



**HAL**  
open science

**“ C’est [...] lorsqu’il nous parle des exceptions qu’il est le plus séduisant ”. Lecture de Die Musik des 19. Jahrhunderts de Carl Dahlhaus par Serge Gut**

Fanny Gribenski

► **To cite this version:**

Fanny Gribenski. “ C’est [...] lorsqu’il nous parle des exceptions qu’il est le plus séduisant ”. Lecture de Die Musik des 19. Jahrhunderts de Carl Dahlhaus par Serge Gut. *Revue française de musicologie*, 2018, 104 (1-2), pp.515-530. hal-03041266

**HAL Id: hal-03041266**

**<https://hal.science/hal-03041266>**

Submitted on 12 Feb 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tome 104  
2018, n<sup>os</sup> 1-2

R

Revue de  
musicologie

*Un siècle de musicologie en France*  
*Histoire intellectuelle de la Revue de musicologie*

Volume 2

sous la direction d'Yves Balmer et Hervé Lacombe

IN

*sfm*  
société  
française  
de musicologie



« C'est [...] lorsqu'il nous parle des exceptions  
qu'il est le plus séduisant ».

Lecture de *Die Musik des 19. Jahrhunderts*  
de Carl Dahlhaus  
par Serge Gut

Fanny Gribenski

## Introduction

Peu d'ouvrages musicologiques consacrés au XIX<sup>e</sup> siècle ont suscité autant de commentaires – et fait autant d'émules – que *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Publié en 1980 par Carl Dahlhaus, il forme le sixième tome d'une série de manuels musicologiques destinés à renouveler une collection publiée par Ernst Bücken chez le même éditeur cinquante ans auparavant<sup>1</sup>. Référence incontournable de la musicologie allemande, l'ouvrage a été traduit en anglais en 1989<sup>2</sup>, déclenchant des querelles historiographiques aux États-Unis, qui trouvèrent un écho jusque dans les colonnes de la prestigieuse et généraliste *New York Review of Books*<sup>3</sup>. Depuis, ce volume – et la pensée de Dahlhaus en général – a fait l'objet de discussions régulières dans les études en langue anglaise.

Jamais traduit en français, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* n'a pas connu la même fortune dans le champ de la musicologie française. Dahlhaus y est mieux connu pour ses travaux sur l'esthétique de la musique romantique, notamment grâce à la traduction de *Die Idee der absoluten Musik* en 1997<sup>4</sup>. En 1983, l'ouvrage

1. *Handbuch der Musikwissenschaft*, Wiesbaden: Athenaion, 1929-1931.
2. Carl Dalhaus, *Nineteenth-Century Music*, trad. en anglais par J. Bradford Robinson, Berkeley: University of California Press, 1989.
3. La recension de Philip Gossett, « Up from Beethoven », dans *The New York Review of Books*, 26 oct. 1989, p. 21-26, donne lieu à un échange entre ce dernier et le traducteur du livre, J. Bradford Robinson: « The Music of Carl Dahlhaus: An Exchange », dans *The New York Review of Books*, 26 avr. 1990, p. 61.
4. Carl Dalhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, trad. de l'allemand par Martin Kaltenecker, Genève: Contrechamp, 1997. Plus récemment, Marie-

fait toutefois l'objet d'un compte rendu dans la *Revue de musicologie*<sup>5</sup> – en même temps que paraissent des commentaires en allemand, dans *Die Musikforschung*<sup>6</sup>, et en anglais, dans le *Journal of the American Musicological Society*<sup>7</sup>. Le texte est de la main de Serge Gut, qui compte alors au nombre des principaux musicologues « dix-neuviémistes » en France. Professeur à l'université Paris-Sorbonne, il en dirigera l'UFR Musique et Musicologie de 1983 à 1990.

Originaire de Suisse, Gut maîtrise parfaitement l'allemand, condition indispensable pour affronter un ouvrage d'une lecture aussi peu aisée que *Die Musik des 19. Jahrhunderts* – « un auteur notoirement difficile à lire, une approche du sujet qui rend même les images difficiles à comprendre, et un format matériel tellement abondant que l'on désespère parfois de réussir à aller de la fin d'une ligne au commencement de la suivante<sup>8</sup> » note ainsi l'auteur du compte rendu paru dans le *Journal of the American Musicological Society*. Gut estime quant à lui que « pour profiter pleinement de sa lecture, il faut être [...] un excellent germaniste et un bon connaisseur de l'époque ».

Face à cet ouvrage, qui constitue l'une des plus ambitieuses contributions à l'histoire de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle, Gut livre un texte exceptionnellement développé. Auteur de très nombreux comptes rendus, dont la plupart ont paru dans la *Revue de musicologie*<sup>9</sup>, Gut a coutume de rédiger de substantielles recensions, surtout lorsqu'il s'agit d'évoquer ses sujets de prédilection, comme Liszt – auquel il consacra une thèse d'État et plusieurs ouvrages –, ou Schenker. Mais aucun des comptes rendus consacrés à ces figures ne rivalise avec le texte de 1983, dont la longueur atteint plus de sept pages.

À l'instar des autres commentaires du livre, le compte rendu de Gut prolonge les réflexions engagées par Dahlhaus et se présente comme une « méditation » sur l'écriture de l'histoire de la musique. L'arrivée dans le paysage

Hélène Benoit-Otis a offert une traduction accompagnée d'une présentation de *Grundlagen der Musikgeschichte. Fondements de l'histoire de la musique*, Arles: Actes Sud, 2013.

5. Serge Gut, compte rendu de « C. Dalhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* », dans *Revue de musicologie*, 69/1, 1983, p. 120-127. Dans les notes suivantes, la mention « compte rendu » sera abrégée « CR ».
6. Constantin Floros, CR de « C. Dalhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* », dans *Die Musikforschung*, 37/2, 1984, p. 139-141.
7. Douglas Johnson, CR de « C. Dalhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* », dans *Journal of the American Musicological Society*, 36/3, 1983, p. 532-543.
8. « [M]any will be tempted to shelve both book and review until some more convenient time. The reasons for doing so are plentiful: a notoriously difficult author, an approach to the subject that makes even the pictures hard to understand, and a physical format so lavish that one sometimes despairs of getting from the end of one line to the beginning of the next. » D. Johnson, CR de « C. Dalhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* », p. 533. Traduction de l'auteure.
9. Pour une liste de ces travaux, voir: Jean-Jacques Velly, « Bibliographie et catalogue des œuvres musicales de Serge Gut », dans *Revue de musicologie*, 100/1, 2014, p. 225-244.

musicologique d'un pavé dans la mare de l'historiographie traditionnelle tel que *Die Musik des 19. Jahrhunderts* conduit Gut à exposer quelques principes de sa « philosophie historique ».

