widor
1898	Gabriel Pierné	Charles Lefebvre
1899	Gabriel Fauré	Charles Lenepveu
1900	Georges Marty	Georges Jean Pfeiffer
1901	Fauré	Gabriel Pierné
1902	Raoul Pugno	Emile Paladilhe
1903	André Messager	Georges Marty
1904	Marcel Samuel-Rousseau	Raoul Pugno
1905	Marty	Xavier Leroux
1906	Vidal	Camille Chévillard
1907	Xavier Leroux	Henry Février
1908	Pierné	Widor
1909	Louis Diemer	Pugno
1910	Pierné	Leroux
1911	Messager	Chévillard
1912	Georges Hüe	César Galéotti
1913	Jean Roger-Ducasse	Maurice Ravel
1914	Nadia Boulanger	Paul Vidal

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Pierné est de nouveau sollicité (en 1901, 1908, 1910), ainsi que Georges Marty (en 1900, 1903, 1905), Messager (en 1903, 1910, 1911), Camille Chévillard (en 1906 et 1911) et Vidal (en 1906 et 1914). Leur célébrité dut probablement contribuer à l'augmentation de la notoriété du concours auprès du public.

Le choix de trois auteurs pour ce concours, qui n'enseignaient pas au Conservatoire, suggère une remarquable ouverture aux nouvelles voies prises par la musique française avant la guerre. En 1912, la pièce de concours pour la classe des hommes fut écrite par un compositeur et chef d'orchestre italien, César Galéotti. C'est ensuite à Ravel, connu par ailleurs pour avoir rejeté l'institution qui ne lui a jamais accordé le Prix de Rome, que fut commandée la pièce pour les élèves hommes, une valse lyrique, en vingt-six mesures à trois temps, rappelant les gestes et les harmonies des *Valses nobles et sentimentales* et de *Ma Mère l'Oye*, publiée le 5 juillet 1913. Peut-être cette commande était-elle due à Fauré, son professeur de composition, devenu directeur du Conservatoire en 1905. Nadia Boulanger enfin, lauréate en 1908 d'un Second Prix de Rome mais qui fit carrière dans un autre domaine, composa pour le concours des élèves femmes une partition dont les riches chromatismes et harmonies modales étaient contrebalancés par des motifs et rythmes répétitifs qui facilitaient le déchiffrage. Cette pièce fut reproduite le 4 juillet 1914 dans *Le Figaro*. En publiant ces « morceaux de lecture à première vue » chaque été au mois d'août, le journal permit au public de comprendre non seulement les talents attendus des jeunes pianistes, mais aussi l'évolution de la pédagogie et de l'esthétique du Conservatoire.

À la mort de Darcours [Réty] en juillet 1895, les nouveaux éditeurs du *Figaro* engagèrent Bruneau comme critique musical. Si, à la fin de l'année 1894, la présentation de la rubrique « Notre page musicale » redevint anonyme, je suspecte René Lara d'être l'auteur à la fois du choix des partitions et de la colonne de texte qui les accompagna. Celui-ci se présentait en effet comme « homme de lettres et journaliste au *Figaro* », chargé des affaires diplomatiques[63]. Or la première partition qui parut après le retrait de Darcours, le 14 novembre 1894, fut une chanson dont le poème et la musique étaient attribués à Guillaume II, empereur d'Allemagne et roi de Prusse. L'article qui l'introduisit, non signé, était placé en première page du journal. En août 1895, quelques mois après la fin de la première guerre Sino-Japonaise, *Le Figaro* accompagna deux pièces

Aesthetics of the Prix-de-Rome cantatas, 1870-1900 », in M. Noiray et M. Fend (éd.), *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional and Political Challenges* (Berlin : Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005), vol. 2, p. 597.

63. En voyage aux États-Unis, le 6 mars 1897, Lara écrivit un article sur le nouveau président américain. Il n'avait publié jusqu'alors qu'un seul article important dans *Le Figaro* dans le domaine musical, intitulé « Le Cinquantenaire du premier concert de M. Saint-Saëns » (2 juin 1896).

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

musicales d'introductions explicitement politiques : « Si de récents événements nous on fait connaître les Japonais comme guerriers et comme diplomates, [...] leur science musicale est encore aujourd'hui à peu près ignorée[64]. » Enfin, le 19 décembre 1897, le journal se référa à Lara comme ayant la responsabilité de cette « rubrique ». La semaine suivante, il publia en une à la fois un long compte rendu de la tournée à succès de Saint-Saëns en Espagne et la première rubrique « Notre page musicale » officiellement signée, qui portait sur les chants de Noël dans les provinces françaises. En 1905, les partitions furent déplacées dans le supplément hebdomadaire du journal (où elles demeurèrent jusqu'en juillet 1914, reprenant en avril 1922, paraissant de temps à autre en 1923, pour finir en septembre 1925[65]). Les articles de Lara quant à eux, intitulés « Notre page musicale », continuèrent néanmoins d'être publiés dans l'édition régulière du samedi jusqu'en 1914.

Lorsque Calmette devint éditeur en 1902, Lara, qui en tant que petit-fils catholique du Comte de Chaban était en relation avec les plus hautes couches de la société, tendit la main à l'aristocratie et ses intérêts internationaux. Il sélectionna en juin 1902 la marche pour le couronnement du roi d'Angleterre de Saint-Saëns – une longue composition de vingt-quatre portées, occupant l'ensemble de la dernière page du journal – et une nouvelle œuvre pour piano de Diémer, écrite pour S. A. I. R. Mme la Comtesse d'Eu. Et en 1903, *Le Figaro* publia une Fanfare et une Marche royale d'Italie et un morceau de Camondo. Quand, sous l'impulsion de Lara, *Le Figaro* ouvrit un concours de composition en 1902, les candidatures étrangères furent les bienvenues. Lara sélectionna souvent des extraits d'œuvres étrangères à l'occasion de leur création française : *Paillasse* de Leoncavallo (1902), *Amica* de Pietro Mascagni et *Siberia* de Umberto Giordano (1905), *Le Rêve de Gerontius* d'Elgar (1906), *Salomé* de Strauss (1907), *Boris Godounov* de Modest Moussorgski (1908), *Le Chevalier à la rose* de Strauss (1911), puis *Parsifal* de Wagner, *La Vie brève* de Manuel de Falla et *La Légende de Joseph* de Strauss (1914). Ces partitions reflètent le cosmopolitisme croissant de la vie musicale et des goûts du public après 1900[66].

64. « Notre page musicale », *Le Figaro*, 21 août 1895.

65. En novembre 1925, la « page musicale » devint le nom d'un programme de la radio TSF. Il est possible que, parmi les loisirs domestiques, l'écoute de la radio commençât à cette période à rivaliser avec l'interprétation de la musique, diminuant ainsi le besoin de partitions dans la presse.

66. Outre ces œuvres dont les extraits signalent la mise à l'affiche dans les théâtres de la capitale, on trouve au cours de la première décennie du XXe siècle, notamment dans *Le Figaro*, des mélodies tchèques de Dvořák et des danses roumaines de Frank Alfano (1902), une suite pour piano inédite du compositeur polonais Ignacy Paderewski (1903), *Nocturne* du compositeur américain Ernest Schelling et des chansons des compositeurs anglais Arthur Goring-Thomas et allemand Daniel Haëntjens (1904), une mélodie du russe Cui (1905), un air de Borodine

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

À la même époque, Lara réaffirma l'attachement du journal à une large variété de genres musicaux. Il choisit quelquefois des pièces de salon, expliquant le 22 septembre 1906 : « Nous continuons la série des mélodies nouvelles destinées à renouveler cet hiver le répertoire des chanteurs et des chanteuses de salon ». Rodolphe Berger, dont un grand nombre d'œuvres furent publiées dans *Le Figaro*, dédia d'ailleurs l'une de ses valses à Lara dès 1902. La musique savante resta également très présente dans les pages du journal. Saint-Saëns demeura le favori dans ce domaine : de 1901 à 1911, Lara reproduisit quatorze de ses œuvres dans *Le Figaro*, dont cinq mélodies nouvelles ou inédites. Cinq morceaux de Fauré furent également publiés entre 1903 et 1913, compositeur « délicieux et subtil » dont la musique « échappe à toute classification » et qui « a fixé son idéal sur des altitudes accessibles aux esprits délicats et aux cœurs élevés » (28 février 1903).

