

Romain Rolland musicologue

sous la direction de Hervé Audéon

Dijon, *Éditions universitaires de Dijon*, coll. Sociétés, 2017, 202 p.

Danièle Pistone

Onze textes correspondant au programme du colloque organisé à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance de Romain Rolland, du 17 au 19 novembre 2016, à Paris et à Vézelay, par l'Association Romain Rolland, l'IREMus (Institut de recherche en musicologie, UMR 8223), la Bibliothèque nationale de France et l'université Paris-Sorbonne¹, ont été réunis et introduits ici par Hervé Audéon (CNRS) qui prépare actuellement une édition des cours d'histoire de la musique de Romain Rolland. Les auteurs, chercheurs ou universitaires en quasi-totalité, ont effectué maints dépouillements d'archives inédites pour contribuer à analyser l'activité musicographique de l'auteur de *Jean-Christophe* et mettre ainsi en valeur l'importance de son rôle dans l'histoire de la musicologie française naissante ; la diversité de leur formation (archivistique, histoire, littérature, musicologie...), de leur spécialité (de la musique grecque à celle du xx^e siècle), de leur provenance (Allemagne, Canada, France, Italie), peut apparaître d'emblée comme un gage supplémentaire de richesse dans les résultats, ce que la lecture attentive de cet ensemble permet de confirmer.

Celui-ci permet en fait d'approfondir les quelques études antérieures focalisées sur cette question² : des écrits relatifs aux compositeurs (ici Alessandro Scarlatti, Mozart, Beethoven, Berlioz, Richard Strauss) aux mé-

thodes de travail rollandiennes en histoire et analyse musicales. La prédominance des premiers correspond bien à l'importance qu'il accordait à la biographie des artistes ; les secondes révèlent de façon plus neuve le détail de ses intentions et de son écriture musicographique.

Rappelons à ce sujet que le *Grand Dictionnaire encyclopédique du XIX^e siècle* ne connaissait que le terme *musicographe* (« Auteur qui écrit sur la musique »)³ et qu'à cette même époque, un premier cours d'histoire de la musique était confié au Conservatoire de Paris en 1871 à Auguste Barbereau, tandis que Gustav Jacobsthal commença à enseigner la *Musikwissenschaft* un an plus tard à l'université de Strasbourg, alors allemande. Rien d'étonnant donc à ce que Romain Rolland écrive à Malwida von Meysenbug, le 23 décembre 1895 : « Tout le monde a l'air de croire que je suis musicographe »⁴. Il est vrai que la création de la Société internationale de musique en 1899, le premier Congrès d'Histoire de la musique parisien en 1900 et la publication de revues musicales plus scientifiques au début du xx^e siècle ont pu faire évoluer ce vocabulaire de spécialité. En 1912, il affirme à André Pirro : « Nous sommes un tout petit nombre de musicologues qui aimons la musique »⁵. Mais il trouve assez rapidement la musicologie germanique déséchante et, s'il enseigne l'histoire de la musique de 1893 à 1910, il finit par abandonner ce professorat pour

1. Devenue Faculté des lettres de Sorbonne Université depuis janvier 2018.

2. Citons, parmi les plus récentes, celles de Catherine Massip, « Romain Rolland musicologue. Les sources au département de la Musique », dans *Permanence et pluralité de Romain Rolland. Actes du Colloque de Clamecy, 22-24 septembre 1994*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, p. 57-265 ; Alain Corbellari, *Les Mots sous les notes. Musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland*, Genève, Droz, 2010 ; Mathias Roger, « Romain Rolland musicologue », *Cahiers de Brèves*, n° 25, 2010, p. 37-38 ; Danièle Pistone, « Romain Rolland face à la musicologie de son temps », *ibid.*, n° 29, 2012, p. 27-31 ; Bernard Duchatelet (dir.), *Romain Rolland et la musique*, Dijon, EUD, 2013 (notamment la première partie intitulée « Le musicologue ») ; Catherine Massip, « Romain Rolland : maître, mentor et ami », dans *Henry Prunières (1886-1942). Un musicologue engagé dans la vie musicale de l'entre-deux-guerres*, dir. Myriam Chimènes, Florence Gétéreau, Catherine Massip, Paris, Société française de musicologie, 2015, p. 59-74. Et notamment, pour le contexte, les travaux de John Haynes, « Généalogies musicologiques aux origines d'une science de la musique vers 1900 », *Acta musicologica*, 2001, n° 1, p. 21-44 ; ou Rémy Campos, « Philologie et sociologie de la musique au début du xx^e siècle. Pierre Aubry et Jules Combarieu », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 14, 2006, n° 1, p. 19-47.