## Étude critique

### *Un discours théorique mais détaché de tout contexte historiographique*

Que retenir de la lecture par Gut de ce texte phare de l'histoire de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle ? Au regard des comptes rendus publiés par ses homologues allemand et américain, on est tout d'abord frappé par l'absence de toute discussion historiographique relative au contexte intellectuel revendiqué par Dahlhaus. On n'y trouve en effet nulle mention, comme chez Constantin Floros qui écrit pour *Die Musikforschung*, de l'École des Annales, dont le musicologue allemand invoque l'autorité, ou des tournants que représentent l'histoire de la réception ou l'histoire sociale, également cités par Dahlhaus à l'appui de sa propre proposition historiographique<sup>10</sup>. Gut ne relativise pas non plus, à l'instar de Johnson, dans le *Journal of the American Musicological Society*, la nouveauté de l'approche proposée par l'auteur à la lumière de l'historiographie musicale allemande en général, et du corpus dahlhausien en particulier. Pour caractériser la démarche adoptée par Dahlhaus, Gut se contente de citer la profession de foi imprimée sur la couverture du livre. Tout juste mentionne-t-il, sans s'y attarder, un ouvrage d'histoire de l'art déjà ancien – *Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas* de Wilhelm Pinder, publié pour la première fois en 1926 et réédité en 1961.

L'absence de discussion du contexte historiographique – tant musical qu'extra-musical – dans lequel s'inscrit l'ouvrage de Dahlhaus relève en partie d'une tendance générale caractéristique de la musicologie française de cette période, qui se développe alors en dehors de toute interaction avec les sciences humaines et sociales<sup>11</sup>. Dans le cas de Gut, cette posture intellectuelle doit aussi à la singularité d'un parcours. Musicien – organiste de formation, Gut pratiquera la composition toute sa vie –, il s'intéresse avant tout à l'histoire du « langage musical ».

Si Gut ne se place jamais du point de vue de l'historiographie, son texte revêt toutefois une dimension théorique. Là où certains commentateurs de Dahlhaus se sont plu à débusquer les nombreuses erreurs contenues dans le texte, il ne se situe jamais sur ce terrain. Ne tarissant pas d'éloge à l'égard de l'originalité et de l'élévation de la pensée du musicologue, c'est en « philosophe de l'histoire »,

10. C. Floros, CR de « C. Dalhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* », p. 140.

11. Sur cette question, voir notamment Myriam Chimènes, « Musicologie et histoire. Frontière ou no man's land entre deux disciplines ? », dans *Revue de musicologie*, 84/1, 1998, p. 67-68.

que Gut participe à son tour aux « réflexions d'une importance fondamentale » proposées par Dahlhaus. Ça et là, le texte met du reste en scène la « méditation » du musicologue : ainsi il explique que si « les dates proposées par C. Dahlhaus [...] sont satisfaisantes à première vue », « *après un temps de réflexion*, on ne manque pas de se poser quelques questions<sup>12</sup> ».

La lecture de Gut peut être appréhendée à travers deux grandes questions : celle de la surreprésentation de l'espace germanique, et celle de la compatibilité entre approche structuraliste et histoire du génie.

### ***La surreprésentation de l'espace germanique***

L'une des critiques les plus répandues à l'égard du livre de Dahlhaus porte sur le choix du corpus, accusé par maints commentateurs – à juste titre – d'être marqué par une surreprésentation de l'espace germanique. À première vue, le compte rendu de Gut souscrit à cette critique ou, plus exactement, en offre l'un des premiers avatars. Le musicologue exprime tout d'abord des réserves à l'égard du choix de l'*Epochenjahr* 1889, symptomatique, selon lui, d'un préjugé national. Qu'on la considère d'un point de vue politique ou strictement musical, cette date « ne s'appliquerait qu'à la seule Allemagne et non à l'Europe dans son intégralité », « ne peut se justifier que dans une optique essentiellement germaniste ». Dans une note de bas de page, Gut nuance sa critique mais énonce ce principe, qu'il s'applique à lui-même : « On est toujours plus au courant de sa propre sphère culturelle ».

Depuis « ce côté-ci du Rhin », Gut s'étonne encore de l'absence de mention du « renouveau de la musique française vers 1890 » ainsi que de la parution du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy alors que Gut se propose, quant à lui, d'en faire une *Epochenjahr*. Encore une fois, il convient de prêter attention aux notes de bas de page : c'est là que Gut poursuit sa réflexion – pour ne pas risquer de froisser la susceptibilité de Dahlhaus ?

En fait, C. Dahlhaus parle bien dans la troisième section du chapitre IV – *Ars gallica* – du renouveau de la musique française après 1870, mais il se limite à la période 1870-1890 et se concentre sur Saint-Saëns, César Franck et Vincent d'Indy. Fauré est très rapidement survolé (p. 243), tandis que Chabrier n'est mentionné qu'en passant. Autrement dit, ce sont les compositeurs français les plus imprégnés des techniques germaniques qui retiennent principalement son attention.

En d'autres termes, même lorsqu'il semble sortir des limites de l'espace germanique, Dahlhaus y reste enfermé.

12. Nous soulignons.

Si Gut semble déplorer la négligence de Dahlhaus à l'égard de la musique française fin-de-siècle, il apparaît toutefois lui aussi comme un champion du canon allemand. Dans l'une des notes de bas de page qu'il consacre à la musique française, il glisse ainsi qu'« à son goût, [Dahlhaus] a tendance à minimiser le rôle fondamental des musiciens austro-allemands pendant les deux premiers tiers du siècle ». Et loin de se contenter de cette discrète allusion, tout au long de son texte, Gut s'emploie à rectifier le tir. Du corpus exploré par Dahlhaus, il ne retient en effet quasiment que les éléments germaniques. Après avoir présenté les grandes lignes de l'introduction, et avant d'entrer dans le vif de sa critique du livre, Gut soumet au lecteur « quelques points significatifs ». Or à l'exception du chapitre III, consacré à Wagner et Verdi, tous concernent des passages dédiés à la musique symphonique austro-allemande.