Toujours à la recherche de « l'inédit », Lara était ouvert à l'avant-garde naissante, y compris au théâtre. En 1896, malgré la réception mitigée de *Peer Gynt* qui provoqua au Théâtre de l'Œuvre « l'admiration des uns, le dédain et les sarcasmes des autres », il publia un extrait de la seconde suite de Grieg. Entre 1902 et 1913, Lara publia onze œuvres de Debussy, non seulement un extrait de *Pelléas* quelques jours après sa création, mais aussi, peu de temps après, « Recueillement » des *Cinq poèmes de Baudelaire* (le 4 octobre 1902), ainsi qu'une *Arabesque* (le 12 septembre 1903), qu'il présente comme une pièce « très attachante à l'interprétation » et révélant « un nouvel et charmant aspect du talent si hautain » de Debussy. Il écrivit le 27 août 1910 que la musique de Debussy « nous prouve que, dans la fantaisie comme dans le rêve, dans le plaisant comme dans le sérieux, ce subtil et prodigieux poète des sons manifeste l'originalité si puissante de sa pensée musicale, et apporte le charme si singulièrement enveloppant de sa forme d'art qui n'est que l'expression d'une exquise sensibilité ». Lara défendit par ailleurs les œuvres de jeunes compositeurs comme Florent Schmitt, dont certains discutaient les qualités. Il choisit « La Danse des éclairs » de sa *Tragédie de Salomé*, qui représentait, selon lui, « un effort curieux, intéressant, où se découvre son tempérament », et qui démontra que Schmitt comprenait « la science des timbres et des rythmes » (16 novembre 1907).

Tout au long de son mandat au *Figaro*, Lara fit connaître la musique des femmes compositrices. Il publia ainsi après 1900 cinq partitions de Chaminade, « le type idéal de la musique de salon, une musique d'exécution facile, agréable à entendre, fine, spirituelle, élégante et légère » (3 février 1906). Lara écrivit aussi à propos d'Holmès le 11 juillet 1896 : « Douée d'un tempérament d'une virilité

(1907), une mélodie suédoise d'Emil Sjögren et un air arménien de K. Proff-Kalafian (1908), un chœur de Rimsky-Korsakov et une mélodie de l'italien Alfredo Casella (1909), parmi d'autres œuvres.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

exceptionnelle, travailleuse infatigable et résolue, Mme Holmès a su acquérir, par son talent et sa longue expérience en matière musicale, une place fort honorable et fort enviée dans le cénacle si restreint des compositeurs "arrivés" ». Il publia trois œuvres supplémentaires de la compositrice après sa mort en 1903. Lara se flattait également de soutenir des compositrices moins célèbres. Mlle Juliette Toutain, certes éliminée des épreuves finales du Prix de Rome en 1903, avait déjà remporté cette année-là le second prix au concours de mélodies organisé par *Le Figaro*. En janvier Lara publia son morceau et annonça sa réimpression à venir dans l'*Album musical du Figaro* de cette fin d'année. À propos du drame lyrique de Gabrielle Ferrari, *Le Cobzar*, dont il publia un extrait au *Figaro*, Lara écrivit le 6 avril 1912 qu'il était « la manifestation des qualités que, précisément, l'on considérait jusqu'ici comme l'apanage exclusif de l'autre sexe – la vigueur dans l'expression lyrique, la sobriété dans l'intensité dramatique ». Il choisit en outre deux œuvres de Marguerite Labori et des partitions de Nadia Boulanger (voir plus haut), Lili Boulanger, Cécile Dufresne, et de six autres compositrices[67].

Si Lara appréciait généralement la musique à l'esthétique envoûtante et enchanteresse, ses choix étaient néanmoins parfois inattendus. Le nom d'un médecin du nom de Raoul Brunel [Raoul Rondel], ami de Robert de Montesquiou, fut ainsi cité pour la première fois dans *Le Figaro* comme vainqueur du concours de composition de la Ville de Paris en 1901. L'estime de Lara pour ce musicien était telle que, dans le nouveau supplément du dimanche de décembre 1905, il choisit une des partitions de ce compositeur pour succéder, dans le second numéro, à l'« Hommage à Rameau » de Debussy. Le 24 août 1907, Lara juxtaposa la première partition de Ravel publiée dans *Le Figaro* avec la musique inédite d'une pantomime de Brunel, récemment interprétée lors d'un « Five o'clock » au *Figaro*[68]. Lara fit certes l'éloge de l'une des *Mélodies populaires grecques* de Ravel en louant le respect des « rythmes de ce chant étrange », mais il en regretta néanmoins les harmonies compliquées. Il vit en revanche dans le *Pierrot neurasthénique* de Brunel une partition « vivante, finement expressive » et « un morceau sérieux d'exécution fort intéressante », dont il considérait le compositeur comme « déjà classé parmi les musiciens les plus avertis de notre jeune école[69] ». En 1911, il en vint finalement à apprécier « l'audace charmante » de la musique de Ravel, particulièrement « la fine ironie de cette musique, sa grâce spirituelle », dans *L'Heure espagnole*, dont *Le Figaro* publiait l'air de Gonzalès.

67. Mme Bisetzka (1898), par ailleurs auteur d'un traité d'harmonie populaire pour les enfants, Mme J. Dubufe-Wehrle, Mme de Savignes, Mme Laurence Townsend (1903), Pauline Viardot (1904), Jeanne Rivet (1907) et Françoise de Breteuil (1912).

68. Les « five o'clock », l'heure du thé, consistaient en une série de concerts à partir de janvier 1904, offrant une heure de musique dans le grand hall du Figaro.

69. René Lara, « Notre page musicale », *Le Figaro*, 24 août 1907.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

De Lara plus encore que de Darcours, les lecteurs apprirent, au fil des années, ce qui l'attirait vers les partitions qu'il choisissait, mais également comment les interpréter. En tant que pianiste amateur, Lara se préoccupait d'aviser son lectorat des difficultés présentes dans les partitions. C'est ainsi qu'on a pu lire sous sa plume que *Papillons* de Mme Mélan-Guéroult (une élève de Saint-Saëns) « demande une grande égalité de doigts et une grande légèreté de touche. Il faut éviter les oppositions vigoureuses et employer la sourdine pour conserver à ce morceau tout son charme » (18 avril 1896), ou que les vocalises d'une « Bergerie Watteau », *Pourquoi rester seulette?* de Saint-Saëns « demandent à être chantées d'une façon très légère, très nuancée, et presque "mezza voce" » (18 septembre 1895). Les mélodies de Massenet doivent être accompagnées avec « douceur et légèreté ». Pour *Fervaal* de Vincent d'Indy, avec ses difficultés « des plus insurmontables », Lara choisit l'introduction du premier acte, qu'il considérait comme « le fragment le plus accessible aux pianistes de force moyenne où ils trouveront une excellente occasion de montrer la souplesse de leur intelligence et de leurs doigts » (14 mai 1898). Les modulations et les nombreux changements de mètre de *Fervaal* en font d'ailleurs un excellent exercice pour les chanteurs qui souhaitent progresser dans leur art, selon Lara. Désireux de démontrer qu'il n'y avait pas chez Wagner et chez Debussy que de la musique difficile d'exécution, Lara choisit des pièces comme *Mignonne* de Wagner (sur le poème de Ronsard) et *La plus que lente* de Debussy. Paradoxalement, alors que l'amateurisme se répandait et que la nouvelle musique devenait de plus en plus complexe, Lara se plaignit en 1906 et en 1907 de la baisse de qualité des « morceaux de lecture à première vue » pour les classes de piano du Conservatoire – les difficultés du morceau de Vidal ne résidant que dans l'utilisation des nuances. Des rubriques semblables de « Conseils » dans *Le Petit Piano*, *Piano-Soleil* et *Paris-Piano* proposaient des recommandations d'interprétation plus détaillées, mais ces revues s'adressaient cependant à des abonnés plus spécialisés[70].

70. Sous le nom de plume de René d'Aral, Lara continua de tenir sa colonne diplomatique en 1911. Il fut également l'auteur d'une adaptation française des *Joyaux de la Madone* d'Ermano Wolf-Ferrari, représentée au Théâtre national de l'Opéra à Paris en septembre 1913. On ne sait pas exactement qui sélectionnait la musique reproduite dans le supplément dominical du *Figaro* à partir de 1914. Lara commença à écrire dans *Le Gaulois* en 1916, il en devint le directeur et rédacteur en chef en 1924, puis dirigea *Le Gaulois artistique* de 1927 à 1929. Après la fusion du *Figaro* et du *Gaulois* en 1929, Lara continua d'écrire pour *Le Figaro* dans les années 1930, jusqu'en 1945.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Des suppléments musicaux devenus revues musicales, 1891-1914

Charles Darcours faisait en outre partie des responsables du *Figaro musical*, l'équivalent pour la musique du *Figaro illustré*. Ce magazine, publié par Paul Dupont, était vendu jusque dans les colonies françaises. Le fils de l'éditeur Francis Magnard, Albéric, élève de composition de Massenet et d'Indy, dut certainement l'encourager[71]. De 1891 à 1894, sous la direction de Georges Pfeiffer et d'un comité éditorial aussi fourni que prestigieux (incluant Saint-Saëns, Massenet, d'Indy, Messager, Holmès, Audran et Planquette), le *Figaro musical* publia chaque mois en grand format « cent pages de musique des meilleurs maîtres anciens ou modernes[72] », au prix modique de deux francs l'unité, ou dix-huit francs l'abonnement annuel. Son objectif affiché était de « répandre le goût musical, propager la gloire des maîtres français, diriger l'étude des pianistes, leur fournir les moyens de connaître, d'exécuter et de goûter les chefs-d'œuvre, les instruire et les distraire ». Il s'articulait en une « partie moderne », comprenant « non seulement [les] pages oubliées ou méconnues des grands compositeurs de ce temps, mais aussi [les] œuvres inédites des auteurs contemporains les plus illustres », et une « partie ancienne », appuyée sur « les chefs-d'œuvre classiques, mais présentés sous une forme toute nouvelle », c'est-à-dire « débarrassés des altérations nombreuses dont leurs éditeurs successifs les avaient entourés. » Des doigtés et des indications stylistiques furent ajoutés sur les partitions des classiques et des inédits de la musique contemporaine, afin que « les virtuoses ou amateurs, les professeurs et les élèves [aient] un guide sûr et pratique pour leur enseignement ou leurs études. » En résumé, le *Figaro musical* souhaitait constituer « le point de départ de la première grande édition française des classiques de la musique », mais entendait surtout offrir aux interprètes des partitions à jouer, et non simplement à lire ou à collectionner.

