

Tome 106
2020, n°2

R

Revue de
musicologie

M

sfm
société
française
de musicologie

music critics who conceived of foreign sound as inspiration. From the perspective of a social history of music, however, one needs to emphasize that most of these recordings were not sold transnationally, but rather reinforced the localization of musical identity.

In his conclusion the author identifies “the mid-1880s, mid-1900s, and mid-1920s” as the three stages leading to the breakthrough of a “new global culture” (p. 254). Its defining aspects were the growing knowledge and understanding of non-Western music, the global dissemination of musicians, instruments and, most of all, recordings as well as the rise of hybrid genres of popular music from tango to jazz. Of the latter development, a characteristic of the 1920s, we hear little in this book. The empirical research is concerned with the other two aspects, and the argument focuses on the period up to the First World War. The subtitle’s reference to the “Jazz Age” is therefore somewhat misleading. But then, of course, in a global history with a clear argument as this one—a rare species itself—not everything can be done. Others may expand on the more narrowly defined musical dimensions addressed in cross-cultural perceptions. Liebersohn’s informants, for example, are preoccupied with scales and tonal material, whereas rhythm is not frequently discussed. Is this one of the reasons why sub-Saharan Africa is missing from the intellectual excursions into the global soundscapes presented here? These are mere trifles, however. This book will make a brilliant and lasting contribution to a global history of music, an emerging field of inquiry that has only begun to be explored by musicologists, ethnologists and historians and has taken shape in a number of works published over the last decade, amongst which those by Bob White (*Music and Globalization*, 2012), Philip Bohlman (*The Cambridge History of World Music*, 2013), and Christian Utz (*Komponieren im Kontext der Globalisierung*, 2014), as well as, more recently, Ronald Radano and Tejumola Olaniyan, (*Audible Empire*, 2016), Timothy D. Taylor (*Music in the World*, 2017), Reinhard Strohm, (*Studies on a Global History of Music*, 2018), and Tobias Janz and Chien-Chang Yang (*Decentering Musical Modernity*, 2019).

Dana Gooley. *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-century Music*. New York: Oxford University Press, 2018. 292 p.

► *Céline Carencio (Université de Lorraine)*

Professeur à la Brown University (Rhode Island, USA), Dana Gooley est bien connu des musicologues lisziens pour son ouvrage *The Virtuoso Liszt* en 2004, ainsi que pour la codirection du volume *Franz Liszt and His World* (avec Christopher H. Gibbs, 2006). Il a également collaboré au livre *Liszt et la France* dirigé par Malou Haine et Nicolas Dufetel en 2012. Ses recherches abordent la musique du XIX^e siècle du point de vue des études de réception, par le biais de l’histoire de l’interprétation et de la critique musicale. C’est aussi en pianiste de jazz et praticien de l’improvisation qu’il propose de réfléchir tout au long de ce livre à ce qu’il nomme « le jeu libre » (*free playing*), c’est-à-dire le jeu sans partition de quelque nature que ce soit. Cette habile expression lui permet de prendre ses distances avec le terme qui constitue son objet d’étude, « l’improvisation », dont il scrute l’évolution des emplois et des connotations.

Riche d’expériences et de recherches approfondies et variées, le point de vue de Gooley permet de croiser plusieurs approches, dont la confrontation se donne à lire à travers les

références très complètes qui accompagnent l'introduction du livre (« Prelude: The Virtue of Improvisation »). Une bibliographie sur les tensions entre improvisation et œuvre (travaux de Carl Dahlhaus, Jim Samson, Lydia Goehr, Robert Wangermée, etc.) y côtoie une série de références sur l'improvisation dans le domaine du jazz (travaux de Gary Tomlinson, Robert Walser et Ingrid Monson, mais aussi de Paul Berliner, George Lewis, David Ake, etc.), la mention de nombreuses études sur l'improvisation pianistique dans la musique du XIX^e siècle venant compléter l'ensemble (ouvrages sur Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt et quelques figures contemporaines moins célèbres, par des musicologues tels Valerie Goertzen et Kenneth Hamilton).