3. Paris, Larousse, t. XI/1, 1874.- Même si Edmond de Coussemaker emploie déjà le terme *musicologue* dans son *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge* (Paris, Didron, 1852), pour désigner notamment François-Joseph Fétis et Théodore Nisard. Ce sont donc bien ces recherches sur la musique ancienne qui contribueront, conformément à l'exemple allemand, à imposer ce vocable en France.

4. Romain Rolland, *Choix de lettres à Malwida von Meysenbug*, Paris, Albin Michel, 1948.

5. Lettre de Romain Rolland à André Pirro du 17 novembre 1912 (BnF, département des Manuscrits).

se consacrer, comme on le sait, à la création littéraire. Son amour de l'art sonore ne se réduit pas pour autant car, ainsi qu'il l'écrit à Louise Collet le 25 avril 1906, sa vraie langue demeure sans doute la musique⁶. Voyons donc sur ces bases le détail de cet intéressant volume où les articles sont rangés par ordre chronologique des sujets traités.

Après l'introduction d'Hervé Audéon, insistant sur l'importance de l'histoire de la musique chez Romain Rolland qui sut en outre redonner vie aux partitions anciennes, c'est précisément par la Renaissance que s'ouvre la série de ces articles, sous la plume de Christophe Corbier, chargé de recherche au CNRS. Sur cette époque comme sur d'autres, Rolland s'est beaucoup documenté et, dès son séjour à l'École française de Rome⁷, de 1889 à 1891, il a eu l'occasion de tisser entre histoire générale, histoire de l'art et histoire de la musique des liens qu'il juge indissolubles. Si sa perspective, nettement positiviste, apparaît influencée par Taine et par Renan, l'importance donnée à l'art, notamment à la musique, l'entraîne cependant volontiers vers le monde idéaliste du Rêve de Beauté qu'il juge atteindre, lors de la Renaissance italienne, « une splendeur incomparable »⁸, et se prolonge, toujours renouvelé, jusqu'au début du romantisme. Il faut dire que, du point de vue musical, la Renaissance est redécouverte en France depuis quelques décennies grâce aux efforts de nombreux musiciens et savants, des concerts historiques de Fétis ou du prince de La Moskowa⁹ jusqu'aux travaux d'Henry Expert dont les seize volumes des *Maîtres musiciens de la Renaissance française* paraissent de 1894 à 1928¹⁰. Dans ce contexte, Rolland s'intéresse tout particulièrement pour ses cours à Palestrina (remis à l'honneur depuis les années 1860-1870 par Franz Xaver Haberl et le mouvement cécilien en Allemagne, comme ensuite par les Chanteurs de Saint-Gervais à Paris) et à Monteverdi qui, à travers le *stile rappresentativo* de la *seconda prattica* (non plus en polyphonie mais en monodie accompa-

gnée), permettra de donner naissance à l'opéra.