Le premier numéro du *Figaro musical* incluait des pièces de François Couperin, Rameau, C. P. E. Bach, Haendel, Chopin, Mendelssohn, Saint-Saëns et Messager. Le magazine commença à publier des musiques populaires en mai 1892, avec une romance de Charles de Sivry sur un texte du chansonnier de Montmartre Maurice Mac-Nab (Darcours conseilla son interprétation « dite et chantée » par Coquelin cadet, dédicataire de l'œuvre[73]). Un tel éclectisme

71. « Invocation », des *Pièces pour piano* de Magnard publiées chez Choudens, fut reproduite dans *Le Figaro* le 8 juillet 1891, et un extrait de *Yolande* fut présenté dans *Le Figaro* le 11 janvier 1893 à l'occasion de la création de l'œuvre à Bruxelles.

72. *Figaro musical* n° 1, octobre 1891, p. 1. Les citations suivantes sont également tirées de cette source.

73. Charles Darcours, « Nos auteurs : les modernes », *Figaro musical*, mai 1892, p. iii.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

surpassait celui des salles de concerts, et conduit à penser que les musiciens formés au répertoire classique auxquels il s'adressait, appréciaient cette diversité. Le numéro de janvier 1893 inaugura une division en trois catégories : œuvres vocales, celles pour piano ou autres instruments et « variétés et curiosités musicales ». Étonnamment, la seule partition de musique ancienne présente dans ce numéro était placée dans la section « curiosités » : il s'agissait de la transcription de fragments de *La Rosière républicaine* de Grétry. Cette catégorie évolua en fait au fil du temps pour intégrer de plus en plus d'œuvres aux origines lointaines dans le temps ou dans l'espace, comme « deux menuets chantés du XVIIIe siècle », des chansons populaires françaises, des « Airs chinois, persans et indiens » harmonisés par Pfeiffer, ainsi que ses transcriptions d'« Airs anciens scandinaves ». Y furent également publiés le délicieux *Duo de l'ouvreuse de L'Opéra-comique et de l'employé du Bon marché* de Chabrier, la *Gnossienne n° 1* de Erik Satie et une chanson de Nadaud de 1850. Les critiques du *Figaro musical* qui présentaient ces œuvres n'appréciaient d'ailleurs pas nécessairement tout ce que le journal choisissait de publier. L'un d'entre eux écrivit « Tant pis [...] si les amateurs qui font vivre les artistes [...] ne comprennent pas » les difficultés et l'absence de charme dans la musique pour piano récente de Marie Jaëll, et si, dans la musique non mesurée de Satie, « cela commence et cela fini [...] quand c'est fini. Il paraît que dans les âges à venir nous en serons là[74]. »

Par bien des aspects le *Figaro musical* s'inspirait des autres magazines musicaux, espérant peut-être ainsi attirer leur lectorat. Darcours proposait chaque mois un article sur la musique en France et à l'étranger à l'image des articles du *Ménestrel*, développant longuement certaines discussions, par exemple, à l'occasion de la présence de Wagner à l'Opéra en 1891 et 1893. En janvier 1892, Bruneau écrivit un article de fond pour la défense du progrès musical, « à la condition [pour la musique] de rester française et d'appliquer au génie particulier de notre race les conquêtes internationales dont elle a le droit et le devoir de profiter[75]. » En même temps, comme *Le Figaro*, le *Figaro musical* suivait l'actualité politique. Scandant implicitement les différentes étapes de l'alliance franco-russe, il publia en novembre 1891 *La Garde russe* de Gaston Serpette, une compilation de thèmes des marches militaires des régiments impériaux russes ; en septembre 1893 *France et Russie* de E. Damaré, qui comprenait un contrepoint construit sur la Marseillaise et l'hymne russe, et il fit place à de nombreuses réflexions sur *Le Flibustier* de Cui, qui fut donné à l'Opéra-Comique, tout au long du début de l'année 1894.

74. Athos, « Troisième partie – Variétés et curiosités musicales », *Figaro musical*, mai 1893, p. iv, et septembre 1893, p. iv.

75. Alfred Bruneau, « La jeune musique française », *Figaro musical*, janvier 1892, p. 5.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

À l'image du *Journal de musique*, le *Figaro musical* suivit également les importants développements du monde musical, reproduisant le nouveau Cahier des charges de l'Opéra-Comique (septembre 1892 – janvier 1893) ou commentant les réformes du Conservatoire. Il annonçait également nombre de concours de composition, et créa le sien, qui commença en janvier 1892 avec l'écriture d'un Allegro militaire pour fanfare ou harmonie, vraisemblablement pour atteindre un large public. Le vainqueur, G. Wittmann, chef de l'Harmonie de l'Hippodrome, reçut cinq cents francs et le *Figaro musical* publia une réduction pianistique de sa partition. Au printemps suivant, sur le modèle du Prix de Rome, le *Figaro musical* parraina un concours pour l'écriture du livret et de la musique d'une opérette en trois actes, dont le vainqueur gagnerait la somme extraordinaire de dix mille francs, récompense équivalente à celle du Prix de la Ville de Paris, et se verrait promis une exécution de son œuvre au Théâtre des nouveautés lors de la saison 1893-1894. La partition « deviendra[it] la propriété de la Maison d'Édition du *Figaro Musical* », tandis que « le compositeur restera[it] propriétaire de tous les droits de représentations[76]. » Par une telle « publicité déguisée », le *Figaro musical* entendait acquérir une visibilité et une influence significatives dans le monde musical.

Plusieurs changements en 1893 semblent néanmoins témoigner des difficultés du journal pour se maintenir à flot. Tout d'abord dans un numéro estival, fut insérée une page entière de publicités pour des tapis orientaux, ainsi qu'une « conférence » intitulée « À nos lectrices », dans laquelle un éminent « professorat [*sic*] d'élégance » du nom de Lenthéric donna des conseils sur les derniers parfums à la mode. Il modifia ensuite son image de couverture : alors qu'entre 1891 et 1893, la une du *Figaro musical* représentait une jeune femme assise devant un grand piano Pleyel, parcourant des douzaines de partitions en grand format (voir Figure 3), on découvrit en janvier 1894 une femme, très guindée, avec un ruban dans les cheveux, jouant du piano sur un piano droit, tandis qu'un homme l'écoutait. Le dessin de la couverture originelle, évoquant le plaisir de la découverte musicale et de l'interprétation, est remplacé, dans la nouvelle version, par une image domestique conventionnelle figurant une femme jouant du piano pour distraire un homme. Le *Figaro musical* avait pourtant publié les œuvres d'un certain nombre de compositrices : Holmès (dès le deuxième numéro), Louise Farrenc (en mars 1892), Chaminade et Viardot (en novembre 1892), Hortense de Mertens (en février 1893), la petite Jeanne Blancard (âgée de sept ans, en mars 1893) et Marie Jaëll (en mai 1893). Cependant, alors que la « femme nouvelle » commençait à

76. L'annonce du concours et son règlement occupèrent toute la une du *Figaro musical* (mai 1893). Parmi les membres du jury figuraient Massenet, Darcours, Audran, Planquette, Lecocq, Widor et le directeur du Théâtre des nouveautés.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

s'affirmer, la misogynie augmentait dans la société française. Le piano continua de représenter un domaine pour l'expression féminine, tout en la contenant dans certaines limites. *Le Figaro musical* se transforma au début de l'année 1894 en un modeste hebdomadaire, avant de faire faillite en février.

