

Tome 108
2022, n°1

R

Revue de
musicologie

M

sfm
société
française
de musicologie

expectations, to issues of programming and aesthetic approach. Here, too, the aim is not to reach a consensus, but to allow contrasting ideas and perspectives to sit side by side, and to reflect on the ways in which historical practices can enliven the performance of song in the twenty-first century. Memorable among this treasure trove of material is Simon Lepper's observation that programming is "like interior design, or any kind of design ..., because we don't make the furniture, but we can place it in a way that people will enjoy. Some people have a knack for that" (p. 269). This kind of thinking takes us back to the miscellaneity that was an intrinsic part of song's early development, while simultaneously pointing towards an imaginative approach that is ripe for further exploration.

The implications of *German Song Onstage* extend beyond what can be captured in a review of this length. On offer here is a rich and accessible compendium of research that will leave a lasting imprint on how we engage with song and the contexts in which it appears. Whether in terms of documenting unknown traditions, bringing to light neglected musicians, or grappling with questions of class, gender, and nationalism, the individual essays offer not an endpoint, but an enticing invitation to continue the discovery of song through the ages.

Yannick Simon. *Charles Lamoureux. Chef d'orchestre et directeur musical au XIX^e siècle*. Paris: Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2020. 242 p.

► *Jann Pasler (Université de Californie, San Diego)*

Ce livre de petit format est bienvenu pour son sujet passionnant, la richesse de sa recherche, son écriture claire, sa présentation agréable, illustrée d'images et de nombreux tableaux, et complétée par une liste des sources, une bibliographie et un index des noms. Yannick Simon, dont les recherches portent sur la vie musicale en France, livre ici une biographie centrée sur les activités du musicien Charles Lamoureux. Le livre s'ouvre et se termine sur une évocation de la figure de Wagner, qui fut tant lié à la carrière de Lamoureux. On sait que ce dernier dirigea *Lohengrin* (1887), *Tristan* (1893) et maints fragments d'orchestre. Pourtant, Simon montre qu'il ne devrait pas « être associé uniquement à une société de concerts et à un compositeur » (p. 10). Le livre met la vie personnelle de Lamoureux à l'écart, et s'organise selon les professions – violoniste, entrepreneur, et chef d'orchestre – que Lamoureux a exercées et les genres auxquels il a contribué – le quatuor à cordes, l'oratorio, la symphonie et l'opéra. Simon réussit de la sorte à produire un livre qui s'adresse aussi bien aux amateurs de musique qu'aux spécialistes et historiens de l'époque.

S'il y a pourtant un point faible dans ce portrait fascinant et érudit, c'est qu'il laisse penser que le musicien et ses activités revêtaient un caractère exceptionnel. Certes, il existe des différences entre la trajectoire de Lamoureux et celle de ses prédécesseurs et de ses concurrents, mais on relève aussi maintes similitudes. En puisant dans mes recherches d'archives et mes publications sur le sujet (« Concert Programs and their Narratives as Emblems of Ideology », 1993 ; « Building a public for orchestral music. Les Concerts Colonne », 2002 ; « Democracy, Ethics, and Commerce. The *Concerts populaires* Movement in the late 19th-century France », 2007 ; *La République, la musique, le citoyen, 1871-1914*, 2015), j'espère contribuer à cette étude en l'inscrivant dans un cadre plus large, suggérant que Lamoureux, fin connaisseur des

courants et des enjeux de son temps, dut son succès tant à son pragmatisme qu'à ses réponses aux besoins de l'époque.