Prenant le contre-pied d'une idée trop couramment admise selon laquelle la pratique de l'improvisation aurait globalement disparu entre 1800 (lorsque la réalisation de basse continue cesse d'être une pratique courante) et 1950 (lorsque les musiciens du courant be-bop s'en emparent), Dana Gooley met au centre de son étude un répertoire savant mais non écrit, issu d'une pratique de l'improvisation considérablement plus libre et plus élaborée que les simples ornements, préludes ou cadences auxquels s'adonnent les interprètes. Son ouvrage se distingue aussi des travaux existants sur le genre de la fantaisie et sur les paraphrases sur thèmes empruntés (très répandues dans les partitions pianistiques du XIX^e siècle), car son objet, d'une nature considérablement plus fuyante, n'a laissé de traces que très indirectes. Il cherche ainsi à se détacher de la lecture des traités et méthodes d'improvisation tout autant que de l'étude stylistique des partitions et esquisses, pour se concentrer sur la pratique du jeu libre, c'est-à-dire l'improvisation comme performance. L'enracinement revendiqué dans les travaux d'Angela Esterhammer sur l'improvisation comme activité poétique (*Romanticism and Improvisation*, 2008), mais aussi plus largement dans ceux de musicologues comme Bruno Nettl, Leo Treitler, Robert Gjerdingen, et surtout dans le volume d'Annette Richards, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque* (2001), s'inscrit dans cette perspective. Le livre de Dana Gooley s'en démarque toutefois par un positionnement à l'articulation des improvisations musicales, des représentations littéraires et de la réception critique. Il parvient ainsi à dépasser un point de vue centré sur la production de l'activité musicale d'improvisation pour accorder plus d'attention aux valeurs et aux significations qu'elle acquiert dans différents contextes sociaux. Il montre comment, entre 1810 et 1880, l'improvisation se déplace peu à peu d'une pratique concrète de concert à un idéal fantasmé, par le jeu d'un double processus : au fur et à mesure que la pratique de l'improvisation recule, si ce n'est en acte, du moins en fréquence, en visibilité et en prestige sur les scènes musicales, se développe au contraire dans les récits et discours un « imaginaire de l'improvisation » de plus en plus riche, aux connotations de plus en plus positives (naturel, liberté, spontanéité), valorisant cette pratique comme un art d'exception. Pour étayer sa démonstration, le musicologue consulte donc journaux, lettres, journaux intimes et œuvres littéraires, tant pour leur point de vue critique que descriptif. Le dépouillement minutieux de ces sources met en évidence les significations que revêt l'improvisation pour les praticiens, les publics, les critiques : idéalisée dans ses représentations, l'improvisation devient fantasmée – d'où le titre de l'ouvrage, *Fantasies of improvisation*, qui est difficilement traduisible car il repose sur un double sens du mot anglais *fantasies*, renvoyant aux fantasmes autant qu'aux fantaisies.

Le livre se présente dans son ensemble comme une série d'études de cas très bien mises en résonance les unes avec les autres, selon un déroulement globalement chronologique. Après un magistral prélude qui donne les lignes directrices de la démonstration, les deux premiers chapitres sont consacrés à la période 1810-1830, avec tout d'abord une étude de la pratique de l'improvisation au clavier issue de l'enseignement de l'abbé Vogler, dont la trace est visible chez Weber et Meyerbeer (« The School of Abbé Vogler: Weber and Meyerbeer »). Un chapitre est ensuite consacré à l'articulation de la figure ancienne du maître de chapelle et de celle, émergente, du virtuose moderne à partir de 1815, à travers le face-à-face entre Hummel et Moscheles, puis le cas de Mendelssohn (« The Kapellmeister Network and the Performance of Community: Hummel, Moscheles, and Mendelssohn »). Les improvisations à quatre mains auxquelles se livraient Moscheles et Mendelssohn y sont aussi abordées, de même que les pratiques de certains musiciens moins connus, tels Ferdinand Hiller ou Carl Maria von Bocklet. La deuxième partie s'intéresse ensuite à la transition entre un pianisme postclassique des années 1820 et une conception de l'improvisation de plus en plus marquée par les influences romantiques. Un chapitre clé sur la pratique originale de Carl Loewe qui, dans les années 1830, avait l'habitude d'improviser des chansons entières – mélodie et accompagnement – sur des poèmes proposés par le public (« Music-Poetry-Improvisation: Carl Loewe's Performative Romanticism »), précède une étude sur les liens entre improvisation et composition chez Schumann (« Schumann and the Economization of Musical Labor »), et un texte sur l'évolution de la pratique lisztienne de la composition (« Liszt and the Romantic Rhetoric of Improvisation »). Enfin, le dernier chapitre constitue véritablement la pierre angulaire de la démonstration (« Improvisatoriness: The Regime of the Improvisation Imaginary »). Sont ici spécifiquement examinées les représentations de l'improvisation, dans l'optique de montrer comment elles prennent le pas, entre 1847 et 1880, sur les « poches de résistance » de pratique effective du jeu libre (orgue, classes d'accompagnement, interludes et préludes). Certains écrits de Wagner et de Liszt sont convoqués, entre autres, pour mettre finalement en lumière la manière dont l'installation d'un dispositif de concert qui présente l'exécution idéale comme improvisée, ou ressemblant à une improvisation à travers l'image de l'interprète inspiré (donnant l'illusion de l'improvisation), assène le coup de grâce à une pratique réelle de cette activité. Un excellent texte de conclusion (« Postlude: Improvisation and Utopia ») permet de prendre du recul sur les causes du déclin constaté de la pratique de l'improvisation au cours du XIX^e siècle. Elles seraient à rechercher, non pas uniquement comme on le fait traditionnellement, dans l'essor du concept d'œuvre, mais aussi dans l'évolution des situations de concerts et de la nature des publics. Dans le cadre d'une production musicale de plus en plus commercialisée, à l'audience élargie, entourée d'un système d'annonces publicitaires de plus en plus important, l'improvisation, qui reposait sur une connivence entre artiste et public établie dans l'instant et supposait un certain niveau de culture commune et de références partagées, est de moins en moins privilégiée.