La thèse de Romain Rolland (*Les Origines du théâtre lyrique moderne : l'opéra en France et en Italie avant Lully et Scarlatti*, 1895) avait fait l'objet d'un article de Marik Choley dans les actes du colloque de 2012¹¹, c'est donc un des termes de cette précédente étude, Alessandro Scarlatti, « à la fois un sommet et un terme pour l'art »¹², qu'Angelo Cantoni présente ensuite dans une brève contribution qui juge ce propos excessif et réducteur. Ces pages sont illustrées par un exemple musical proposé par Rolland dans sa thèse : deux pages de Francesco Provenzale (*Lo Schiavo di sua moglie*, 1672, livret de Francesco Antonio Paoletta, ici aria de Lucillo), compositeur considéré comme le fondateur de l'École napolitaine à laquelle appartient Scarlatti. Rolland fera entendre également un extrait de cette partition lors du premier concert de la section d'histoire de la musique de l'École des hautes études sociales, le 30 novembre 1902¹³.

Francis Claudon, professeur émérite des universités de Paris 12 et de Vienne, s'attache ensuite à l'approche rollandienne de Mozart, à travers quatre textes, allant de 1903 à 1914, soit d'une petite chronique¹⁴ à l'introduction d'un célèbre texte stendhalien¹⁵, en passant par le portrait qui clôt les *Musiciens d'autrefois* (1908) et une conférence faite à Florence en 1911¹⁶, sans oublier diverses mentions éparses dans son œuvre. Si sa première causerie mozartienne intervient en pleine guerre parisienne des concertos – parfois copieusement sifflés pour leur excès de plate virtuosité dans les années 1902-1904 (opinion partagée par Rolland), les trois autres publications sont bien davantage marquées par l'empreinte biographique qui lui est chère tout comme par sa conception personnelle de la musique de Mozart. Son introduction au volume de Stendhal paraît la plus intéressante ; il y met en évidence la sensibilité musicale de cet auteur, capable de noter « la musique de son âme » ; il dit en partager les préférences pour *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* et *La Flûte enchantée* ; puis il en présente plus

6. « Ma vraie langue est la musique », titre choisi d'ailleurs pour unir la musicologie à l'intime par Olivier Henri Bonnerot pour le compte rendu de ce double colloque de 2016 (*Rolland musicologue et Rolland écrivain de l'intime*), de Paris à Vézelay, dans les présents *Cahiers*, n° 38, décembre 2016, p. 2-6. Pour la seconde partie des actes de ces journées, cf. le volume dirigé par Roland Roudil, *Romain Rolland, écrivain de l'intime*, Dijon, EUD, 2017.

7. Voir, après Susanna Gugenheim (*Romain Rolland e l'Italia*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, 1955), René Dollot, *Romain Rolland au Palais Farnese : 1889-1891, scènes de la vie diplomatique*, Paris, Pedone, 1958 ; fondé sur l'étude des lettres que l'auteur écrivait alors quotidiennement à sa mère.

8. Romain Rolland, « Conférences au lycée de jeunes filles de Versailles 1899 », BnF, fonds Romain Rolland, NAF 28400 ; dans *Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1908, p. 17.

9. Rémy Campos, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme, la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa, 1843-1846*, [Paris], Klincksieck, 2000.

10. Aux éditions Sénart, puis Leduc ; ensuite Salabert.

11. Maryk Choley, « La thèse de Romain Rolland : les qualités littéraires d'un ouvrage réputé scientifique », dans *Romain Rolland et la musique*, op. cit., p. 31-36. Compte-rendu de ce colloque par Jacques Robert dans les *Cahiers de Brèves*, n° 30, décembre 2012, p. 5-10.

12. Romain Rolland, *Les Origines du théâtre lyrique moderne : l'opéra en France et en Italie avant Lully et Scarlatti*, Paris, Hachette, 1895, « Introduction », p. 5.

13. Comme le notent plus loin dans ces actes Sophie Renaudin et Hervé Audéon (p. 117).

14. « Causerie musicale », parue dans *L'Art dramatique et musical au XX^e siècle*, 1903, p. 11-12.

15. Stendhal, *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*, Paris, Champion, 1914.

16. Parue dans *La Revue bleue* de 1912.

largement certaines caractéristiques musicales et psychologiques. Au moment où s'affirme une musicologie mozartienne (avec Wyzewa et Saint-Foix à Paris ou Dent à Londres), Rolland s'inspire parfois de ces auteurs, mais il a surtout aimé chez ce musicien – qu'il admire dès sa jeunesse – son humanité et son humanisme.