Première observation : son parcours, sinuant entre de multiples professions et différents postes, n'a rien d'extraordinaire. Né en 1834, Lamoureux devint violoniste, peu avant Edouard Colonne – également violoniste – qualifié par Simon d'« ancien ami » (p. 54) et de « futur associé puis meilleur ennemi » (p. 18). On connaît leurs différences de caractères – Lamoureux autoritaire et « colérique » (p. 202), Colonne cherchant à plaire. On aurait aimé en savoir davantage sur les analogies entre les vies de ces deux Bordelais, élèves du même professeur au Conservatoire de Paris, puis sur leurs expériences partagées comme musiciens de la Société des concerts du Conservatoire (SCC) et sous le bâton de Padeloup, comme premiers violons à l'Opéra (1856-1859 pour Lamoureux ; 1858-1861 pour Colonne), et enfin comme membres du même quatuor (1860-1863) et des Séances de musique de chambre (1863-1864), chacun des deux se transformant tour à tour en entrepreneur et chef d'orchestre. Avec autant d'orchestres et de théâtres à Paris, en province et ailleurs, combien d'autres suivirent ce chemin ? Souvent, les chefs d'orchestre renommés en France commencèrent comme interprètes – du flûtiste Paul Taffanel au violoniste Jules Danbé, en passant par le violoncelliste Paul Frémaux. Comme Lamoureux, ce dernier reçut son prix du Conservatoire, rejoignit les orchestres de Padeloup et de l'Opéra, avant de passer treize ans à la SCC. Frémaux forma lui aussi un quatuor avec ses collègues de la SCC et dirigea les orchestres de plusieurs théâtres parisiens, le premier orchestre de province (à Angers), avant de partir faire de même à Tunis (voir à ce sujet mon article « Musical Work in the Tunisian Protectorate: Paul Frémaux, Antonin Laffage, and Evolving Colonial Identities », 2020).

En 1872, quand Lamoureux devint second chef d'orchestre de la SCC, son ambition d'exécuter des oratorios baroques fut contrariée et il dirigea donc un concert de Bach avec des membres de la SCC dans un autre cadre. Il créa ensuite la Société de l'Harmonie sacrée (SHS), une chorale avec orchestre qui donna des concerts entre décembre 1873 et juin 1875. Relatant le départ de Lamoureux pour Londres au Crystal Palace pour la première fois en juin 1874, Simon corrige l'hypothèse habituelle selon laquelle les festivals britanniques auraient offert le modèle des concerts de la SHS. Cependant, il convient aussi de souligner que depuis 1859, la presse française publiait régulièrement des comptes rendus de ces concerts et d'autres encore – par exemple, ceux du *Messie* de Haendel à Leipzig et Hambourg en 1864, Cologne en 1868, Bruxelles en 1869, puis Bruxelles et Constantinople en 1873. Sans surprise, Lamoureux inaugura les concerts de la SHS avec ce « tube » européen. Après maintes reprises réussies, il s'imposa comme une figure de la vie musicale parisienne et fut nommé officier de l'Instruction publique.

Si les versions des œuvres présentées par Lamoureux, bien que « tou[te]s amputé[e]s » (p. 44), avaient un relief particulier en raison du nombre d'exécutants et d'auditeurs qu'elles réunirent au Cirque des Champs-Élysées, ce répertoire était déjà connu à Paris. Simon se réfère aux concerts autour de Bach et Haendel donnés à la Société des oratorios de Padeloup en 1868 ; pourtant, bien d'autres avaient également joué leur musique à Paris. Les orchestres, tels la SCC et les Concerts populaires de musique classique de Padeloup (CP) donnèrent le *Messie* en 1872 et 1873. Surtout, il faut se souvenir des activités des sociétés chorales : celle de