Alors que l'une des caractéristiques du livre de Dahlhaus est précisément d'opposer à la suprématie de la figure beethovénienne celle de Rossini, et d'intégrer des genres mineurs à une histoire de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle principalement dominée par la symphonie – selon des modalités qui lui ont été abondamment reprochées<sup>13</sup> –, seul le canon germanique retient ici l'attention de Gut. Il est une fois de plus intéressant de comparer la lecture du musicologue français avec celle de ses pairs allemand et américain qui, pour leur part, ne manquent pas de souligner cet aspect du livre. Johnson consacre en particulier plusieurs pages à l'opérette et à Offenbach. Chez Gut, au contraire, les compositeurs français d'opéra-comique sont présentés comme des êtres dérisoires : « supprimons Auber, ou Hérold, ou Boieldieu, propose-t-il : on ne changera pas grand chose aux caractéristiques de l'opéra-comique français ».

Gut plaide la cause de Debussy et du « renouveau de l'école française ». Il reproche toutefois surtout à Dahlhaus de ne pas « rendre pleinement justice » à Beethoven et aux autres génies de l'école austro-allemande. Ce mauvais traitement s'explique selon lui par l'adoption d'une méthode inadéquate pour l'étude des « personnalités transcendantes ».

**« La méthode structuraliste n'est pas appropriée pour rendre compte des personnalités transcendantes »**

Quel doit être l'objet de l'histoire de la musique en 1980, compte tenu des évolutions caractéristiques de la discipline historique ? *Die Musik des 19. Jahrhunderts* tente d'offrir une réponse actualisée, et plurielle, à cette question. Avec ce livre, Dahlhaus entend « établir des rapports entre les points de vue de l'histoire de la composition, de celle des institutions, et de celle des idées ». Dans son

13. Dahlhaus a notamment été accusé de condescendance à l'égard des genres et des compositeurs ne relevant pas du canon austro-allemand.

compte rendu, Johnson cite de longs extraits du texte pour donner au lecteur un aperçu de ce croisement d'approches qui suscite son admiration. De son côté, Floros relativise la nouveauté de ce projet, dans lequel il voit en partie une nouvelle manière de « labelliser » des approches traditionnelles.

À l'instar de nombreux commentateurs, Gut souligne quant à lui l'incohérence de la démarche du musicologue, qui semble avoir du mal à sortir du paradigme du « musée imaginaire » qu'il dénonce pourtant. Mais à la différence des détracteurs du canon musical, Gut reproche précisément à Dahlhaus de vouloir s'en affranchir. À travers le recours à une métaphore filée de la mutilation qui parcourt l'ensemble du texte, Gut pointe le caractère destructeur de la méthode de Dahlhaus : le musicologue « tronçonne » le siècle et « coupe » les compositeurs en « tranches », tout cela pour une raison irrationnelle, sa « phobie » des « musées ». Qu'il s'agisse du choix des bornes chronologiques ou de la périodisation appliquée à l'intérieur de ces dernières, le recours à des échelles inhumaines, au sens propre et figuré du terme, conduit à la « disparition » des génies. Pour faire comprendre les conséquences dévastatrices d'une telle démarche, Gut se livre à un exercice d'histoire contrefactuelle : « supprimons Beethoven : tout le XIX<sup>e</sup> siècle musical est changé : il est proprement irremplaçable ».

La critique de Gut ne vaut toutefois que pour les compositeurs de génie. Les « petits maîtres » s'accommoderont quant à eux sans mal de la tronçonneuse du musicologue allemand. Se réclamant de son maître Jacques Chailley, Gut en appelle à une histoire duale, résultat du caractère irréconciliable de l'histoire de la composition et de l'histoire sociale de la musique. Gut sait de quoi il parle. En France, le développement d'une histoire sociale de la musique portée par Yves Gérard, François Lesure, Joël-Marie Fauquet ou Jean Mongrédien s'est opéré sur fond de divorce avec celle du « langage musical ». Et entre les deux, Gut a choisi. La liste de ses livres en atteste, tout comme cette phrase éloquent qui résume la position d'un musicologue qui a pour seul critère la transcendance du génie : « C'est [quand Dahlhaus redescend dans les domaines du quotidien] que ses conceptions structuralistes sont les plus convaincantes. *C'est pourtant lorsqu'il nous parle des exceptions qu'il est le plus séduisant et le plus remarquable*<sup>14</sup> ».



Les comptes rendus de *Die Musik des 19. Jahrhunderts* partagent pour la plupart la même réflexivité : face aux propositions provocatrices d'un musicologue en proie à des réflexions intenses sur le statut de l'histoire de la musique dans un paysage

14. Nous soulignons.

académique en cours de recomposition, ses lecteurs sont amenés à leur tour à se positionner et à définir le statut de leur discipline.

À l'heure où Johnson et Floros épiloguent sur les écoles de pensée convoquées par Dahlhaus, et prennent acte de la volonté du musicologue de s'ouvrir aux évolutions historiographiques caractéristiques des sciences humaines, Gut en appelle à la protection des monuments de la musique. Le temps n'est pas venu, en France, d'une refondation de la discipline musicologique.

ANNEXE: SERGE GUT, CR DE « C. DAHLHAUS, *DIE MUSIK DES 19. Jahrhunderts* », dans *Revue de musicologie*, 69/1, 1983, p. 120-127

Carl DAHLHAUS. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden : Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980. VI-360 p. (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 6.)