Deux articles sont consacrés au rapport de Romain Rolland à Beethoven, son musicien favori : l'un s'attache à la biographie de 1903, le second aux analyses de ses œuvres. Marie Gaboriaud (dont la thèse était consacrée à la construction du mythe beethovénien dans la France de la Troisième République) et Gilles Saint-Arroman (docteur en musicologie, auteur de plusieurs articles dans les *Cahiers de Brèves*) étudient avec soin la genèse et le contexte de la publication choisie, notamment à travers la mode des portraits d'artistes. Dans ceux qu'il rédige, Rolland se conforme à l'usage du temps à travers la mise en relief de la personnalité voire de la psychologie des musiciens, mais il projette souvent sur eux ses propres particularités. Sa *Vie de Beethoven*, parue d'abord dans les *Cahiers de la quinzaine* (le 27 janvier 1903) constituera un des succès de cette jeune revue avant d'être reprise la même année par Hachette qui la rééditera dès 1907. L'enchevêtrement des trois sources de cette monographie (deux cours rollandiens de 1894 et 1898 et son article relatif aux fêtes de Mayence publié dans *La Revue de Paris* en 1901) est minutieusement étudié ; il prouve une fois encore combien Rolland ne cesse de travailler ce sujet qui a pu servir aussi d'esquisse pour *Jean-Christophe*.

Herbert Schneider (professeur émérite de l'université de la Sarre) entre ensuite dans le détail des modes d'analyse musicale rollandiens présents dans les sept volumes de son *Beethoven* (1928-1949). Dépassant en la matière les conclusions d'André Boucourechliev¹⁷, Étienne Barilier¹⁸ ou Bernard Sève¹⁹, il choisit des exemples appartenant à des genres et époques différents : trois sonates pour piano (*Au clair de lune*, *Appassionata*, *Hammerklavier*), le quatuor à cordes op. 135 et deux extraits de la *Missa solemnis* (*Agnus Dei*, *Dona nobis pacem*). Pour chaque mouvement, il met en évidence les nombreuses images et/ou métaphores (souvent inspirées par la nature), les observations « psychologiques » et l'analyse technique (toujours fondée chez lui sur des détails), pour commenter ensuite de façon synthétique l'essentiel de ces tableaux. Dans ses commentaires très

personnels, Rolland cherche à se démarquer des musiciens (trop obsédés par la technique) comme des musicologues (facilement ennuyeux) et prend du reste, après la guerre, de plus en plus de distance avec ces derniers. Sa méthode doit davantage à la tradition germanique herméneutique (Schleiermacher, Dilthey, Kretzschmar) qu'il ne cite pourtant pas. Pour lui, chez Beethoven, « le fond psychique imprègne toujours la forme »²⁰. Il fait naître aussi nombre de rencontres synesthésiques, fusions perceptives souvent acoustiques et visuelles, telle celle-ci : « L'œuvre s'achève dans le plein soleil »²¹. Grâce à ces relevés très systématiques, synchroniques et diachroniques, Herbert Schneider montre avec efficacité combien les états psychiques beethovéniens ont façonné la création de ce compositeur et quel fut le sens de son évolution.