Guillot de Sainbris (SCGS) (1865-1887), la Société académique de Musique sacrée (SAMS) (1862-1874) et la Société Bourgault-Ducoudray (SBD) (1869-1874), subventionnée par l'État comme la SHS. La SCGS joua le *Messie* et *Judas Machabée* en 1870, avant que la SHS ne présente ces deux œuvres, de même que des extraits de la *Fête d'Alexandre* en 1874. À la salle Herz, la SBD exécutait les oratorios de Haendel, accompagnée d'un orchestre lors de presque tous ses concerts. Elle commençait par la *Brockes-Passion* (1869), la *Fête d'Alexandre*, exécutée à deux reprises en 1870 (deux fois aussi à la SAMS), puis à deux autres occasions encore en 1872. En mars 1873, le quatrième Concert national de Colonne (CN) donna la *Fête* avec le concours de la SBD, de la Société chorale Le Louvre et des chanteurs de l'Opéra, MM. Bouhy et Bosquin, recevant d'ailleurs des éloges dans le *Ménestrel*. La SAMS et la SBD exécutèrent *Acis et Galatée* (1872, 1873), et la SBD une cantate de Bach (1874). À l'exception de *Judas Machabée*, en vers français, la SHS était connue pour des œuvres inspirées par ces oratorios, comme *Gallia* de Gounod en 1875 (également joué en avril 1873 par la SBD) et *Ève* de Massenet. Elisabeth Bernard (*Le Concert symphonique à Paris entre 1871 et 1914*, 1976) suggère que le CN avait également pour vocation de monter des oratorios, jouant *Marie-Magdeleine* de Massenet en avril 1873. D'après Simon, Lamoureux tournerait bientôt le dos à ce répertoire. Pourtant, l'annexe du livre indique que Haendel fut joué cinquante et une fois aux CL, et Bach vingt-cinq fois. Aux Concerts Colonne (CC), *Marie-Magdeleine* fut donné cinq fois entre 1887 et 1889, et Colonne proposa une série de concerts hebdomadaires de musique ancienne et moderne en 1897.

La partie « symphonie » domine le livre. Ayant rapidement démissionné comme chef des deux orchestres d'opéra en 1877 et 1879, Lamoureux créa la Société des nouveaux concerts en 1881, devenue les Concerts Lamoureux (CL). Simon a déposé en ligne les programmes de concerts, conservés à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, sur le site Dezède, où ils côtoient d'autres trésors. Simon voit à raison dans la SCC, les Concerts populaires de musique classique de Padeloup, fondés en 1861, ainsi que l'Association artistique des Concerts Colonne créée en 1874 après le Concert national de ce dernier (1873), à la fois « trois modèles » et « trois concurrents » (p. 54) des CL. Du premier, les CL ont imité « le dédoublement des programmes » (p. 109); du deuxième, ils ont hérité de vingt-cinq de ses membres à sa fermeture en 1884 (p. 97). Simon ne développe cependant guère la question des rapports entre les CL et ces autres sociétés de concert, si ce n'est au travers de références aux critiques qui considéraient leurs exécutions comme rivalisant de qualité avec celles des SCC, et de comparaisons entre les CL et les CP, fondées sur une étude antérieure de l'auteur consacrée à Padeloup. Afin de saisir la spécificité des CL, Simon insiste plutôt sur les différences entre ces institutions. Les admirateurs des CL voyaient dans la « discipline [...] militaire » de l'orchestre sa « plus grande originalité » (p. 113). Certaines de ces différences présentaient toutefois des désavantages, notamment l'instabilité des lieux de concerts des CL. Alors que ses rivaux avaient réussi à s'ancrer dans des lieux fixes, la SCC et les CC dans un théâtre, les CP au Cirque d'hiver, les CL sillonnaient Paris d'est en ouest, alternant entre théâtres et cirques. De même, on découvre avec étonnement qu'il y avait aux CL en moyenne un « taux de renouvellement de 27 % chaque année » de ses musiciens, et jusqu'à 83 % en 1888 (p. 96). Simon estime que 575 musiciens passèrent ainsi par les CL de 1881 à 1899.

Est-ce lié à « la terreur qu'il leur inspirait » (p. 112)? Aux CC, Charles Malherbe ne vit passer que 153 membres de 1873 à 1903. Quel fut l'impact et quelle était la signification de cette « mobilité », cette « volatilité » aux CL (p. 96-98)?