Deux nouveaux mensuels suivirent le *Figaro musical* : *L'Album musical*, supplément de *La Vie musicale* de 1903 à 1913, et *Album Musica*, supplément de *Musica* entre 1902 et 1914. Tous deux publiaient environ vingt-quatre pages de musique, soit six à huit mélodies, chansons, ou pièces pour piano par numéro. Tous deux s'adressaient à un large lectorat. À l'instar du répertoire du *Figaro musical*, le leur s'étendait de l'Ancien Régime à la musique contemporaine ; il comprenait des œuvres de la jeune avant-garde française aussi bien que des chansons populaires de Montmartre, quoiqu'à divers degrés, ainsi que des partitions de compositrices. En 1904, des pièces d'Hélène Fleury et de Marie Krysinka parurent dans *L'Album musical* ; Wanda Landowska y figurait sur la couverture de juin. Quant à lui, *Album Musica* publiait les œuvres de douze compositrices : son premier numéro inclut notamment de la musique de Chaminade, et l'année suivante une partition d'Holmès. Certaines compositrices y furent même publiées à six ou sept reprises[77]. Pour « encourager les jeunes compositeurs », les deux suppléments parrainèrent également des concours de composition de mélodies et de musique pour piano. En 1904, *Album Musica* organisa un « grand tournoi international », constitué de dix concours de composition couvrant différents genres, jugés par des jurys éminents, et dont les récompenses, offertes par le ministre, les facteurs de piano et différents mécènes, pouvaient atteindre cent à six cents francs. Parmi les vainqueurs figuraient Landowska, Georges Enesco et Félix Fourdrain[78].

De part son répertoire très éclectique, imprimé en grand format et vendu à l'étranger, *L'Album musical* se rapprochait du *Figaro musical*. Il atteignit un tirage annuel de 40 000 exemplaires, et afficha ses ambitions internationales à travers ses bureaux à Londres, Bruxelles et Rue Montmartre à Paris. Vendu seulement à soixante centimes le numéro, il se prévalait d'être « le plus luxueux, le mieux fait, le meilleur marché des recueils de musique » (avril 1904). Ayant pour but de

77. *Album Musica* publia entre 1903 et 1909 sept pièces de Thérèse Wittmann, connue pour ses valses (en 1903, 1904, deux en 1906, en 1907, 1908 et 1909) – son *Pas de quatre* en 1908, par exemple, fut indiqué comme un « morceau de moyenne difficulté, grand succès de salon » ; six œuvres de Jane Vieu, auteur de nombreuses œuvres de musique orchestrale et théâtrale, de valses et de mélodies (en 1902, 1903, deux en 1904, en 1905 et 1907) ; quatre œuvres de Chaminade (en 1902, 1903, 1905 et 1907), trois de Mageleine Symiane (une en 1905 et deux en 1906), deux de Holmès (en 1903 et 1914), deux de Juliette Dantin (en 1904 et 1907), deux de Landowska (en 1904 et 1909), et des pièces de la Princesse Louise de Saxe (1903), de Jeanne Kapuscinska-Rennett (1904), de Cécile Dufresne (1904), d'Hedwige Chrétien (1907, 1909), et d'Yvonne de Gouy d'Arsy (1911).

78. « Notre concours de musique », *L'Album musical*, juillet 1905, p. 3 ; Charles Joly, « Notre Tournois international de musique », *Album Musica*, janvier 1904, p. 5 et 7.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

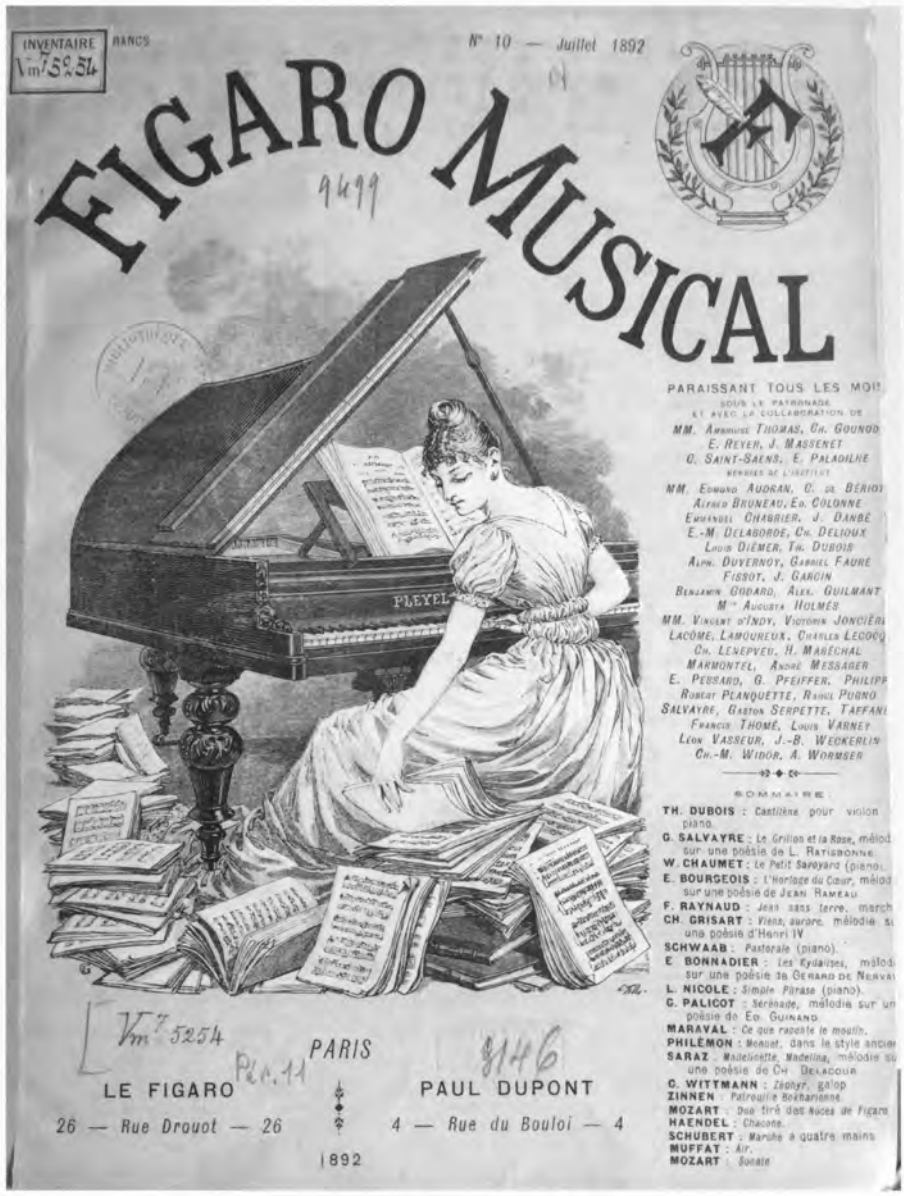


FIGURE 3 • Couverture, *Figaro Musical*, 1892 et 1893

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

« pénétrer dans la famille », il inclut pour chaque compositeur de courtes notices signées par divers critiques musicaux. Conçu pour toucher un large public, il promut compositeurs, chanteurs d'opéras et chansonniers de Montmartre, en se voulant « un organe de bon ton que l'on puisse laisser sur le piano ou mettre en bonne place sur la table d'un salon ».

À l'image du *Figaro musical*, *L'Album musical* présentait les « genres variés des meilleurs compositeurs anciens et modernes » (avril 1904). Toutefois, il ne se contenta pas de juxtaposer les pièces de différents genres musicaux comme autant de « curiosités », mais chercha à mettre en relation l'ancien et le moderne, de même que le savant et le populaire. Son goût prononcé pour la musique contemporaine inspirée des genres de l'Ancien Régime, renforçant la mode évoquée précédemment, permit des comparaisons intéressantes. Dans les premiers numéros, l'éditeur Henri Contesse publia ses propres *Gavotte* et *Passepied* pour piano, aux cotés d'une gavotte extraite du *Petit duc* de Lecocq, avant de se tourner vers des pièces comme *Pas Louis XV* de Jacques Chanaud, *Sœur Monique* de Couperin, une *Chaconne* de Louis Couperin et une *Gavotte* de Rameau[79]. La juxtaposition de quatre pièces inédites pour clavecin de Chambonnières intitulées « du temps de Louis XIII » avec un *Passepied* de Paul Pierné, exprimant « toute l'âme des Watteau » (avril 1904), et *Solitude* de Pierre Letorey, était particulièrement suggestive, tout cela reflétant des « recherches actives sur les musiques anciennes ». Vinrent ensuite en décembre 1904 la *Vénitienne* de Rameau (publiée pour la première fois en 1706) et une *Pavane* d'Émile Vuillermoz, puis en février 1905 un *Menuet* de Rameau et des « airs anciens » extraits de *La Croisade des enfants* de Pierné (créée le 18 janvier 1905). Se trouvent également dans *L'Album musical*, à côté de la gavotte de Lecocq et plus tard de la musique de Chambonnières, des mélodies de Tristan Leclère (Klingsor), ami et collaborateur de Ravel et membre comme Vuillermoz du groupe Les Apaches, qui comprenait aussi Léon-Paul Fargue, Delage et Stravinsky. Si la première pièce de Klingsor montre qu'il était « séduit par Rameau et Couperin », la seconde, « une chose vive et pimpante », exprime plutôt « un esprit amusant et léger[80]. » Critique d'art formé à l'école du Louvre, Klingsor écrivit sous le nom de T. L. des notices pour *L'Album musical*, et y tenait une rubrique sur les arts de la scène à partir d'avril 1905, après que le magazine eut décidé de proposer des articles sur la vie musicale, artistique et littéraire à Paris. Grâce à Klingsor, *L'Album musical* put pénétrer le groupe des Apaches, contribuer à la circulation de leurs idées et peut-être même nourrir le

79. Le deuxième éditeur de *L'Album musical*, Stan Golestan, écrivit un *Madrigal de style ancien* en 1905.

80. J.-P., « Klingsor », *L'Album musical*, septembre 1903, p. 1 ; « Klingsor », *L'Album musical*, avril 1904, p. 2.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

goût de Ravel pour la musique ancienne, comme dans *Le Tombeau de Couperin*. En février 1906, le magazine fit le compte rendu de la création de *Miroirs* de Ravel, pièce dédiée aux Apaches.