Directeur d'études à l'École pratique des hautes études et spécialiste de la musique romantique, Cécile Reynaud présente ensuite la vision rollandienne d'Hector Berlioz, de 1889 à 1908. À l'École normale, le jeune étudiant partage l'enthousiasme d'André Suarès, son « demi-frère en Berlioz »²², pour l'audition des ouvrages de ce musicien ; il connaît bien la biographie de celui-ci et sa bibliothèque musicale recèle maintes de ses partitions. Les articles qu'il donne à *La Revue de Paris* en mars 1904 (et qui seront repris dans *Les Musiciens d'aujourd'hui* quatre ans plus tard) montrent qu'il le sait encore mal connu, alors qu'il le considère comme l'un des précurseurs qui a permis à la musique française de se forger une identité. Il ne le dit toutefois bien interprété que par les musiciens de son pays ; mais rappelons que Colonne avait dirigé 177 fois *La Damnation de Faust* à la tête de son Association artistique parisienne à partir de 1877, effaçant ainsi le souvenir du temps où Berlioz était plus apprécié en Allemagne qu'en France. Quant au « sentiment populaire », qui semble à Rolland typique du génie français et berliozien, à travers « La Fuite en Égypte » de son oratorio *L'Enfance du Christ*, est-ce une interprétation couramment partagée à l'époque ?

Sophie Renaudin (conservateur de la médiathèque Louis-Aragon du Mans) et Hervé Audéon se penchent ensuite très méthodiquement sur une des partitions les plus intéressantes de la bibliothèque musicale de Romain Rolland : l'édition des chorals de J.-S. Bach (Breitkopf & Härtel, 1831) préfacée par Carl Ferdinand Becker, organiste de l'église Saint-Pierre de Leipzig, et

17. André Boucourechliev, *Beethoven*, Paris, Seuil, 1963.

18. Étienne Barilier, « Ce qui de tout temps est, fut, sera. Romain Rolland et les *Variations Diabelli* de Beethoven », dans *Romain Rolland et la musique*, op. cit., p. 199-210.

19. Bernard Sève, « Manière d'écrire. Sur le style de Romain Rolland, écrivain de musique », *ibid.*, p. 211-220.

20. Romain Rolland, *Les Grandes Époques créatrices. Le Chant de la résurrection (La Messe solennelle et les dernières sonates)*, Paris, Ed. du Sablier, 1937, p. 14.

21. À propos de la sonate Waldstein, dans *Id.*, *Les Grandes Époques créatrices. De l'Héroïque à l'Appassionata*, Paris, Ed. du Sablier, 1928, p. 185.

22. « Cette âme ardente... : choix de lettres d'André Suarès à Berlioz (1887-1891) », *Cahiers Romain Rolland*, n° 5, 1954, lettre du 25 avril 1889.

annotée par Robert Schumann. Après avoir rappelé l'origine de ces fonds rollandiens, parvenus à la Bibliothèque nationale de France en 1979, les auteurs en viennent à la composition de ce « cœur musical », recélant quelque 1 400 pièces où le piano tient une place importante. Après avoir détaillé l'histoire de l'édition de ces chorals, ils notent que c'est en 1930 que l'intérêt de Rolland pour les autographes le conduit à acquérir ce recueil de 211 pages, concernant deux compositeurs qu'il estime. Les annotations de Schumann, en rouge et en noir, y sont nombreuses (plus de 200). Il s'agit pour la plupart de corrections de fautes (de notes, de rythmes, de liaisons...). Trois chorals (n^{os} 9 à 11, reproduits en facsimilé p. 132) possèdent en outre des doigtés pour le pédalier notés au crayon noir. En conclusion, les auteurs rappellent que, s'il cite peu Schumann dans ses écrits, Romain Rolland, en compagnie de Clotilde Bréal, a rendu deux fois visite à Clara, la veuve du musicien, à Interlaken en avril 1894 ; il admire alors « le jeu singulièrement énergique » de cette dame de 75 ans aux mains jeunes et souples.