Si l'on examine l'activité de ses rivaux, on constate que l'émulation fut un moteur important de l'histoire des sociétés de concert. Comme l'observa Gustave Choquet en 1863, le répertoire des CP était presque le même que celui de la SCC, en dépit des différences entre leurs publics. La concurrence dominait la vie musicale, ainsi celle entre Padeloup et Colonne autour de *La Damnation de Faust* en 1877 ou, plus tard, entre Lamoureux et Colonne. Une analyse comparative de leurs programmes s'avère indispensable pour prendre la mesure de cette rivalité. Simon reproduit les programmes des concerts inauguraux respectivement des CP, CC, et CL (p. 59-60). Dans le premier cas, il se déroula en 1861. Dans le second cas, ce qui est présenté comme le premier concert des CC (qui eut lieu le 15 novembre 1874) correspond en fait à celui du CN (2 mars 1873) et est accompagné d'un programme qui ne correspond pas à celui de cet événement; enfin, le concert inaugural des CL date de 1881. Étant donné les écarts temporels entre ces concerts et l'évolution rapide des goûts durant cette période, la comparaison proposée par Simon revêt peu de sens: mieux aurait valu comparer les programmes des trois orchestres le jour de l'ouverture des CL (23 octobre 1881). Ce concert commença avec une symphonie de Beethoven, de même que le CP le même jour, et se conclut sur une œuvre de Berlioz, comme au CC, ce qui laisse à penser qu'il s'agissait là pour Lamoureux d'une manière de prendre position vis-à-vis de ses concurrents. Une étude des comptes rendus de ces exécutions dans la presse, souvent publiés les uns à côté des autres, aurait en outre permis au lecteur de se faire une idée des différences d'interprétation entre ces ensembles.

Pour Simon, le concert inaugural des CL se distingua par la place qu'y tint la musique ancienne et vocale. De fait, les CC n'avaient jamais joué d'œuvres de Cimarosa ou de Sacchini, et ces auteurs allaient bientôt disparaître des programmes des CL. Toutefois, le public pouvait alors entendre du Gluck et du Haendel partout (et même au CN en 1873). De plus, les rivaux de Lamoureux jouaient souvent, en réalité, de la musique vocale. La semaine suivant le concert du 23 octobre 1881, tandis que le CL répétait le même programme, le CP offrait des fragments d'un opéra de Mozart et une scène d'*Obéron*, qui valurent aux chanteurs les éloges de la presse, et le CC jouait *Le Désert* de David, la première de quatre œuvres vocales qui occupèrent la moitié du concert aux CC en 1881-82. À ce même concert, le CC donna sa première audition de la *Scène de Vénusberg* de *Tannhäuser*, moyennement appréciée par le public qui préférait Berlioz. Ironiquement, il fallut attendre deux semaines pour entendre du Wagner aux CL.

Simon privilégie ici une approche statistique, développée au moyen des outils de la base Dezède. Son annexe donne le nombre d'œuvres par compositeur exécutées aux CL. Les compositeurs les plus joués furent Wagner (971), Beethoven (279) et Berlioz (217). Parmi d'autres orchestres qui jouèrent du Wagner plus tôt, Colonne donna l'*Idyll* de *Siegfried* en 1880, le prélude et finale de *Tristan* et la *Chevauchée des Walkyries* en janvier et avril 1881. Puis, d'octobre 1881 à 1899, Colonne, un concurrent plus important qu'on l'avait supposé, joua du Wagner sur presque deux cents de ses concerts, notamment lors des festivals (quatre concerts entiers et vingt-deux demi-concerts), comme aux CL, mais en outre en proposant de plus en plus d'œuvres wagnériennes par concert, jusqu'à quatorze lors de l'un d'eux en 1896-1897.