Carl Dahlhaus est l'éditeur général d'une série de dix volumes devant former un « Nouveau manuel de musicologie » destiné à remplacer le *Handbuch der Musikwissenschaft* (sous la direction de Ernst Bücken) paru en 1929-1931 chez le même éditeur (Athenaion). Il s'agit d'un côté de profiter des nombreuses acquisitions musicologiques faites pendant le demi-siècle écoulé, et de l'autre, de tenir compte d'un comportement sensiblement différent vis-à-vis des siècles passés. La conception générale est bien résumée dans la phrase-clé suivante, extraite du texte de présentation figurant sur la couverture :

Tandis que l'ancien manuel de Ernst-Bücken paru chez Athenaion était placé sous le signe d'une méthode de l'histoire des idées et de la critique stylistique, le *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* recherche une disposition fondée sur l'histoire structurelle et essaie d'établir des rapports entre les points de vue de l'histoire de la composition, celle des institutions et celle des idées.

Écrite par Carl Dahlhaus lui-même, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* est le premier volume de cette nouvelle publication ayant paru, bien qu'il soit le sixième de la série. L'auteur se tient scrupuleusement aux intentions exprimées ci-dessus et, en conséquence, tronçonne le siècle en tranches chronologiques assez brèves qui sont autant de « structures » temporelles. Pour mieux suivre sa façon de procéder, considérons d'abord la table des matières :

Introduction

Das 19. Jahrhundert als Vergangenheit und Gegenwart  
Stildualismus  
Musik und Romantik  
Tradition und Restauration  
Nationalismus und Universalität  
Bürgerliche Musikkultur

Ch. I : 1814-1830

Rossini und die Restauration  
Opéra comique und deutsche Oper  
Beethoven-Mythos und Wirkungsgeschichte  
Beethovens Spätstil  
Metaphysik der Instrumentalmusik  
Lied-Traditionen  
Die Idee des Volkslieds

Ch. II : 1830-1848

« Melodie lunghe » : Bellini und Donizetti  
Dramaturgie der Grand Opéra  
Virtuosität und Interpretation  
Poetische Musik  
Die Symphonie nach Beethoven  
Chormusik als Bildungskunst  
Romantik and Biedermeier  
Kirchenmusik und bürgerlicher Geist

Ch. III : 1849-1870

Wagners Konzeption des musikalischen Dramas  
Die Oper als Drama : Verdi  
Die Idee der Nationaloper  
Opéra bouffe, Operette, Savoy Opera  
Die Symphonische Dichtung  
Musikkritik als Geschichtsphilosophie  
Brahms und die Tradition der Kammermusik

Ch. IV : 1871-1889

Das zweite Zeitalter der Symphonie  
Drame lyrique und Opernrealismus  
Ars gallica  
Russische Musik : Die epische Oper  
Exotismus, Folklorismus, Archaismus  
Trivialmusik  
Historismus

Ch. V : 1889-1914

Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche  
Die Oper nach Wagner  
Melodramatik und Verismo  
Programm Musik und Ideenkunstwerk  
Tonalitätszerfall und Sprachcharakter  
Emanzipation der Dissonanz

Conclusion

Ende einer Epoche

Il est absolument impossible de donner un résumé de cet ouvrage, tant les idées exprimées sont nombreuses, tour à tour ingénieuses, subtiles, perspicaces, surprenantes et paradoxales, se succédant à jet continu, comme en un feu d'artifice. En outre, elles sont formulées dans un style d'une extrême densité, à la fois logique, clair et précis, mais exigeant un grand effort de la part du lecteur. On peut parfois ne pas être d'accord avec les démonstrations de C. Dahlhaus, mais on concédera volontiers qu'il manie la dialectique en virtuose. Il fait même mieux : il élève le débat bien au-dessus des considérations habituelles en proposant des réflexions d'une importance fondamentale qui, par delà leur portée historique, débouchent souvent sur une sorte de philosophie de l'histoire. Dans ce flot d'idées jaillissantes, nous nous bornerons à examiner quelques points précis. Mais auparavant — et afin d'éviter tout malentendu —, disons ce que ce livre n'est point : il n'est pas une « histoire de la musique » où l'on trouve une succession chronologique — ou par sphère culturelle — de compositeurs avec des indications sur leur vie, leurs œuvres et leur esthétique. Tout au contraire, C. Dahlhaus a une telle crainte de retomber dans cette approche traditionnelle, qu'il sacrifie totalement l'homme pour ne retenir que l'œuvre, et encore, seulement si celle-ci s'intègre dans un processus qui l'englobe. Nous aurons à revenir sur cette attitude délibérée de l'auteur.

Ce premier point précisé, tournons-nous d'abord vers l'*introduction*, non seulement parce qu'elle est magistralement menée, mais aussi parce qu'elle dévoile parfaitement l'attitude du musicologue. Dans la première section, C. Dahlhaus insiste sur la difficulté d'un découpage du temps, mais choisit finalement des années politiques importantes (qu'il appelle « années qui font date » : *Epochenjahre*) pour délimiter ses différentes tranches chronologiques, tout en reconnaissant qu'il serait dangereux d'établir un rapport automatique entre les événements musicaux et ceux de la politique et de la sociologie (p. 1 et 6). Toutefois, il considère 1830 comme une année qui, indiscutablement, est un *Epochenjahr* (p. 6). Par ailleurs — et là il semble se départir de sa prudence habituelle —, il affirme qu'il est indiscutable que les années 1814 et 1914 sont des césures historiques suffisamment importantes pour justifier d'y inscrire le « XIX<sup>e</sup> siècle » (p. 2)<sup>1</sup>. La deuxième section (*dualisme stylistique*), capitale à nos yeux, peut schématiquement se résumer ainsi : une musique de divertissement et de plaisir (représentée par Rossini), héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle, est confrontée à une musique porteuse d'idées et d'un « message » (représentée par Beethoven). Cette conception musicale beethovenienne est nouvelle et va s'étendre sur tout le siècle, mais elle se heurtera constamment à la conception traditionnelle à laquelle l'Italie restera fidèle. La troisième section apporte de précieuses et perspicaces observations sur le problème complexe du romantisme musical. Dans *Tradition und Restauration*, l'auteur montre combien la coupure stylistique qui eut lieu vers 1730-1740 fut profonde et combien la résurrection des œuvres d'avant 1730 fut accompagnée d'une « romantisation » de leur signification. *Nationalismus und Universalität* étudie la situation paradoxale d'un XIX<sup>e</sup> siècle qui se veut à la fois nationaliste et universel; en outre, l'auteur démontre que certains traits que l'on croit typiquement nationalistes sont en fait le résultat d'une illusion ou proviennent de fixations arbitraires d'éléments purement

1. En fait, toutes les années de découpage choisies sont des grandes dates politiques, exceptée l'avant-dernière (1889) malgré les affirmations contraires de l'auteur. Cette date est du reste pour bien des raisons très discutables et nous y reviendrons.

individuels (p. 31). La dernière section — *La culture musicale bourgeoise* — insiste sur l'importance sociale de la bourgeoisie de l'époque et sur les conséquences qui en découlent pour le développement musical.