C'est à un spécialiste de Richard Strauss, Jean-Jacques Velly (maître de conférences habilité, université Paris-Sorbonne), que revient ensuite d'analyser le jugement rollandien sur ce musicien, à travers les documents (correspondance de 1899 à 1926, deux études et journal) réunis dans le troisième numéro des *Cahiers Romain Rolland* (1951). Le point focal de cette relation est évidemment constitué par les années 1905-1907 où leur collaboration se resserre autour de la mise au point du livret français de *Salomé* et les premières représentations parisiennes de cet ouvrage, échanges prolongés deux ans plus tard à propos des questions juridiques soulevées par la *Salomé* d'Antoine Mariotte. Rolland avait fait la connaissance de Strauss chez les Wagner en 1891, à Bayreuth où celui-ci était alors assistant-répétiteur ; il était allé l'écouter diriger sa musique aux Concerts Lamoureux en 1898, et l'avait rencontré en Allemagne l'année suivante. Très impressionné par le poème symphonique *Ein Heldenleben*, il s'enthousiasma immédiatement pour « ces fanfares jubilantes » qui lui « faisaient danser le cœur »²³. En Strauss, il admire incontestablement la force, mais en critique bientôt l'orgueil, selon lui typiquement allemand²⁴. Le tableau (p. 143-144) consacré aux œuvres straussiennes qu'il évoque laisse d'ailleurs apparaître cette impression dès 1888 (à propos de son *Don Juan*). Il n'en demeure pas moins que cette amitié fut forte et que ce compositeur lui semble même en 1905 « le seul génial musicien allemand à l'heure

qu'il est »²⁵. Rien d'étonnant donc à ce que, lors de ses débuts, son héros Jean-Christophe Krafft ait pu emprunter plusieurs de ses traits : idéalisme, individualisme, orgueil, germano-centrisme, cherchant toutefois – contrairement à Strauss – une possibilité de renouvellement au contact de la musique française. Fort significatif est aussi le fait que ce personnage rollandien écrit une *Symphonie domestique* (comme Strauss précédemment), mais sans le programme littéraire d'accompagnement – jugé superflu par Rolland – et toute orientée vers un idéal d'universelle spiritualité.

Afin d'illustrer les choix et les méthodes du professeur d'histoire de la musique, Catherine Massip (bien connue pour avoir dirigé le département de la Musique de la BnF et être déjà intervenue à plusieurs reprises dans les milieux rollandiens) choisit ensuite de présenter la musique ancienne à travers les leçons d'inauguration de ses cours à l'École normale (1897), à l'École des hautes études (1902) et à la Sorbonne (1904), pages manuscrites pour la plupart, puisque seule la seconde conférence avait été publiée²⁶. La position initiale de celle-ci est très claire : Rolland y affirme que la musique doit prendre sa place dans l'histoire générale, car la littérature, la philosophie, les arts permettent seuls de pénétrer l'âme et les rêves des peuples. Y transparait donc immédiatement la ferme volonté d'imposer une nouvelle spécialité et de construire une méthode de travail fondée sur la critique des sources. Ici comme ailleurs, le professeur veille à la qualité et à la mise à jour de son information, en se fondant sur des travaux récents, de Dom Mocquereau (pour le chant grégorien) à Pierre Aubry (pour les mélodies des trouvères) voire à Camille Bellaigue (critique de la *Revue des deux mondes* et premier prix de piano du Conservatoire ; pour Palestrina, présenté d'après des sources en provenance de l'Allemagne). La dernière de ces trois leçons montre Rolland très désireux d'inculquer les méthodes scientifiques de ce pays, allant même jusqu'à conseiller de procéder à des inventaires des ressources ; mais il lui semble aussi important de lier indissolublement l'histoire musicale à l'interprétation et à l'écoute. Après le congrès de 1900, Rolland s'est incontestablement tourné davantage vers une musicologie plus scientifique.

C'est un professeur de l'université de Montréal, spécialiste de la musique française, Michel Duchesneau, qui met ensuite en évidence « la force tranquille d'une musicologie nationale ». Si celle-ci semble s'éveiller tardivement, elle n'en est pas moins fort active, comme le montre, entre autres, le développement de la section

23. Lettre de Romain Rolland à Richard Strauss, 25 février 1926, *ibid.*, p. 110.

24. Lettre de Romain Rolland à Richard Strauss, 16 juillet 1905, *ibid.*, p. 47.

25. Romain Rolland, *Journal*, 22 novembre 1905, *ibid.* p. 146.

26. Dans la *Revue d'histoire et de critique musicales*, numéro de juin 1902, p. 249-259 ; repris presque textuellement comme introduction aux *Musiciens d'autrefois* (1908).