Pour analyser les rivalités entre sociétés de concert, il faut en outre faire des comparaisons à l'échelle des œuvres. Comme Simon l'explique : « Contrairement à Padeloup qui avait privilégié *Tannhäuser* et *Lohengrin*, Lamoureux accorde sa préférence aux *Maîtres chanteurs de Nuremberg* (176 extraits) » (p. 141). Cependant, on s'étonne de lire que « les plus récurrents » aux CL, comme aux CP, auraient été les extraits de *Tannhäuser*, relevant pour l'essentiel du genre symphonique, comme trois-quarts des œuvres wagnériennes aux CL, et « donnés en moyenne plus de trois fois par saison » (p. 141). Ces « tubes symphoniques » (p. 143) étaient également populaires à la SCC dans les années 1860, ainsi qu'aux CC qui, à partir de novembre 1881, donnèrent cinq extraits de *Tannhäuser* sur cinquante-six de leurs concerts. Ce qui distinguait les CL des autres sociétés de concert, c'était en réalité plutôt la pratique de l'exécution d'actes entiers d'opéra, une pratique encore rare ailleurs avant les années 1890.

En général, ces orchestres avaient leurs œuvres préférées et chacun pouvait se vanter d'en avoir offert les premières auditions à Paris. Simon estime que Lamoureux ne négligeait aucune œuvre de Wagner, à l'exception de *L'Or du Rhin*, « programmée seulement cinq fois » (p. 141). Et pourtant, Colonne donna des premières de plusieurs scènes de cet opéra à Paris, trois fois en 1890, huit fois en 1895-1899. Suite à la première audition de *Parsifal* à Bayreuth, il est significatif que Padeloup, Colonne et Lamoureux aient chacun inauguré leur saison en octobre 1882 avec le Prélude de l'opéra. Le premier l'entoura de Rameau et de Bizet, suscitant des commentaires fondés sur la notion de différences nationales ; les deux autres le placèrent entre Beethoven et Berlioz, ce qui donna lieu à des considérations sur la grandeur de Wagner (voir Pasler, *La République, la musique, le citoyen, 1871-1914*, 2015).

D'après Simon, la place de Beethoven aux CL était 10 % moins importante que celle du compositeur aux CP, où il figurait en première position. Si Simon affirme que le répertoire des CL était « moins diversifié » qu'aux CP, et qu'on observe, pour Beethoven et d'autres compositeurs allemands, « une réduction du nombre d'œuvres différentes » (p. 149, 150), il n'apporte en revanche aucune explication de ce phénomène. Au même moment, Beethoven restait omniprésent à la SCC, suscitant une émulation entre les sociétés de concert parisiennes. D'après mes calculs, de 1873 à 1903, les CC jouèrent plus de Beethoven que les CL, 374 fois en tout, et lors de quatre à vingt concerts par an de 1889 à 1899. Dix-sept de ses œuvres furent données en 1891-1892, douze en 1895-1896, et toutes ses symphonies furent exécutées en 1897-1898. Berlioz, le compositeur qui arrive en troisième position dans les programmes des CL, fut le plus souvent joué aux CC (sa musique apparaît 448 fois dans leurs programmes de 1873 à 1903). Suivant le « goût du jour », Lamoureux entra dans la « joute » avec *La Damnation de Faust* (p. 149), jouée aux CP et aux CC dès 1877. En 1884 il en donna quatre exécutions, et neuf au total de 1884 à 1896. D'un autre côté, les CC donnèrent leur quarantième exécution de l'œuvre en 1884 et la jouèrent quarante fois de plus entre 1889 et 1899, leur assurant d'importantes recettes. Les deux orchestres avaient aussi l'habitude de juxtaposer la musique de leurs compositeurs-phares. Simon reproduit ainsi un programme des CL en 1893 dans lequel Berlioz partage l'affiche avec Wagner ; Colonne fit de même trente-neuf fois de 1889 à 1899. En dehors de Wagner, Simon se réfère à trois autres concerts comportant la musique d'un seul compositeur ; Colonne suivit ce modèle vingt-cinq fois (1889-1899), dont

douze concerts entièrement consacrés à Berlioz, sans compter *La Damnation de Faust*. On trouve la trace de telles stratégies un peu partout à l'époque, y compris au Jardin d'acclimatation.