Après avoir décrit ce qu'il pense être les traits fondamentaux du siècle étudié, C. Dahlhaus s'efforce — pour chaque tranche chronologique choisie — d'en faire ressortir les caractéristiques essentielles. Choisissons quelques points particulièrement significatifs. Ainsi, au chapitre I, section 3 — *Le mythe beethovenien et le retentissement de son œuvre* — l'auteur explique comment le XIX<sup>e</sup> siècle est dominé par « un mythe beethovenien tout puissant qui non seulement appartient à l'histoire de la musique, mais qui a fait lui-même l'histoire de la musique » (p. 62). En effet, notre conception même de la musique a été transformée par ce mythe et tous les grands compositeurs ultérieurs ont été marqués par le fait beethovenien. Ces constatations sont à rapprocher de celles de la section 5 — *Métaphysique de la musique instrumentale* — qui explique comment naît une nouvelle esthétique musicale (sous l'influence d'écrivains tels que Wackenroder, Tieck, E.T.A. Hoffmann et d'autres) donnant non seulement à la musique instrumentale le primat sur la musique vocale (pour la première fois dans l'histoire de la musique), mais encore conférant à la première une dimension philosophique qui sera la caractéristique essentielle de toute la musique germanique de Beethoven à Mahler. Ce phénomène nous paraît si important que nous nous proposons d'y revenir. Au chapitre II, la section 7 — *Romantik und Biedermeier* — est à considérer par rapport à la section 3 de l'introduction — *Musik und Romantik*. Les caractéristiques du romantisme sont difficiles à cerner. L'époque 1830-1848 est d'autant plus délicate à saisir qu'elle est dominée, en Allemagne, par une situation paradoxale<sup>2</sup> : d'un côté, on assiste à l'éclosion de génies musicaux incarnant l'essence même du romantisme — tels Schumann et Wagner — et de l'autre, on voit un mouvement littéraire que les Allemands dénomment *Junges Deutschland*, réagissant contre ce même romantisme. Quant à la situation sociale, elle est essentiellement marquée par l'importance d'une bourgeoisie infiniment plus prosaïque, à la fois soucieuse de confort mais désireuse de culture, que l'on a l'habitude de désigner par le terme de *Biedermeier*. C. Dahlhaus analyse avec perspicacité ces courants contradictoires. Le chapitre III est d'une très grande densité : conceptions dramatiques de Wagner et de Verdi d'un côté, originalité du poème symphonique et persistance de la musique de chambre de l'autre. Mais on n'oubliera pas la section 6 — *Critique musicale et philosophie de l'histoire* — où C. Dahlhaus se trouve très à l'aise dans un domaine qu'il connaît parfaitement. Cette section est à rapprocher de la dernière du chapitre IV : *Historismus*. Il y a de l'une à l'autre une filiation et l'on aura intérêt à les lire à la suite. Dans le dernier chapitre, la section 4 — *Musique à programme et Œuvre d'art habitée par une « idée »* — paraît la plus remarquable, car elle démontre qu'en cette fin de siècle l'opposition musique à programme - musique pure n'a plus de sens : l'une comme l'autre sont habitées par un « esprit métaphysique » qui est plus important que ce qui les sépare. Par ailleurs, bien des points de ce dernier

2. La situation n'est pas fondamentalement différente en France : la Monarchie de juillet — avec à sa tête un « roi-bourgeois » — est essentiellement prosaïque. Mais culturellement, il y a une différence importante : tandis qu'outre-Rhin, la littérature est en réaction contre le romantisme, en France elle s'allie tant à la musique qu'à la peinture pour donner au mouvement romantique un élan prodigieux.

chapitre sont discutables et nous aurons à y revenir. Il en va de même pour la conclusion.

L'impression d'ensemble est que C. Dahlhaus domine souverainement le sujet qu'il traite. Ses très vastes connaissances sont parfaitement assimilées et, au lieu d'être complaisamment étalées, sont mises au service de démonstrations convaincantes. Certains rouages complexes sont habilement démontés et les rapports subtils entre mouvement des idées, réalité sociale et situation musicale sont toujours clairement établis. De par l'ampleur des idées soulevées et de par l'imprévu et le paradoxe de certaines déductions, l'ouvrage provoque chez le lecteur une influence salutaire en l'obligeant à réfléchir et à se poser des questions. Par delà ses qualités intrinsèques considérables, c'est peut-être en cela que se trouve son mérite principal.

C'est pour cette raison que nous croyons utile d'exposer ici quelques réflexions que la lecture attentive de l'ouvrage nous a inspirées : elles peuvent être comprises comme des critiques ou des objections, mais elles sont tout autant des sujets de méditation. Elles se regroupent essentiellement en trois catégories.