Qualité encore plus remarquable et se distinguant d'autres magazines similaires, *L'Album musical* se caractérise par une alternance et une juxtaposition de musique sérieuse et de pièces de salon avec des chansons populaires de Montmartre, sous la direction successive de trois éditeurs[81]. Cela commença en décembre 1903 avec la publication d'une chanson de Paul Delmet, puis un numéro entier consacré à sa musique en novembre 1904. Le mois suivant, aux côtés de pièces de Rameau et Vuillermoz, vinrent des chansons de Noël de Marcel Legay, « créateur du mouvement artistique à Montmartre » considéré comme « un des maîtres de la chanson moderne[82] », auquel un numéro spécial fut consacré en janvier 1905. En mars, *L'Album musical* mit en lumière Xavier Privas, avec un *Madrigal pastiche* en accord avec la vogue du moment. Des numéros furent ensuite consacrés à Delmet, Théodore Botrel, Gaston Perducet, Eugène Lermercier, Georges Fragerolle, Victor Meusy, Eugénie Buffet, Fursy, et au « barde breton » Yvonneck, avec de longues préfaces écrites entre autres par Maurice Donnay et Pierre Trimouillat. À la fin de l'année 1905, *L'Album musical* publia une histoire de la chanson intitulée *Chansons de France*, et *Chansons de la butte*. En mars 1906, le numéro spécial sur Vincent Hypsa inclut deux chansons, avec de nombreux couplets, écrites par Satie pour les cabarets de Montmartre : *Chez le docteur* et *L'Omnibus automobile*. La mode grandissante des chansons de Montmartre a pu inspirer le style populaire de Ravel dans ses *Histoires naturelles* (1906). La place importante accordée à la chanson et aux musiciens de Montmartre dans *L'Album musical* conduit à penser que les chansons populaires urbaines étaient appréciées et interprétées chez elles par les familles bourgeoises, qui constituaient en effet la clientèle principale du magazine et le cœur de cible des « petites annonces » qui y étaient placées, par exemple en janvier 1906, par Wanda Landowska, les chanteurs d'opéra et les diplômés du Conservatoire. Du reste, l'insertion d'une « causerie financière » à partir de 1906 suggère que les lecteurs de *L'Album musical* étaient suffisamment fortunés pour être intéressés par les marchés financiers.

Album Musica, dirigé par Charles Joly et édité par Pierre Lafitte, Avenue de l'Opéra, visait aussi les riches familles de la haute société. Le premier numéro de *Musica* en octobre 1902, qui se terminait par un « Cours d'enseignement musical » et une « Revue financière », fut vendu à 180 000 exemplaires la semaine de sa

81. Henri Contesse, compositeur de musique de salon (éditeur de *L'Album musical* de juillet 1903 à octobre 1904), Jean-Pascal, auteur d'une histoire du Chat Noir en 1907 (éditeur de novembre 1904 à février 1905, puis en mai 1905), et Stan Golestan, compositeur roumain ancien élève de la *Schola Cantorum* (éditeur en mars 1905, puis de juin 1905 à 1913).

82. « Musiques et compositeurs », *L'Album musical*, décembre 1904, p. 1.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

sortie. Ce numéro présentait l'essai de Delmet sur la vie d'un graveur de musique avant d'être chanteur au Chat Noir : le mois suivant, *Album Musica* publia une de ses chansons[83]. Un nouvel article de Delmet parut en décembre 1904, accompagné d'une autre de ses chansons. Comme pour offrir matière à comparaison, en octobre 1905 *Album Musica* produisit un numéro spécial sur « La vieille chanson française », avec des chansons d'Adam de la Halle à Pierre Dupont et annonça la préparation de deux albums des « plus belles chansons du pays de France », un portant sur une période allant « du moyen âge à 1870 », l'autre « de 1870 jusqu'à nos jours ». Trois ans plus tard, son numéro spécial consacré à la *Chanson française* réunit des pièces populaires et savantes, offrant dans une première partie des œuvres de Chausson, Massenet, Duparc, et Fauré entre autres, et dans sa seconde partie des chansons de Delmet, Fragson, Aristide Bruant, et Louis César Desormes (*En revenant de la revue*). Parmi les nombreux essais publiés dans le numéro de *Musica* en novembre 1908, Camille Mauclair écrivit notamment sur le lied, Yvette Guilbert sur ses propres œuvres. D'autres se concentrèrent sur le répertoire populaire, comme Henri Bauër sur Bruant, Georges Pioch sur Montmartre, Raoul Brevanne sur le café-concert et Paulette Darty. Un deuxième numéro spécial sur la chanson suivit en décembre 1913, ne comprenant cette fois que de la musique populaire. Au mois d'avril 1914, sous la reproduction d'une peinture représentant un chanteur en tenue de concert s'inclinant devant des hommes en smoking, le sommaire du numéro intercala des chansons de Legay et Fragerolle avec celles de Lecocq, Holmès, et du compositeur d'opéra Fourdrain. *Album Musica* (et probablement ses lecteurs) avait assimilé les chansons de Montmartre comme faisant partie de la tradition française.

Contrairement à *L'Album musical*, *Album Musica* s'intéressait en outre aux musiques de danses populaires et de salon. Dans les numéros spéciaux de mai et août 1913, coïncidant avec les comptes rendus du *Sacre du printemps* et de *Jeux* dans *Musica*, son supplément imprima des musiques de ragtime, de tango, et de turkey-trot, avec les indications nécessaires pour danser ces pas. Ces numéros constituaient-ils, avec la publication d'une pantomime d'Henri Hirchmann en septembre, la réponse à la chorégraphie de Nijinsky ? Pour Noël 1914, *Album Musica* publie des musiques de ballet de Saint-Saëns, Gluck, Lalo et Ravel.

L'évolution d'*Album Musica* éclaire particulièrement les changements de goûts du public. Entre 1902 et 1905, comme dans d'autres magazines musicaux, on trouve dans *Album Musica* trois types de partitions : celles qui évoquent les créations récentes d'œuvres de compositeurs majeurs (comme l'air de *L'Étranger*

83. Paul Delmet, « Comment on grave un morceau de musique », *Musica*, octobre 1902, p. 11-12. Delmet avait gravé *Manon*, avant de composer un morceau inspiré par lui, aussi bien que *La Mascotte* et de nombreuses autres œuvres.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de d'Indy dans le numéro de février 1903, un mois après la création bruxelloise); celles composées spécialement pour *Musica* (comme certaines pièces de Paladihle, Pfeiffer et Jean-Baptiste Weckerlin en 1903); et celles qui proviennent du répertoire de la musique de salon, sous forme de romances, valses, gavottes et menuets. Une *Romance* de Saint-Saëns pour violon et piano est ainsi publiée en février 1903 et dans l'*Album Musica* en octobre de la même année. En 1909, on trouve une *Bergerette-Watteau*, celle de Gaston Lemaire, « morceau d'exécution facile ». La plupart des partitions publiées dans *Album Musica* étaient assez faciles à interpréter, d'autant plus que des « Conseils pour l'exécution de nos Morceaux » étaient intégrés à *Musica* dès son premier numéro. À partir de 1904, le niveau requis pour exécuter la pièce est indiqué en tête de chaque partition, avec une courte description, comme « morceau d'une exécution aisée, d'un sentiment ému », ou « morceau léger et pittoresque, d'exécution très facile », ou encore, au-dessus d'une pavane pour piano : « morceau d'exécution peu difficile, d'un joli caractère dix-huitième siècle. »

En septembre 1903, un mois après *Le Figaro*, *Album Musica* commença à publier les morceaux « de lecture à première vue » destinés aux élèves en classe de piano au Conservatoire[84]. Les deux périodiques présentèrent cependant les morceaux de manière très différente : l'exercice de Messager occupait huit portées réparties sur deux pages dans *Le Figaro*, tandis qu'il était exposé en sept portées sur une seule page dans *Album Musica*. Paradoxalement, étant donné sa matière éphémère, les indications de nuances et de phrasés étaient en outre plus lisibles dans *Le Figaro*. Alors que Lara se contentait dans *Le Figaro* d'une brève description des pièces, qualifiant celle de Marty pour hommes d'un « modèle du genre » et celle de Messager pour femmes de typique du compositeur, le critique de *Musica* fit apparaître les difficultés rythmiques particulières de l'exercice de Marty, nécessitant « beaucoup de délicatesse dans le jeu des doigts » pour le thème principal, et souligna l'attention requise pour l'exécution des nuances tout au long de la partition. Et contrairement au *Figaro*, *Album Musica* publia dans le même numéro les exercices de « lecture à première vue » destinés aux élèves de la classe de violon, écrits par Fauré en 1903 et Pierné en 1905.