Pour Simon, un autre trait significatif de l'activité des CL est l'importance qu'y revêtirent les compositeurs allemands. Par rapport aux CP, il observe la « disparition de Mozart et Haydn » (en réalité, Lamoureux fit jouer du Mozart quarante-sept fois, mais seulement dix fois du Haydn), « moins de Mendelssohn et Weber » (notons toutefois que ces deux compositeurs figurent en très bonne place dans les programmes des CL – Mendelssohn avec 120 apparitions, et Weber avec 101), et « plus de Schumann » (150 fois) (p. 148). Alors que Simon souligne l'importance des œuvres vocales aux CL, il observe que le répertoire de Schumann y « passe uniquement par des symphonies » (p. 149). En comparaison, Colonne joua aussi beaucoup de Mendelssohn et de Schumann, et ce dès l'organisation du premier CN, en 1873. Il donna les quatre symphonies de Schumann en 1892-1893, mais, à la différence des CL, intégra aussi dans ses programmes les grandes œuvres vocales du compositeur – l'oratorio *Le Paradis et la pèri* (1887), *Manfred* (1897) et *Faust* (1900). En dépit du fait que le répertoire allemand était joué partout à Paris, Simon voit dans ces choix de programmation aux CL la preuve du « germanisme » de Lamoureux, qu'il qualifie de « passeur » de la musique allemande (p. 204). Lamoureux invita des musiciens allemands, ce qui conduisit Simon à se demander « si, derrière le projet artistique, ne vient pas se greffer un projet politique » (p. 204). Lamoureux n'était cependant pas le seul à faire cela. De Vienne, les CL firent venir Amélie Materna et les CC Gabrielle Krauss. Avant la venue de Felix Mottl et Richard Strauss aux CL en 1899 (p. 103), Mottl dirigea les CC en 1894, 1897 et 1898, et Strauss en 1897. Lamoureux invita aussi Felix Weingartner en 1898, Colonne Hermann Levi en 1894, Hans Richter en 1898, et même Siegfried Wagner en 1900. Il y avait aussi d'autres étrangers et une présence importante de la musique russe dans les deux orchestres, ce qui suggère que l'internationalisme, plus que le germanisme, eut une influence importante sur la programmation des sociétés de concert à la fin du siècle.

Simon nous apprend qu'après Berlioz, c'est Saint-Saëns qui apparut le plus fréquemment aux CL (171 fois) avec une « grande diversité » d'œuvres, suivi par Chabrier (60 fois) (p. 151). Lamoureux avait-il ainsi l'intention de reproduire les succès de Saint-Saëns à la SCC et chez Colonne, ce dernier ayant joué sa musique 338 fois et, depuis 1875, rendu populaire les mêmes œuvres, *Danse macabre* et *Le Rouet d'Omphale*? En l'absence d'une analyse des programmes par les œuvres, il est difficile de déterminer si, ainsi que l'affirme Simon, l'« ambition [de Lamoureux] de promouvoir la musique française contemporaine » était vraiment aussi importante que son « germanisme » (p. 203). Colonne donna quarante-neuf premières auditions de compositeurs français vivants en 1890-1892, quatorze en moyenne par saison dans les années 1890. Simon n'a, pour sa part, pas fait le calcul pour les CL. Toujours est-il que Lamoureux faisait partie d'une association intitulée « Concerts de l'école moderne », créée en 1893 dans le but de créer des œuvres inédites françaises, mais qui ne vit jamais le jour.