*Délimitation des dates de l'époque considérée.*

Les dates proposées par C. Dahlhaus — 1814-1914 — sont satisfaisantes à première vue, surtout si l'on suit l'habile démonstration qui les justifie. Mais après un temps de réflexion, on ne manque pas de se poser quelques questions. Il y a d'abord l'extraordinaire force de suggestion que notre calendrier nous impose et dont on reste souvent trop peu conscient. En effet, dans le continuum sans faille et imperturbable que le déroulement temporel nous propose, notre calendrier pratique des découpages arbitraires qui résultent d'une date de départ conventionnelle et de l'utilisation du système décimal. A-t-on jamais pensé que si les siècles étaient décalés de 50 ans — par exemple : 1650-1750; 1750-1850, etc. — on y aurait adapté nos schèmes chronologiques et ceux-ci seraient si bien devenus une seconde nature que nous les trouverions tout naturels. Ainsi qu'y aurait-il d'absurde à envisager un « siècle » qui partirait de la rupture profonde que représente 1740 pour aller jusque vers 1850, départ de la *Zukunftsmusik* ? Et un autre qui comprendrait les *Musiciens de l'Avenir* ainsi que leur conséquence : l'atonalisme et le dodécaphonisme, c'est-à-dire, en gros, 1850-1945 ? On le voit : les spéculations chronologiques peuvent être très variables. Pour en revenir à des considérations plus concrètes, remarquons que le choix de 1814 n'est satisfaisant que politiquement, mais non musicalement. Cette date, en effet, ne tient pas compte d'un phénomène fondamental qui va imprimer sa marque distinctive à toute la musique du XIX<sup>e</sup> siècle et sur lequel, pourtant, C. Dahlhaus revient à plusieurs reprises : il s'agit de la musique comprise en tant que langage capable d'exprimer une idée et ouvrant la porte à un au-delà métaphysique. Or, c'est vers 1800 que plusieurs écrivains allemands concrétisent leurs pensées sur ce point et c'est vers la même époque que Beethoven en donne l'équivalent musical (cf. p. 7-9, 62, 67-68, 73-79). Ce dernier n'a-t-il pas dit lui-même, en 1810, selon Bettina Brentano, que « la musique est une révélation supérieure à toute sagesse et toute philosophie »<sup>3</sup> ? Devant ce fait culturel qui représente l'un des grands tournants

3. Sur l'authenticité de cette déclaration, on consultera Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven* (Paris, 1967), p. 204-209.

de la pensée européenne, l'*Epochenjahr* (année qui fait date) politique doit automatiquement passer au second plan. C'est en 1797 que paraissent les *Épanchements de cœur d'un moine ami des arts* de Wackenroder et c'est en 1802 que Beethoven veut « ouvrir un nouveau chemin » (qui sera le début de sa « deuxième manière »), probablement en commençant la composition de l'*Eroica* qui sera terminée en 1804 : il n'y a pas de doute, c'est bien aux alentours de 1800 que se cristallise la nouvelle orientation esthétique. Prendre donc la date « à deux zéros » du calendrier (ou encore 1802), aurait l'immense avantage de pouvoir considérer la presque totalité de la production beethovenienne, si fondamentale pour le XIX<sup>e</sup> siècle; tandis qu'en partant de 1814, on a non seulement l'inconvénient de ne retenir que le dernier Beethoven, celui de la « troisième manière », mais surtout celui de tronçonner un compositeur qui — malgré ses discutables « trois manières » — forme un tout homogène et dont les musicologues ont trop tendance à exagérer la césure de 1814, réelle mais non fondamentale. En fait, il y a là une conception qui fait passer l'œuvre avant l'homme et sur laquelle nous nous proposons de revenir.

Mais auparavant, il nous faut nous tourner vers les dates les plus récentes : 1889 et 1914. Disons tout de suite que notre désaccord est encore plus important que pour la date de début. La date de 1889 n'est pas satisfaisante pour deux raisons. D'abord les raisons données par C. Dahlhaus pour présenter l'année 1890 comme un *Epochenjahr* politique ne sont pas réellement convaincantes; en outre, à supposer qu'elles le soient, cela ne s'appliquerait qu'à la seule Allemagne et non à l'Europe dans son intégralité. Ensuite, le fait de considérer la parution en la même année 1889 de la *Première Symphonie* de Mahler et du *Don Juan* de Strauss comme un double événement suffisamment marquant pour y voir le départ d'une époque moderne de la musique, ne peut se justifier que dans une optique essentiellement germanique. Et c'est bien celle que — pour cette fin de siècle — adopte l'auteur<sup>4</sup>. Il suffit de lire attentivement les excellentes considérations de la première section du dernier chapitre — *Le Moderne en tant qu'époque musicale historique* — pour se convaincre qu'il y est essentiellement question des caractéristiques représentées par Mahler, Strauss, Reger et Schönberg, ainsi que par la rupture opérée par ce dernier vers 1908, bien que Debussy soit cité marginalement par deux fois, p. 280 et 283. Il est évident que dans une optique « mitteleuropéenne », l'arrivée de Strauss et de Mahler dans la vie musicale d'alors représente un élément nouveau. Mais cet élément est du même ordre que celui apporté par les *Zukunftsmusiker* Liszt et Wagner vers 1850; il ne représente pas une rupture, mais simplement une coloration particulière qui permet à cet extraordinaire mouvement qui part de Beethoven pour aboutir à Mahler et au premier Schönberg de se renouveler, de se rafraîchir et de s'enrichir, mais non de changer de nature. Aussi l'observateur placé en dehors de cet espace germanique comprendra-t-il difficilement le choix de 1889 comme *Epochenjahr*; en outre, s'il est placé de ce côté-ci du Rhin, il sera surpris de constater qu'il n'est fait mention nulle part de ce qu'il peut, lui, considérer — à juste titre, semble-t-il — comme un véritable renouveau de la

4. Afin d'éviter tout malentendu, rappelons que la position de Dahlhaus est éminemment supra-nationaliste et que parfois même, il a tendance, à notre goût, à minimiser le rôle fondamental des musiciens austro-allemands pendant les deux premiers tiers du siècle. Mais il est bien évident que quand on se rapproche de notre époque, on est toujours plus au courant de sa propre sphère culturelle : ceci vaut pour chacun d'entre nous.

musique française vers 1890 : l'abandon du développement thématique proliférant, le retour à la modalité, l'enrichissement des accords selon la progression des harmoniques, etc. Et sa surprise sera encore plus grande quand il remarquera que le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy est complètement passé sous silence, alors que l'on aurait pu à bon droit dater de sa parution en 1894 le départ d'une nouvelle façon de sentir et de concevoir la musique<sup>5</sup>. Bref, pour nous résumer, il semble qu'il soit impossible de maintenir une date commune pour la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Car la « musique nouvelle » commence en France à partir de 1894, tandis qu'en Europe centrale la *Neue Musik* débute bien avec l'irruption de l'atonalité vers 1908, comme le démontre excellemment C. Dahlhaus. Cette dernière s'accuse avec *Pierrot lunaire* de Schönberg (1912) et reçoit des impulsions d'un tout autre ordre mais qui la confortent dans sa rupture avec le passé avec le *Sacre du printemps* de Stravinsky (1913). C'est ainsi que l'on arrive aux abords de 1914. Mais, à nouveau, le choix d'une date de rupture historique est trompeur : ce n'est pas la première guerre mondiale qui a mis fin à une esthétique musicale qui avait duré plus d'un siècle : celle-ci était déjà sapée dans ses fondements dès avant 1910.