Plusieurs nouveautés apparurent en 1905. En janvier, *Album Musica* parraina un concours musical d'un genre inhabituel : il s'agissait de deviner les noms des six compositeurs dont les pièces étaient publiées dans le numéro. Les éditeurs pensaient que leurs lecteurs reconnaîtraient les styles respectifs de Serpette, Saint-Saëns, Chaminade, Massenet, Berger, et Debussy, alors même que le magazine

84. En juillet 1903, la *Revue musicale* entra elle aussi dans le jeu très à la mode de la publication des morceaux de concours du Conservatoire, mais avec une perspective historique : ayant publié celui de Pugno pour la classe des élèves femmes en 1902, elle publia le « morceau à déchiffrer » d'Adam pour l'année 1833.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

n'avait encore publié aucune œuvre de ce dernier. Un piano était en jeu pour le vainqueur. En mai, avec la publication du fac-similé du manuscrit d'une marche de Beethoven, *Album Musica* inaugurait une période de huit années durant lesquelles il augmenta sa valeur marchande par la reproduction en couverture de partitions autographes, d'*Armide* de Gluck à *Pénélope* de Fauré. Dans certains cas, le lecteur était même en mesure de comparer le manuscrit avec la partition éditée de l'œuvre dans le même numéro (par exemple, pour une mélodie nouvelle de Bruneau). À l'occasion de la création parisienne de *Madame Butterfly* en 1906, *Album Musica* en reproduisit un chœur de femmes, sélectionné par Puccini lui-même, alors que la couverture présentait un manuscrit autographe du compositeur avec les thèmes de quatre de ses opéras.

Parallèlement à la reproduction de manuscrits, dont la lecture supposait un niveau musical assez avancé, on observe une augmentation du nombre de partitions difficiles à jouer. Dans le numéro dédié à Puccini se trouvait la septième *Pièce brève* de Fauré qui, malgré la répétition incessante d'un même motif arpégé, fut présentée comme « un morceau d'exécution difficile, de la plus délicate et de la plus pure musicalité » (janvier 1907)[85]. Trois œuvres supplémentaires de Fauré furent publiées en février 1909 (*Nocturne* n° 2, *Sicilienne*, et *Jardin de Dolly*), chacune considérée « d'exécution difficile ». En juillet 1907, *Album Musica* reproduisit en couverture un air d'*Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas pour attirer l'attention sur la récente création de l'œuvre. À l'intérieur du numéro figurait la partition du prélude du troisième acte, avec l'indication « d'exécution difficile ». À l'occasion de la reprise de *Pelléas, Album Musica* inclut en août 1908 un extrait de la musique de Debussy. Il publia au cours de cette année ses partitions les plus ambitieuses, dont le finale du *Crépuscule des dieux* de Wagner sur quatre pages (« d'une grande difficulté d'exécution, une des pages les plus formidables de toute la musique »), des extraits « difficiles » de *Thamara* de Bourgault-Ducoudray, et une valse « assez difficile » de Vidal. C'est également à cette époque qu'*Album Musica* commença à dédier des numéros spéciaux aux compositeurs de musique sérieuse : Bizet et Beethoven (en 1905), Massenet et Mozart (en 1906), Bach, Robert Schumann et Saint-Saëns (en 1907), Berlioz et Messager (en 1908), Fauré et Christophe Willibald Gluck (en 1909), Lecocq (en 1912), et Wagner et Mendelssohn (en 1914).

Il est important de remarquer qu'entre mai 1909 et octobre 1910, les partitions d'*Album Musica* furent réparties en trois catégories : chefs-d'œuvres classiques, œuvres modernes, et œuvres inédites. Les « classiques » étaient accompagnés d'indications d'interprétation et de commentaires historiques, semblables à ce qu'on trouve dans la *Revue musicale* à partir de 1903, mais signés ici par

85. La *Pièce brève* n° 7 de Fauré avait déjà été publiée dans *Le Figaro* le 28 février 1903.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

quelques-uns des plus grands experts de l'œuvre et du compositeur. Que beaucoup furent des compositeurs illustre leur engagement musical avec la musique du passé. Claudio Monteverdi fut annoté par d'Indy, Rameau par Charles Bordes, tandis que Paul Hillemacher, Casella et Leroux présentèrent respectivement des œuvres des Lully, Louis-Claude Daquin et J.-S. Bach. Les virtuoses du clavier comme Landowska, Jane Mortier et Marguerite Long annotèrent les partitions pour clavier de C. P. E. Bach, Haendel, Haydn ou Weber[86]. Plusieurs commentateurs inventèrent à cette occasion leur propre système d'abréviations pour noter les indications d'interprétation. Bordes utilisa les virgules comme « signes de respiration » dans les partitions de Rameau et Jane Arger ajouta sur certaines notes de Campra et de Jean-Joseph Mouret des croix et d'autres signes pour indiquer les différents *agréments* (voir Figure 4). Parmi ces experts figuraient un grand nombre de professeurs du nouveau Conservatoire des Amateurs « Fémina-Musica », fondé en 1907 et dirigé par Leroux : Hillemacher, Auguste Pierret, Imbart de la Tour, Georges de Launay, Julien Tiersot, Mme Georges Marty et Marguerite Long[87]. Leurs systèmes de notation et leurs notes historiques conférèrent à *Album Musica* une grande utilité pédagogique. Par ailleurs, le fait que cette école soit « exclusivement réservée aux gens du monde » montre l'intérêt accordé par les élites sociales à la bonne compréhension de la musique ancienne, ainsi qu'à son exécution informée[88].

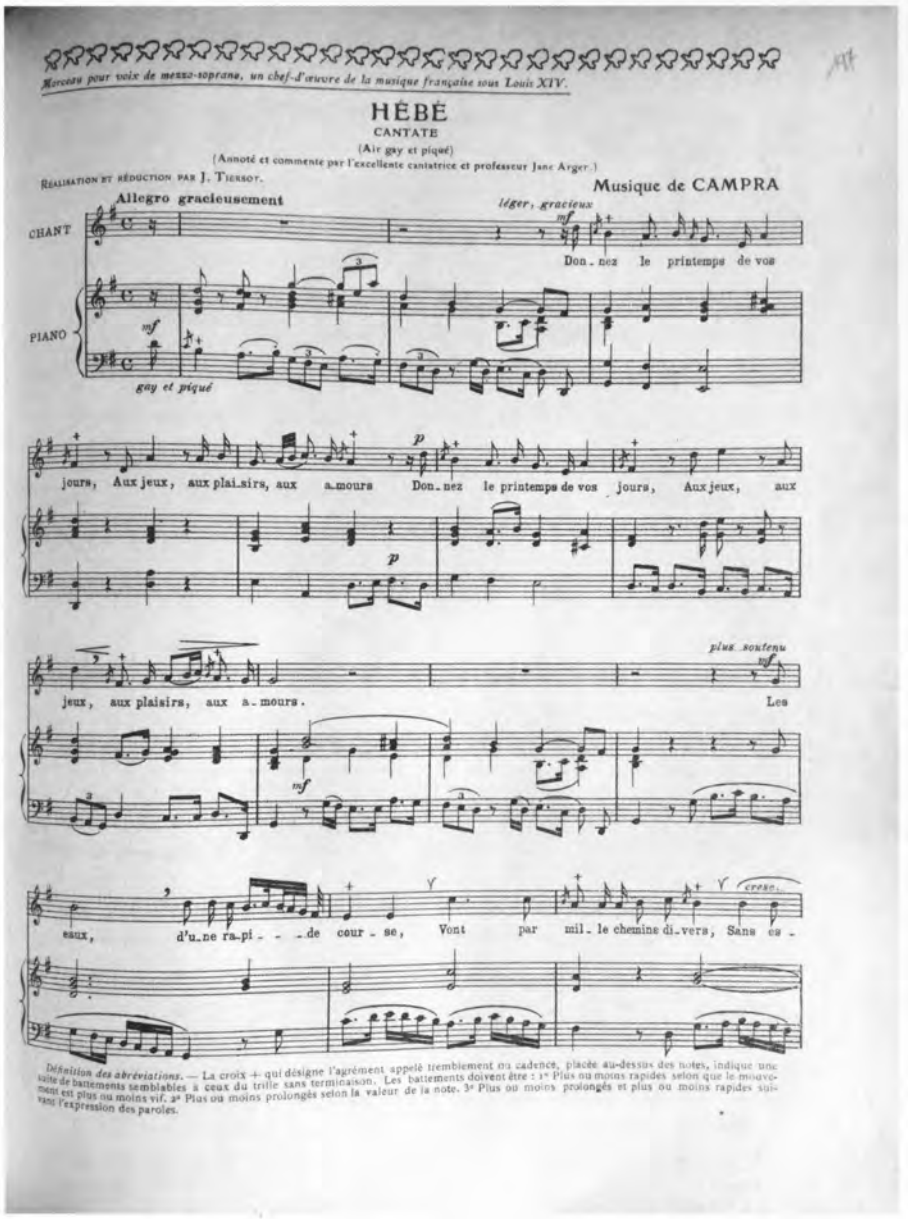
À la même époque, à côté des œuvres qui s'inscrivirent dans cet esprit de revalorisation des anciens (comme le *Sonnet* de Casella sur un poème de Pierre de Ronsard), on trouve dans *Album Musica* une ouverture de plus en plus prononcée