Pour éclairer les finances des CL, une analyse du contexte et des comparaisons avec d'autres institutions contemporaines eut été utile. Lamoureux, tout comme Padeloup, était un entrepreneur responsable des bénéfices comme des risques, selon les termes contractuels en cours à l'époque. Simon raconte que Lamoureux perdit 200 000 francs en montant *Lohengrin*

en 1887 (p. 172). Il faudrait aussi rappeler que les CL commencèrent leur première saison avec la moitié des recettes de leurs concurrents et perdirent 100 000 francs. Ensuite, il semble que Lamoureux s'inspira des stratégies de Colonne : élargir son public en faisant jouer de grandes œuvres, qui nécessitaient plus d'exécutants, et engager des solistes reconnus (voir Pasler « Building a public for orchestral music. Les Concerts Colonne », 2002). Cela demandait des frais supplémentaires. En effet, aux CL, le chanteur Van Dyck gagnait de 2 500 à 4 000 francs par concert (p. 102), aux CC Faure et M^{me} Krauss au moins 2 500, tandis qu'aux SCC, CL et CC, Paderewski et Sarasate exigeaient encore plus. L'interprète le mieux payé aux CC, Anton Rubinstein, demandait un pourcentage des recettes, gagnant jusqu'à 17 039 francs par concert. Le prestige des invités justifiait ainsi, pour les deux orchestres, une augmentation importante du prix des places. Ces frais et ceux des chœurs furent-ils compensés par un surcroît de recettes aux CL, comme aux CC où les recettes doublèrent de 1882-1883 à 1883-1884 (Pasler, *ibid.*) ? Durant la période étudiée par Simon, soit 1887-1899 (p. 83), j'ai calculé que les CL engrangèrent davantage de recettes que les CC en 1889-1890 (+25 000 francs) et 1892-1893 (+31 000), mais moins qu'eux en 1896-1897 (-70 000) et 1898-1899 (-71 000). En 1889-1890, les « huit prestations » de la wagnérienne Materna aux CL produisirent une moyenne de 12 838 francs (p. 121, 124) tandis qu'aux CC, les exécutions de Wagner par Mottl occasionnèrent des recettes de 14 724 et 18 115 francs, contribuant ainsi au succès de la saison 1896-1897. Les tournées aussi produisaient de l'argent. Lamoureux suivait en cela l'exemple de Padeloup, promenant son orchestre à travers les diverses régions françaises. Lamoureux et Colonne dirigeaient également à l'étranger, quelquefois dans les mêmes pays, comme la Russie, où Colonne se rendit en 1891 et 1894, et Lamoureux en 1892-1893.

Malheureusement, l'ouvrage ne nous renseigne guère sur le public des CL, si ce n'est ponctuellement à travers la collaboration avec la comtesse Greffulhe. Qui étaient les abonnés des CL dans les différentes salles, et quel pourcentage des places était vendu par abonnement ? Ces derniers occupaient presque la totalité des places à la SCC ; aux CC, la proportion était en revanche négligeable. Quelles étaient les préférences du public, qui aux CC étaient signalées par l'indication « redemandé » portée sur les programmes ? Les recettes par concert aux CL ne sont hélas disponibles que pour deux saisons (p. 82). On attend donc une étude de la réception des concerts des CL qui utiliserait l'orientation suggérée dans les notes de programmes et les perspectives offertes par la grande variété de journaux et de revues de cette époque.

À la fin de l'ouvrage, j'ai regretté que Simon recoure à un raisonnement fondé sur la notion d'exceptionnalisme, en proposant qu'en dehors de la SCC, les CL était « le principal orchestre parisien qui diffuse, sur le long terme, une proposition musicale éclectique dans des interprétations exigeantes » (p. 202). Une connaissance plus approfondie des autres organisations de concerts de l'époque aurait permis de nuancer une telle conclusion. Simon admet d'ailleurs que Lamoureux et Colonne « ont su réaliser un équilibre entre les contraintes économiques et les ambitions artistiques » (p. 202), mais n'entre cependant pas dans les détails. On aurait ainsi besoin d'une analyse portant sur l'ensemble des principaux orchestres parisiens pour accompagner et contextualiser le travail sérieux et utile de ce livre.