*L'inconvénient des tronçonnements trop courts.*

Les découpages chronologiques de C. Dahlhaus correspondent à des tranches d'une vingtaine d'années environ ; ils satisfont ainsi à la théorie de Wilhelm Pinder (*Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas* [Munich, 1961]) selon laquelle chaque génération apporte une conception artistique nouvelle (p. 93). En fait, les tranches courtes ont ici essentiellement pour but de mettre en évidence la volonté structuraliste du musicologue : elles permettent de mieux disjoindre ces couches tectoniques que certains croient percevoir dans le déroulement de l'histoire. Il faut remarquer, toutefois, qu'elles ont le grave inconvénient d'obliger à des « débordements » nombreux et inévitables. Ainsi Wagner et Verdi se trouvent dans la tranche 1848-1870 du chapitre III, mais leur activité compositionnelle commence bien avant et s'étend jusqu'en 1882 pour le premier et jusqu'en 1893 pour le second. Pis même, certaines des réalisations musicales les plus extraordinaires de l'un et de l'autre se situent après la date limite (1870) de la tranche où ils sont examinés. Il en va de même pour les genres. La dernière section du chapitre II — *La musique religieuse et l'esprit bourgeois* — s'inscrit dans la période 1830-1848, mais en réalité l'auteur se voit obligé de traiter d'œuvres s'étendant de 1816 à 1884 : la tranche réduite devient une fiction. Plus grave encore est le fait que certains compositeurs soient « coupés » en tranches différentes et que leur propre identité n'apparaisse plus. En effet, on voit mal ce qui relie le Liszt du chapitre II à celui du chapitre III ou bien le Brahms du chapitre III à celui du chapitre IV. Mais ici aussi, il y a la volonté délibérée de faire passer l'homme après l'œuvre et de ne considérer celle-ci que dans un cadre qui l'englobe.

5. En fait, C. Dahlhaus parle bien dans la troisième section du chapitre IV — *Ars gallica* — du renouveau de la musique française après 1870, mais il se limite à la période 1870-1890 et se concentre sur Saint-Saëns, César Franck et Vincent d'Indy. Fauré est très rapidement survolé (p. 243), tandis que Chabrier n'est mentionné qu'en passant. Autrement dit, ce sont les compositeurs français les plus imprégnés des techniques germaniques qui retiennent principalement son attention.

Tout le problème est de savoir si la personnalité géniale est au-dessus du *Zeitgeist* ou bien si celui-ci l'englobe. En un siècle aussi individualiste que le XIX<sup>e</sup>, la question mérite d'être posée. Ainsi Rey M. Longyear, dans son *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (Londres, 1973) a opté pour une présentation par compositeur et non par genres, en raison de l'extraordinaire individualisme de ceux-là. Effectivement, il semble bien qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les grands génies aient fait davantage l'histoire qu'ils ne l'ont subie. Pour s'en convaincre, il faut raisonner par élimination. Supprimons Beethoven : tout le XIX<sup>e</sup> siècle musical est changé; il est proprement irremplaçable. Le fait qu'il soit un Allemand venu à Vienne, qu'il ait été impressionné par la Révolution française, qu'il soit rentré dans sa coquille durant le régime répressif de Metternich ne sont que des considérations secondaires en regard de l'immense impact de la personnalité. Ignorer celle-ci, c'est passer à côté d'un phénomène important de l'histoire musicale. En revanche, supprimons Auber, ou Hérold, ou Boieldieu : on ne changera pas grand chose aux caractéristiques de l'opéra-comique français qui est un genre extrêmement affirmé dont la « personnalité collective » est plus forte que celle des compositeurs qui écrivent pour lui. Conclusion : la méthode structuraliste n'est pas appropriée pour rendre compte des personnalités transcendantes; au contraire, elle les trahit. Et ceci nous amène à notre troisième réflexion.

*L'illogisme d'expliquer l'histoire de la musique à partir des « grands compositeurs ».*

C. Dahlhaus se trouve dans la situation paradoxale et inconfortable de vouloir écrire une histoire « de la musique » et non « des musiciens », tout en ayant recours, pour ses démonstrations, essentiellement aux « grands compositeurs ». En effet, les « petits maîtres » ne sont réellement pris en considération que lorsque les étoiles de première grandeur font défaut. C'est le cas, entre autres, pour l'opéra-comique français et l'opéra allemand entre Weber et Wagner, pour l'opérette, pour la musique de salon, etc. Il y a dans cette attitude un illogisme qui constitue à décrire ce que l'on croit être la « norme » de certains phénomènes musicaux, en les expliquant par l'« anormal » et l'« exceptionnel » que représentent les grands génies. Il est vrai que le fait est usuel; mais il n'en est pas moins regrettable. Ainsi, quand on cessera de considérer J. S. Bach comme le reflet de la musique allemande de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle — alors qu'il en est la magnifique et sublime exception — on ne dira plus des incongruités telles que celles-ci : le contrepoint est inné chez les Allemands, il traduit leur sens du « ewiges Werden », etc. En effet, le contrepoint de Bach représente une exception : il suffit d'examiner Telemann et Mattheson (qui sont la « norme ») pour s'en convaincre. Quand un Mozart et un Beethoven (tous deux sur le tard), un Schumann, un Wagner ou un Bruckner recourront également au modèle bachien, ce ne sera pas en raison d'un « sens inné du contrepoint », mais parce qu'ils y verront un modèle incomparable. Du reste, eux aussi sont l'exception. Il n'y a qu'à considérer les œuvres des « petits maîtres » qui sont leurs contemporains pour constater que leur « contrepoint », malgré le « sens inné », est bien défaillant. Bref, en ayant le regard porté vers les cimes, on a une vue faussée de ce qui se passe dans la plaine. Heureusement, C. Dahlhaus « redescend » à plusieurs reprises dans les domaines du quotidien et de l'habituel. Et c'est alors — par exemple avec *Bürgerliche Kultur. Romantik und Biedermeier, Trivialmusik*, etc. — que ses conceptions structuralistes sont les

## COMPTES RENDUS : LIVRES

127

plus convaincantes. C'est pourtant lorsqu'il nous parle des exceptions qu'il est le plus séduisant et le plus remarquable.