française de la Société internationale de musique (SIM) de 1905 à 1914. En outre, parmi les 127 congrès suscités par l'Exposition universelle parisienne de 1900, le double congrès musical (14-18 juin et 23-28 juillet) dont Rolland assura le secrétariat général devait, selon lui, « donner aux historiens la conscience de leur force »²⁷. Les pages consacrées ici à cette manifestation montrent bien que le programme en était divisé en deux grands ensembles : histoire de la musique et esthétique musicale (cette dernière s'étendant jusqu'à la sociologie, l'organologie et le droit d'auteur). De la fin du XIX^e siècle à 1910, Rolland a donc bien participé activement au développement d'une science musicologique française à travers enseignement, écrits, organisation de concerts et congrès. Sa musicologie « englobante », inspirée par l'Allemagne, est toutefois différente de celle de la Société française de musicologie, créée en 1917 ; mais c'est l'un de ses élèves, Henry Prunières, qui contribuera à la naissance de la Société internationale de musicologie en 1927.

Pour contribuer à mieux caractériser les choix rollandiens, Jean-Pierre Bartoli (professeur à l'université Paris-Sorbonne) les compare ensuite à ceux du philosophe Vladimir Jankélévitch (qui fut professeur à l'université Paris 1). Deux générations, deux formations, deux orientations différentes, même s'il s'agit de deux normaliens, fins germanistes et pianistes, issus de familles bourgeoises de province. Pourtant, après la Seconde guerre, Jankélévitch rejette avec force la culture et l'art germaniques, leur préférant les musiques française, espagnole ou russe. Si Rolland n'aime guère la musique debussyste²⁸, tel n'est certes pas le cas de l'auteur de *Debussy ou le Mystère de l'instant* (1976). En revanche, ils ne sont ni l'un ni l'autre théoricien ou analyste de la musique ; ils reprochent même volontiers à ces derniers spécialistes de ne pas dépasser les étapes techniques liminaires.

Au terme de cette présentation du volume issu du colloque *Romain Rolland musicologue*, il est évident que ces textes permettent d'approfondir avec succès cet aspect de l'activité rollandienne, tout comme les années qui virent s'imposer en France cette spécialité. Beaucoup de chemin restera cependant encore à parcourir

dans la seconde moitié du XX^e siècle pour réaliser les vœux de l'écrivain musicien : si l'histoire de la musique faisait partie des disciplines enseignées au Conservatoire de Paris depuis 1871, à l'École de musique classique (École Niedermeyer) depuis 1885 (notamment avec Henry Expert) et à la Schola Cantorum depuis 1896, son entrée dans l'université s'est faite très progressivement dans notre pays après les conférences de quelques pionniers, tels Lionel Dauriac (de 1896 à 1903) ou Georges Houdard (en 1902-1903), à l'université de Paris. Le renom de Romain Rolland et son insistance sur les méthodes dignes de la science (conforme à l'enseignement de son maître, l'historien Gabriel Monod²⁹, puis à l'image de la *Musikwissenschaft* allemande) a incontestablement servi ensuite l'histoire de la musique. Lorsqu'André Pirro (1869-1943) occupe un premier poste de maître de conférences³⁰ dans cette spécialité à la Faculté des lettres de Paris, en novembre 1927 (après y avoir été chargé de cours depuis 1911), un nouveau pas est franchi. Le suivant le sera après 1968 avec l'apparition de diplômes universitaires nationaux concernant la musique. Le congrès international parisien de 1900 privilégiait nettement l'histoire au détriment de l'esthétique musicale ; or celle-ci ne s'est pas imposée chez nous dans ces établissements aussi largement qu'en Allemagne ou en Italie.