Pour mieux comprendre Lamoureux, il faudrait aussi analyser sa vie personnelle, notamment les influences venant de sa famille et ses femmes, de ses professeurs et sa formation, de

ses amis et ennemis, de même qu'il faudrait prendre en compte ses préoccupations et opinions en dehors de la musique. Comment doit-on comprendre son « origine modeste » (p. 17)? On devine que la fortune de sa première femme, héritière d'un industriel du dentifrice, lui permit une certaine indépendance, surtout auprès de ses supérieurs, et rendit possible ses démissions d'autres orchestres et la création de ses ensembles musicaux, ainsi que l'investissement dans des projets risqués – apparemment « en dizaines de milliers de francs, voire même en centaines » (p. 201), surtout après la mort de cette première femme. La correspondance citée par Simon indique que Lamoureux « a financé personnellement les premières interprétations du *Messie* » à la SHS, mettant 170 000 francs de sa poche pour l'ensemble de ces concerts (p. 32). D'après Bernard (*Le Concert symphonique à Paris entre 1871 et 1914*, 1976), Lamoureux a perdu avec la SHS 100 000 francs investis dans la *Passion* de Bach, ainsi que 30 000 francs pour *Eve*. Ces pertes expliquent la fin de la SHS mieux que l'absence de « salle adaptée à ses ambitions » (p. 51). Le deuxième mariage de Lamoureux avec une cantatrice d'opéra (comme l'était aussi la deuxième femme de Colonne) et celui de sa fille avec Camille Chevillard, son successeur aux CL en 1898, soulèvent des questions sur l'impact de ces liaisons sur sa vie musicale. On aimerait aussi en savoir davantage sur les rapports de Lamoureux avec ses musiciens-colaborateurs, depuis sa jeunesse jusqu'à sa mort, et au sujet de l'influence de ses expériences à la SCC sur ses différentes organisations, surtout des CL. Son poste de titulaire à la SCC de 1863 à 1877 contredit l'image convoquée par Simon d'un « indépendant qui construit sa carrière en dehors des institutions » (p. 201). Comme l'explique Howard Becker, dans le monde musical, personne n'est vraiment « indépendant ». On termine la lecture du livre en se demandant ce que ces divers individus et institutions – avec leurs goûts, leurs choix, leurs stratégies et leurs publics – ont appris à Lamoureux, et les influences qu'ils eurent sur ses diverses activités.

La reconstitution d'une vie musicale complexe sur plus de quarante ans en seulement 240 pages constitue un défi que Simon a relevé avec courage, intelligence et détermination. Son livre met en lumière l'une des forces majeures de la musique à la fin du XIX^e siècle, mais aurait bénéficié d'une lecture plus approfondie de l'excellente bibliographie qu'il propose. On attend une biographie au grand format qui complète ce portrait. Le legs de ce grand musicien et de son orchestre, qui existe toujours à l'heure actuelle, le mérite.

Kai Köpp. *La pratique d'orchestre historique, baroque, classique et romantique*. Trad. Fabien Roussel. Lyon: Symétrie, 2019. 378 pp.

► *Colin Lawson (Royal College of Music, London)*

There can be little doubt that there is no worthwhile, thoughtful, intellectually stimulating and musically adventurous performance today that has not been touched by the period instrument movement. But what are the actual characteristics of that movement? One commentator has suggested that our primary objective in playing historic instruments might be to gain a better feeling for what earlier music actually sounded like, when heard in favourable circumstances. In this context, Kai Köpp's *Handbuch historische Orchesterpraxis* (Kassel: Bärenreiter, 2009), now expertly translated into French by Fabien Roussel, deserves a warm welcome for encouraging the reader to re-evaluate orchestral conditions, drawing upon a wide range of primary sources.