Du point de vue des documents et de l'appareil critique, si l'on peut regretter l'absence d'une bibliographie complète en fin d'ouvrage, ainsi que la position des notes situées à la fin de chaque chapitre plutôt qu'en bas de page ou en fin de volume, l'on ne peut en revanche qu'admirer la qualité et la richesse de la documentation. Les notes sont nombreuses, précises et

toujours utilisées à bon escient. Une trentaine d'exemples musicaux et d'illustrations, très bien réalisés et reproduits, soutiennent la démonstration, avec une répartition équilibrée tout au long des cinq premiers chapitres, et quelques tableaux permettent également une présentation synthétique des données (en particulier dans le chapitre sur Carl Loewe). Une table des figures facilite la localisation de tous ces documents. Très utile pour circuler dans le volume, un index recense les noms de personnes, mais aussi les titres de périodiques, quelques titres d'œuvres musicales et littéraires, des événements historiques (comme le Congrès de Vienne), et certains mots considérés comme des notions importantes. Sont ainsi indexés des termes renvoyant à des concepts au cœur de la démonstration (« free fantasia (style/genre) », « free fantasy (genre) », « free playing », « improvisation imaginary », « poetry improvisation », « public sphere » et « work-concept »), mais aussi des mots désignant des notions plus précises (« accompagnement (free harmonization) », « cadenza », « fugal style », « galant style », « learned style », « popular style », « postclassical pianism », « thematic combination », « thoroughbass/figured bass », etc.).

Rédigé dans un anglais riche, précis et clair mais qui reste simple et très agréable à lire même pour les lecteurs non anglophones, ce livre s'adresse autant au mélomane averti, pianiste, improvisateur, interprète (y compris dans le domaine du jazz, du théâtre musical et tous les milieux de la performance et de l'improvisation libre), qu'au musicologue, quel que soit son niveau de connaissances, de l'étudiant au chercheur. Dans la mesure où il permet de réfléchir de manière historiquement informée sur la pratique de l'improvisation musicale, prenant en compte ses dimensions sociale, politique et philosophique, il intéressera aussi les philosophes et les chercheurs en sciences sociales qui s'interrogent sur la liberté en art, sur la performance artistique et sa réception, ou sur les liens entre improvisation et création.

Jennifer Ronyak. *Intimacy, Performance, and the Lied in the Early Nineteenth Century*. Bloomington: Indiana University Press, 2018. 236 pp.

► **Jürgen Thym (Eastman School of Music, University of Rochester)**

As a musicologist who has studied rather extensively text-music relations in German Lieder, I have long been aware of some important voices in the field. Certain of their writings have provided eye-opening and ear-opening jolts to interdisciplinary studies, generally within the world of musical scholarship. I am thinking of Thrasybulos Georgiades's Schubert book of the mid-1960s which, with its subtitle *Musik und Lyrik*, provided a model and guidance for some of us at the beginning of our scholarly quests. Edward T. Cone's *The Composer's Voice* of 1974 brought ideas from literary criticism into the musicological discourse, but had to wait for a wider reception until the late 1980s, when American musicology was eager to morph into "New Musicology." And then there was Lawrence Kramer in the mid-1980s with *Music and Poetry* (and the author is well-versed in both) who provided new energies to text-music studies with imaginative readings going beyond traditional hermeneutical approaches. Kramer has continued on this path for nearly forty years and, to some extent, inspired the book under review here.

I may be accused of hyperbole, but I consider Jennifer Ronyak's *Intimacy, Performance, and the Lied in the Early Nineteenth Century* as having a similar jolt-providing nature. The focus of her