86. Le n° 65 (1908) offre la transcription d'un rondeau pour piano de *Dardanus* de Rameau par d'Indy, sans annotations. Mais on trouve dans le n° 79 (1909) des airs d'*Armide* de Gluck, annotés et commentés par Lucienne Bréval, « titulaire du rôle à l'Opéra », Mme Xavier Leroux-Héglon de l'Opéra, et M. Imbart de la Tour de l'Opéra-Comique ; dans n° 80 un air de l'*Orphée* de Monteverdi annoté et commenté par d'Indy et une sonate de Haydn par Landowska ; dans le n° 81 *Le Coucou* de Daquin annoté par Casella et *Thérèse* de Lully par Hillemacher ; dans le n° 82 une pièce de François Couperin annotée par Auguste Pierret et un air de cantate, *Le Défi de Phoebus et de Pan* de J.-S. Bach par Xavier Leroux ; dans le n° 83 une pièce de Scarlatti annotée par Lucien Wurmser et un extrait de *Castor et Pollux* de Rameau par Charles Bordes ; dans le n° 85 *Le Forgeron harmonieux* de Haendel annoté par Landowska ; dans le n° 88 *L'Invitation à la danse* de Weber annotée par Marguerite Long ; dans le n° 93 une *Sicilienne* réstituée et commentée par Landowska ; dans les n° 93 et n° 94 deux pièces de Boësset réstitués et commentés par l'historien Henri Expert… jusqu'à *Daphné* de Campra réalisé par Tiersot et annoté dans le n° 97 par Jane Arger.

87. *Album Musica* reproduisit aussi la musique écrite pour les « concours publics » de ce Conservatoire, en proposant les partitions pour les épreuves de « lecture à vue » des violonistes et des harpistes (n° 84). En 1909, par exemple, il publia des morceaux de Georges Hüe et de Alexandre Georges pour leurs concours, respectivement, de violon et de piano.

88. « Un Conservatoire d'Amateurs », *Fémina*, 1907, p. 404, et « Un Conservatoire d'amateurs créé par *Fémina* et *Musica* », *Musica*, octobre 1907, p. 160.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms



Morceau pour voix de mezzo-soprano, un chef-d'œuvre de la musique française sous Louis XIV.

HÉBÉ

CANTATE

(Air gay et piqué)

(Annoté et commenté par l'excellente cantatrice et professeur Jane Arger.)

Réalisation et réduction par J. Tiersot.

Musique de CAMPRA

Allegro gracieusement

CHANT

PIANO

léger, gracieux

Don - nez le printemps de vos

gay et piqué

jours, Aux jeux, aux plai_sirs, aux a_mours Don_nez le printemps de vos jours, Aux jeux, aux

jeux, aux plaisirs, aux a_mours. Les

plus soutenu

eaux, d'u_ne ra_pi - - de cour - se, Vont par mil_le chemins di_vers, Sans es -

cresc.

Définition des abréviations. — La croix + qui désigne l'agrément appelé tremblement ou cadence, placée au-dessus des notes, indique une suite de battements semblables à ceux du trille sans terminaison. Les battements doivent être : 1° Plus ou moins rapides selon que le mouvement est plus ou moins vif. 2° Plus ou moins prolongés selon la valeur de la note. 3° Plus ou moins prolongés et plus ou moins rapides suivant l'expression des paroles.

FIGURE 4 • André Campra, « *Hébé* », cantate annotée et commentée par Jane Arger, *Album Musica*, 96 (1910), p. 197

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

vers les jeunes musiciens de l'avant-garde. Apparaissent ainsi respectivement dans les numéros de janvier, mai et juin 1910, *Le Cœur du Moulin* de Déodat de Séverac, Gustav Mahler en couverture et la *Pavane* de Ravel à l'intérieur, de même qu'une mélodie de Delage (récemment interprétée au premier concert de la S.M.I.). Lorsque Leroux devint éditeur de *Musica* en janvier 1911, il poursuivit dans cette voie, publiant Debussy, Ravel et Vuillermoz, mais aussi quatre œuvres de Schmitt, la *Sarabande* de Satie, et en 1914 *Mârouf* de Henri Rabaud, tout en publiant en parallèle un grand nombre de pièces de salon. Peu à peu, au-dessus de chaque partition, les indications d'interprétation furent remplacées par un paragraphe de présentation de l'incontournable « délicieux musicien ». Le dernier numéro d'*Album Musica* en juillet 1915 offrit un recueil d'hymnes nationaux et de chants patriotiques, dont certains sont harmonisés par Leroux.

• • • • •

Les partitions publiées dans la presse offrent un nouveau cadre pour l'étude de la circulation, de l'interprétation et de l'évolution du goût musical en France. Les journaux et magazines publiaient une sélection extrêmement diverse et changeant en permanence, reflétant de la façon la plus large possible tout l'éventail des goûts musicaux. Qu'ils s'adressent aux élites ou aux travailleurs, aux artistes ou aux femmes au foyer, ces outils de la France républicaine cherchaient à fournir au plus grand nombre de lecteurs les moyens d'améliorer leur connaissance des courants musicaux de l'époque et leur engagement avec la musique. Ils utilisaient également les partitions pour soutenir divers intérêts commerciaux, par exemple pour attirer le public aux créations de nouvelles œuvres. La présentation et l'aspect visuel des partitions constituaient un aspect important de leur « publicité déguisée », attirant l'attention des lecteurs sur les éléments jugés essentiels par le journal, ou sur les noms susceptibles d'être reconnus par le public (compositeur ou poète célèbre, chanteur star, salle prestigieuse). Grâce à leurs sélections d'extraits d'œuvres majeures accessibles et représentatifs, particulièrement dans le cas de compositeurs dont la musique était alors réputée difficile, les journaux et magazines répondaient à la fois aux besoins des producteurs d'élargir leur public et aux désirs des lecteurs d'exécuter et de juger la musique par eux-mêmes. Les partitions étaient quelquefois choisies pour signaler des œuvres à l'affiche, en guise d'illustrations pour les reportages d'actualité musicale. Certains périodiques, comme *Le Journal de musique* et *Le Figaro*, influencèrent même à leur manière la production culturelle dans la capitale : en fournissant à leurs lecteurs un accès direct à la musique créée en province et à l'étranger, ils firent pression sur les prestigieuses institutions parisiennes comme l'Opéra afin qu'elles produisent à leur tour ces œuvres.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Peut-être par-dessus tout, les responsables du choix des partitions dans cette presse partageaient-ils l'avis que chacun méritait l'accès à la musique, dans toute sa diversité. Cette étude montre que la presse, qu'elle s'adresse au peuple, aux artistes ou aux élites, refusait d'enfermer ses lecteurs dans des cadres étroits et de présupposer les genres musicaux qu'ils étaient susceptibles d'apprécier. Ces partitions appelaient les lecteurs à une participation large à la culture française, à l'émancipation et à l'expression personnelle à travers l'interprétation musicale, et s'adressaient aux amateurs aussi bien qu'aux professionnels issus de toutes les classes sociales. Elles suggéraient que le goût musical permet à la fois d'explorer et d'articuler l'identité de chacun, et d'exprimer un certain nombre de valeurs communes, sans que l'identité individuelle ne se réduise à l'identité collective, et visa versa. La musique constitue dans ce contexte une mise en valeur du temps de loisir de chacun, autant qu'un moyen pour contempler la société contemporaine et pour dépasser les distinctions de classes. L'étude des partitions dans la presse française à la Belle Époque amène ainsi un démenti renversant de l'idée selon laquelle les goûts seraient fixés et déterminés par la classe sociale ou même par le niveau musical d'un individu. Si le goût constitue une forme de savoir et de pouvoir, alors les partitions musicales publiées dans la presse française suggèrent que l'on en reconsidère le sens. Dans un tel contexte, le goût devint une pratique performative bien plus riche, variée et vivante qu'on a pu supposer.