Quant à la vision globalisante de Romain Rolland, souhaitant dans un premier temps relier tous les arts, elle devra céder face au besoin de reconnaissance de la musicologie dont les axes principaux (histoire et analyse³¹) auront tendance à se dissocier, ailleurs plus qu'en France où ils sont demeurés longtemps unis dans les formations universitaires ou les concours. Mais aujourd'hui, la prise d'importance du sujet, créateur ou auditeur, ainsi que celle du contexte, redonne vie à ces positions rollandiennes, à ses affirmations pleines de force, de vie, de personnalité.

Deux idées reviennent à plusieurs reprises dans ce volume. D'abord la comparaison entre styles français et allemand sur laquelle il est inutile d'insister davantage : elle a marqué toute cette époque. Elle se justifie bien musicalement comme musicologiquement, puisque les modèles demeurent encore longtemps Richard Wagner ou la *Musikwissenschaft*. Vient ensuite le mélange des

27. Romain Rolland, « La science musicale et l'université », dans *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1919, p. 258-261. Cf. également l'article qu'il consacre à cette manifestation : « Le premier congrès international d'histoire de la musique », *Rivista musicale italiana*, 7, 1900, p. 822-829.

28. Romain Rolland, *Musiciens d'aujourd'hui*, op. cit., p. 197.

29. Voir les principes qu'il détaille dès son séjour à l'École normale, dans Romain Rolland, *Mémoires et fragments de Journal*, op. cit., p. 139-142. N'oublions pas en outre que l'épouse de Gabriel Monod était la fille adoptive de Malwida von Meysenbug, et que Romain Rolland a rencontré cette dernière grâce à ce professeur dès 1889.

30. L'université de Strasbourg mise à part, puisque l'Institut de musicologie y avait été fondé par Gustav Jacobsthal (1845-1912) auquel succéda Friedrich Ludwig. C'est donc ce dernier – professeur depuis 1910 – qui occupa la première chaire professorale de musicologie en France lors du retour de cette ville dans l'Hexagone en 1918.

31. Que Rolland n'a pas abandonnée : preuve en soit la façon dont il se réfère aux premiers travaux de Heinrich Schenker dans son *Beethoven. Les Grandes Époques créatrices*, comme le souligne dans le présent volume (p. 186) Jean-Pierre Bartoli.

musiques populaire et savante³², notion plus germanique que française en ces années ; Rolland y insiste à propos de « La fuite en Égypte » de *L'Enfance du Christ*, et il est vrai que ce thème est bien présent dans l'imagerie populaire. Nous retrouvons cependant ici la force d'une idée personnelle, illustrée dans bien d'autres domaines, même si l'esprit des Concerts populaires parisiens, créés par Padeloup en 1861, a également imprégné toute sa génération. Reste aussi cet idéal d'héroïsme qui lui fait préférer Beethoven ou *Ein Heldenleben* de Richard Strauss, qui le pousse à choisir l'océanique, le *prométhéen*. Certes, en dépit du goût de ses contemporains pour les valse et les polkas, la musique ne pouvait pas

être selon lui un art d'agrément³³. Cette langue de la vie intérieure voire du subconscient, chargée des plus secrètes pensées, demeure pour lui « une des plus profondes expressions de l'esprit humain »³⁴ ; la comprendre, l'expliquer, la faire partager intellectuellement, reste encore aujourd'hui l'une des plus nobles missions de la musicologie.

avril 2018

Danièle Pistone est professeur émérite d'Histoire de la musique à la Faculté des Lettres Sorbonne Université, et membre de l'IReMus (Institut de recherche en musicologie, UMR 8223)

32. Voir notamment les articles de Cécile Reynaud et Catherine Massip.

33. Il l'écrit à Sofia Bertolini Guerrieri-Gonzaga, le 22 août 1901 (Romain Rolland, *Chère Sofia* [...], Cahiers Romain Rolland, n° 11, Paris, Albin Michel, 1960) ; dans ces actes p. 113.

34. Comme il l'affirme dès le début de l'introduction (« De la place de la musique dans l'histoire générale ») de ses *Musiciens d'autrefois* (1908).