Pour préciser notre pensée, disons qu'il nous apparaît que deux catégories événementielles sont juxtaposées dans l'ouvrage de C. Dahlhaus. L'une concerne la norme et s'explique d'une manière satisfaisante grâce à la conception structuraliste de l'histoire; l'autre concerne les « grands génies » et demande manifestement une approche complémentaire différente. Il est vrai que l'on sent chez C. Dahlhaus une crainte constante d'aligner des grands noms qui formeraient un « musée imaginaire »<sup>6</sup>. Et c'est cette crainte, confinant à la phobie, qui l'empêche de leur rendre pleinement justice. On se demande s'il ne serait pas préférable — tout au moins pour le XIX<sup>e</sup> siècle — de concevoir un plan dualiste où, d'un côté, on s'occuperait des structures de base conformes à la « norme » et, de l'autre, on traiterait séparément les individualités les plus remarquables. C'était déjà ce qu'avait tenté Jacques Chailley dans son *Cours d'histoire de la musique* (Paris, 1967 ss). Rien n'empêche d'aller plus loin et plus systématiquement dans cette direction.

En conclusion, réaffirmons hautement et fortement que l'ouvrage de C. Dahlhaus est tout à fait remarquable et que, par son originalité et la profondeur de certaines de ses observations, il nous invite à repenser bien des clichés habituels. Nul d'entre ceux qui s'intéressent à la musique du XIX<sup>e</sup> siècle ne peut se permettre d'en ignorer la substance. Mais rappelons que pour profiter pleinement de sa lecture, il faut être à la fois un excellent germaniste et un bon connaisseur de l'époque étudiée.

Serge GUT.

Hugh MACDONALD. *Berlioz*. London - Toronto - Melbourne : J. M. Dent and Sons, 1982. 261 p., 62 exemples musicaux, ill. (*The Master Musicians*.)

H. J. Macdonald qui, après avoir enseigné à Cambridge, puis à Oxford, est actuellement professeur à l'Université de Glasgow, dirige la nouvelle édition des œuvres musicales de Berlioz, publiées chez Bärenreiter grâce à la Fondation Gulbenkian. Il participe également à l'édition de la *Correspondance générale*, et est un des tout premiers berlioziens vivants. Son livre nous donne le dernier état des études berlioziennes. Il offre extérieurement une curieuse ressemblance avec la plus récente des études globales sur Berlioz parues en France, la seconde édition du livre d'Henry Barraud : même format, même reliure de toile bleue que protège une jaquette reproduisant l'admirable portrait de Berlioz par Courbet, même plan général présentant la vie du compositeur, puis son œuvre. Analogie fortuite peut-être ? Dans la bibliographie ne figure que la première édition du livre d'H. Barraud, parue chez Waleffe en 1955, et non la seconde, publiée en 1979 par Fayard, augmentée de 200 pages d'analyse de l'œuvre (le volume dépasse les 500 pages, un peu moins serrées typographiquement que celles du

6. En effet, l'auteur revient à plusieurs reprises sur sa volonté de ne pas nous donner une « description d'un musée imaginaire » (p. 19, 205, 270, 271, 328, 332).



**L'AUTEUR** Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, agrégée de musique et diplômée du Conservatoire de Paris en histoire de la musique et en esthétique, Fanny Gribenski a soutenu en 2015 à l'École des hautes études en sciences sociales une thèse intitulée *L'Église comme lieu de concert. Pratiques musicales et usages de l'espace ecclésial dans les paroisses parisiennes (1830-1905)*. Elle a été boursière de la Fondation Thiers, de la Commission franco-américaine (Fulbright) et de la Huntington Library (San Marino, Californie). Elle est actuellement *Research Scholar* au Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte de Berlin où elle mène des recherches sur l'histoire de la standardisation du diapason. Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Transposition. Musiques et sciences sociales*. Contact: gribenskifanny@hotmail.com

**RÉSUMÉ** Peu d'ouvrages consacrés à l'histoire de la musique du XIX<sup>e</sup> siècle ont fait autant d'émules que *Die Musik des 19. Jahrhunderts* de Carl Dahlhaus, paru en 1980. À travers cette ambitieuse synthèse, le musicologue allemand entendait proposer une réponse aux défis historiographiques posés selon lui par plusieurs évolutions de la discipline historique. Singulière au regard de celle de ses homologues allemands et américains, la réponse de Gut à ce texte est emblématique d'un certain nombre de traits caractéristiques de la musicologie française du temps, en particulier l'absence de dialogue entre les deux domaines réunis par l'approche dahlhausienne : étude du langage musical et histoire sociale de la musique. Le compte rendu de Gut permet par conséquent de saisir la manière dont la recherche française sur la musique du XIX<sup>e</sup> siècle se situe sur un plan international, à l'orée d'une période charnière marquée par l'écllosion de courants réformistes (histoire structuraliste, *new musicology*) dont les effets tarderont, sans surprise au regard de ce document, à se faire sentir en France.

**ABSTRACT** *Few books on the history of nineteenth-century music have received as much attention as Die Musik des 19. Jahrhunderts by Carl Dahlhaus, published in 1980. By means of his ambitious synthesis, the German musicologist wished to address the challenges he believed had been posed by a number of developments in the field of history. Serge Gut's response to this text appears both peculiar, in comparison with German and American reviews of the book, and revealing. His review illustrates some trends characteristic of French musicology at the time, especially its lack of dialogue between two components brought together by Dahlhaus: the study of "musical language" and the social history of music. As a result, Gut's review allows us to situate French research on nineteenth-century music on the international stage and at a critical time that was marked by the rise of reformist trends (structural history, the New Musicology) whose effects—not surprisingly, in the light of this text—were slow to be felt in France.*