D'un point de vue musical, ces partitions contribuèrent à la renaissance de la musique française à la Belle Époque, « semant partout les germes d'idées nouvelles » en propageant quatre notions du progrès musical[89]. Premièrement, à l'image des hymnes nationaux qui, dans les magazines et les journaux, attiraient l'attention des lecteurs sur la politique internationale, la musique étrangère aida les Français à rencontrer d'autres cultures et à réfléchir sur les différences de chacun. Un grand nombre de Français, particulièrement les républicains, considéraient en effet qu'ils étaient les descendants de l'empire romain et héritiers de ses capacités d'assimilation. La découverte de cultures étrangères n'aiguisa donc pas seulement leur curiosité, elle les encouragea aussi à imaginer ce qu'ils pouvaient en retirer, dans un esprit de progrès et d'expansion illimités. Comme ces partitions présentaient des modes, des harmonies et des rythmes inhabituels, elles préparaient également le public aux nouvelles approches de la musique défendues par certains musiciens français. De fait, le dépassement de la conception conventionnelle du système tonal, l'usage d'un langage harmonique audacieux et

89. Voir J. Pasler, *La République, la musique et le citoyen*, *op. cit.*, en particulier le chap. 4 ; et J. Pasler, « Paris : Conflicting Notions of Progress », in J. Samson (éd.), *The Late Romantic Era, Man and Music*, vol. 5 (Londres : Macmillan, 1991), p. 389-416.

This content downloaded from
f:ffff:ffff:ffff:ffff:ffff on Thu, 01 Jan 1976 12:34:56 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

de modes autres que le majeur et le mineur finirent par caractériser une grande partie de la musique française de cette époque.

Deuxièmement, la fréquente juxtaposition de « l'ancien » et du « moderne » dans les magazines musicaux aussi bien que dans les salles de concert au tournant du siècle nous amène à penser que de nombreux Français avaient adopté à cette époque une conception du progrès en spirale : pour construire l'avenir, ils avaient besoin de s'appuyer sur leur passé. Le fort engouement pour les danses d'Ancien Régime qui commença à la fin des années 1880 mena à une vogue des danses anciennes « en costume moderne ». Grâce à ces danses, les Français comprirent l'essence double de leur culture, entre ancien et moderne, deux pôles que la musique permettait de concilier. Il n'est alors pas surprenant que des compositeurs comme d'Indy, Saint-Saëns, Fauré, Debussy, Ravel et maint autres s'emparèrent de cette dichotomie, revigorant par de nouvelles harmonies les anciennes danses, repensant ainsi les fondements de la musique française. Le fait que ces courants s'expriment dans des journaux aussi différents que *Le Petit Journal*, *L'Écho de Paris*, *Le Figaro* et *Le Gaulois* témoigne d'ailleurs de la profondeur de leur ancrage dans la société. Après 1900, on observe l'évolution de cette vogue des danses dans *L'Album musical*, *Album Musica*, et la *Revue musicale*.

Troisièmement, de la même façon que la musique savante, devenue de plus en plus accessible aux travailleurs et aux petits-bourgeois, était occasionnellement publiée dans les journaux qui leur étaient prioritairement destinés, les chansons populaires urbaines, dont le goût se développait parmi les élites bourgeoises et aristocratiques, paraissaient de plus en plus dans leurs journaux et magazines. Certains genres dépassèrent donc les anciennes distinctions sociales. Nadaud, dont les chansons politiques furent censurées sous le Second Empire, et Gounod, dont l'ultra-catholicisme était peu apprécié sous la Troisième République, furent tous les deux largement célébrés à la fois dans la presse populaire et dans les magazines adressés aux élites à leur mort en 1893. Puisque l'étude simultanée d'un ensemble varié d'organes de la presse montre que la musique populaire et la musique savante étaient appréciées au-delà des appartenances sociales et politiques, nous devrions examiner les répercussions de cette ouverture à travers le temps. Il semble, par exemple, que la coexistence de chansons populaires urbaines et de musique savante dans de nombreux journaux et magazines des années 1870 aux années 1890 ait préparé les succès des opéras de Charpentier dont l'action se déroule à Montmartre (*Louise*, et *Julien, ou La vie du poète*). Le goût de la jeune avant-garde musicale pour les chansons populaires urbaines pourrait également être à l'origine de l'humour spirituel et du style ironique de certaines œuvres de Ravel.

En dernier lieu, les partitions publiées dans la presse reflètent l'ouverture du monde musical aux femmes, beaucoup plus qu'il était possible de l'imaginer

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

au regard de leur absence des histoires de la musique. Les partitions témoignent de la qualité, de la quantité et de la diversité de la production des compositrices, et de la vitalité de leurs carrières. Par ailleurs, il est possible que les chanteuses et pianistes amatrices aient canalisé la demande de partitions pour chant et pour chant et piano, très appréciées dans la presse. Augusta Holmès était la reine de ce marché, elle qui composait et faisait jouer ses opéras et ses œuvres orchestrales, tout en prenant soin d'écrire également de la musique de salon accessible, et même des chansons populaires sans accompagnement, afin d'atteindre le plus large public possible à travers l'ensemble des journaux et magazines étudiés dans cet article.

L'analyse de ces partitions nous engage à revoir notre définition de la presse musicale, son rôle dans l'expression de la culture française et sa participation dans la vie musicale. La remarquable longévité de ces parutions – plus de quarante ans dans *Le Figaro* et plus d'un siècle dans *Le Ménestrel* – témoigne non seulement de leur utilité pour les éditeurs, mais encore de la permanence de leur intérêt pour les lecteurs. Comme emblèmes du goût musical, ces partitions éclairent les valeurs françaises sous un nouveau jour. Elles montrent la constance de certaines préoccupations aussi bien que le dynamisme et la complexité de l'identité française à la Belle Époque.

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

•••••

L'AUTEUR Jann Pasler, *distinguished professor* à l'université de Californie, San Diego, a publié sur la vie musicale aux XIXe et XXe siècles en France, l'interdisciplinarité, la race et le genre, l'histoire coloniale et post-coloniale, le modernisme et postmodernisme, la musique contemporaine en France et en Amérique, la culture matérielle et la radio. Elle a été résidente à l'Institut d'études avancées de Nantes (2010), et Directeur d'études invité à l'EHESS (2011). Elle est l'auteur de *Writing Through Music: Essays on Music, Culture, and Politics* (2008), *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France* (2009), prix Deems-Taylor, *Saint-Saëns and his World* (2012), et *La République, la musique et le citoyen, 1871-1914* (2015), publié dans la Bibliothèque des histoires des éditions Gallimard (Prix de l'essai du Prix des Muses). Elle écrit actuellement *L'Empire français sonore: Les Ethnographies coloniales de la musique et les nouveaux média, 1860-1960*, ouvrage pour lequel elle poursuit ses recherches au Vietnam, au Maroc, en Tunisie, et au Sénégal. www.writingthroughmusic.com

RÉSUMÉ Entre 1870 et les années 1920, une grande variété de magazines et de journaux français ont publié des partitions musicales. Cet article analyse les choix de partitions, les stratégies commerciales qui les sous-tendaient et leur rôle dans l'évolution du goût musical. En tant que « publicité déguisée », ces partitions attiraient souvent l'attention vers l'actualité musicale, tout en soulevant des questions sur la circulation de la musique et les interactions entre productivité musicale, mode et commerce. Cette étude illustre la dynamique du pouvoir dans le monde de la presse, y compris la première utilisation du copyright sur les partitions, et déconstruit certaines idées préconçues sur la culture musicale française de l'époque. Mettant en question la théorie de Bourdieu sur les différences de goûts entre les classes, elle documente les goûts musicaux alignés avec classe et des goûts qui transcendaient les différences sociales et économiques. L'omniprésence de musique composée par des femmes suggère que nombre d'entre elles avaient des carrières importantes. Des indications sur l'interprétation accompagnaient souvent ces partitions, destinées aux amateurs aussi bien qu'aux professionnels, elles fonctionnaient ainsi comme un site dynamique tant pour l'exploration de l'identité individuelle que pour l'expression de valeurs partagées.

ABSTRACT *From the 1870s to the 1920s, a wide variety of French magazines and newspapers published musical scores within their pages. This article analyzes their choices and marketing strategies, as well as the role these scores played in reflecting and shaping musical taste. As forms of "disguised publicity," these scores often drew attention to current events and premieres. They tell us much about the market for music and its circulation, and raise interesting questions about the interactions among musical productivity, fashion, and commerce. While shedding light on the dynamics of power in the publishing world, including the first deployment of copyright protection, this study also challenges certain widespread assumptions about French musical culture of that time. Questioning Bourdieu's theory about taste distinctions between the classes, it documents both musical tastes aligned with class and tastes that transcended social and economic differences. The omnipresence of music by women composers in this repertory suggests that many women had careers far more significant than we have heretofore imagined, given the absence of women in most music histories. With performance instructions included, these scores, for amateurs as well as professionals, functioned as a dynamic site for both the exploration of individual identity and the expression of shared values.*

•••••

This content downloaded from
134.59.75.107 on Thu, 02 Feb 2023 12:31:11 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms