

# LES CONCERTS STRARAM (1926-1933)

Une révolution dans la vie symphonique à Paris

---

*Gilles Demonet*

PUBLIÉ AVEC LE SOUTIEN DU MINISTÈRE DE LA CULTURE,  
DE L'INSTITUT DE RECHERCHE EN MUSICOLOGIE (IREMUS)  
ET DE LA FONDATION FRANCIS ET MICA SALABERT

Paris  
Société française de musicologie  
2021

# Introduction

---

Maintes fois cité, considéré par ses contemporains comme l'un des principaux défenseurs de la création musicale à Paris entre les deux guerres, Walther Straram n'avait jamais fait l'objet d'un ouvrage ni même d'un chapitre dans une publication consacrée à cette période. Il méritait donc qu'on s'y intéressât enfin, mais la tâche s'annonçait peu aisée. Ses nombreuses archives sont dispersées : certaines sont encore détenues par sa famille, d'autres ont été cédées dans des ventes publiques ou privées mais, pour une part importante, elles sont fort heureusement conservées au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France. À cette difficulté s'ajoute celle de vouloir cerner une personnalité protéiforme qui, malgré une vie brève (1876-1933), fut professeur de chant et répétiteur, accompagnateur, imprésario, chef et fondateur d'orchestre, et finalement directeur de théâtre. Or ces obstacles se sont finalement avérés être une incitation à aborder l'homme au travers de ce qui s'est imposé au fil des recherches comme sa réalisation essentielle, aboutissement et catalyseur de l'ensemble de sa carrière : la série de concerts à laquelle il a donné son nom et qui marqua profondément la vie symphonique parisienne de l'entre-deux-guerres.

## Walther Straram et ses concerts, négligés par l'Histoire

Il serait exagéré d'affirmer que Straram est totalement ignoré. Son nom figure tout d'abord dans plusieurs ouvrages encyclopédiques. Dès les années 1920, les Concerts Straram font même l'objet d'une section dans un chapitre de l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* en six volumes d'Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie<sup>1</sup>, dédié à

---

1. Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, « Deuxième partie : Technique – Esthétique – Pédagogie », Paris, Delagrave, 1925-1931, p. 3713-3714. Le sous-titre concerné est « Pédagogie – Écoles – Concerts – Théâtres ».

l'activité symphonique à Paris. Signé par Albert Vernaælde, il s'intitule « La Société des concerts et les grandes associations symphoniques » et est lui-même intégré dans la deuxième partie de l'ouvrage dont le titre — « [...] Technique – Esthétique – Pédagogie » — évoque *a priori* des sujets d'une autre nature et pose d'emblée la question du statut des associations, orchestres, concerts, etc. comme objet d'étude dans les ouvrages d'histoire de la musique<sup>2</sup>. En l'espèce, après avoir abordé brièvement les « principaux concerts antérieurs à la fondation de la Société des concerts » et très substantiellement la Société des concerts du Conservatoire, il se clôt par une section intitulée « Concerts fondés depuis 1828 », qui cependant ne traite que de l'Association des concerts Lamoureux, de l'Association artistique des concerts Colonne, des Concerts Straram et de l'Orchestre symphonique de Paris. Les différentes expressions utilisées (association, orchestre, concert) renvoient toutes à ce qui est génériquement appelé la « vie symphonique » à Paris, mais le nombre d'institutions citées est faible par rapport à leur foisonnement à cette période. Bien que l'ouvrage ait fini d'être publié en 1931, la rédaction de la notice peut être datée avec certitude de juin 1929<sup>3</sup>. Or les années 1926-1929 constituent une période charnière pour le monde symphonique (naissance des Concerts Straram et des Concerts Gaston Poulet en 1926, disparition des Concerts Koussevitzky après la saison 1928, fondation de l'Orchestre symphonique de Paris et des Concerts Siohan en 1929). À l'inverse, on pourrait s'étonner que des initiatives récentes comme l'Orchestre symphonique de Paris et les Concerts Straram aient déjà les honneurs d'une telle encyclopédie si l'un des signataires du chapitre en question n'était... Walther Straram lui-même<sup>4</sup>. Cette notice informe le lecteur sur les lieux où ont été donnés les Concerts Straram depuis leur fondation ainsi que sur leur effectif, et traite essentiellement de leur répertoire.

Pour leur part, les grandes encyclopédies musicales contemporaines ne font que le mentionner de manière incidente : six occurrences dans le *New Grove* (dont deux sont

---

2. C'est ainsi que Jules Combarieu (*Histoire de la musique. Des origines au début du XX<sup>e</sup> siècle*, volume 3, Paris, 1924, p. 526-541) évoque successivement l'activité de la Société des concerts du Conservatoire, les Concerts Padeloup, les Concerts Colonne et la Société des Nouveaux-Concerts de Charles Lamoureux et la fonction générale des sociétés musicales dans un chapitre intitulé « Symphonie et musique de chambre » et au milieu de pages consacrées à la création symphonique depuis Louis Théodore Gouvy et Napoléon Henri Reber jusqu'à Gabriel Fauré, Florent Schmitt, Jean Jules Aimable Roger-Ducasse, Charles Koechlin et Maurice Emmanuel.

3. Elle fait en effet référence au cycle Wagner (deux séries de représentations de l'*Anneau du Nibelung*, les 20, 21, 22 et 24 juin, puis les 26, 27, 28 et 30 juin 1929) auquel participe l'orchestre des Concerts Straram.

4. En raison du décès d'Albert Vernaælde en février 1928, la rédaction du chapitre est confiée à plusieurs auteurs, dont Walther Straram (A. Lavignac et L. de la Laurencie (dir.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, *op. cit.*, p. 3714, note 1).

relatives à des interprètes, deux à des compositeurs et deux à la vie musicale à Paris et en France) et huit dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (cinq sont associées à des noms de compositeur, deux à la vie musicale parisienne et la dernière à un autre interprète)<sup>5</sup>.

Un survol chronologique de la bibliographie n'est guère plus fructueux, bien que plusieurs ouvrages thématiques l'associent explicitement aux œuvres qui ont été créées sous sa baguette (en particulier le *Boléro* de Ravel et les *Offrandes oubliées* de Messiaen) et à sa série de concerts. La littérature des années 1920, riche en ouvrages consacrés aux compositeurs, aux œuvres ou aux courants esthétiques, s'attache souvent à définir une musique « française<sup>6</sup> ». Straram, qui n'est pas compositeur et qui, lors de la publication de ces ouvrages, ne jouit pas encore de la notoriété que lui accordera ultérieurement la presse, n'a pas de raison d'y figurer. Il n'est pas non plus cité par Ladislav Rohozinski dans *Cinquante ans de musique française, de 1874 à 1925*, qui consacre pourtant un chapitre entier aux chefs d'orchestre, et l'est seulement incidemment par Dominique Sordet dans *Douze chefs d'orchestre*, mais la série de concerts qui l'imposera pendant huit saisons successives dans la vie musicale parisienne n'a pas encore vu le jour et son expérience de chef demeure modeste<sup>7</sup>. En revanche, son importance est soulignée rétrospectivement lorsque, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des auteurs tels que René Dumesnil et Piero Coppola jettent un regard nostalgique sur la richesse de la vie musicale pendant la période 1919-1939 : ils évoquent assez longuement les Concerts Straram et le rôle qu'ils jouèrent en faveur de la création<sup>8</sup>. De même, Jeanne Laurent lui consacre

5. Stanley Sadie et John Tyrell (dir.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, MacMillan Publishers, 2001 (édition en ligne). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedrich Blume et Ludwig Finscher (éd.), Cassel, Bärenreiter, 1994-2008. Par ailleurs, la compilation de noms de chefs d'orchestre faite par Robert H. Cowden, cite Straram, bien que très succinctement, parmi les 1249 artistes répertoriés. Robert H. Cowden, *Concert and Opera Conductors. A Bibliography of Biographical Materials*, Westport, Greenwood Press, 1987, p. 224.

6. Voir par exemple Émile Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, Paris, les Éditions G. Crès et C<sup>ie</sup>, 1923 (consacré à plusieurs compositeurs et ouvrages significatifs de la période, mais comprenant également un chapitre intitulé « La notion de progrès en musique »), Louis Laloy, *La musique retrouvée. 1902-1927*, Paris, Plon, 1928, et André Cœuroy, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Simon Kra, 1928. Bien qu'ils soient plus tardifs, citons également les deux ouvrages de Paul Landormy, *La musique française de Franck à Debussy* (Paris, Gallimard, 1943) et *La musique française après Debussy* (Paris, Gallimard, 1943).

7. Ladislav Rohozinski, « Les chefs d'orchestre » dans Ladislav Rohozinski (dir.), *Cinquante ans de musique française, de 1874 à 1925*, Paris, Éditions musicales de la Librairie de France, 1925, volume 2, p. 271-316. Dominique Sordet, *Douze chefs d'orchestre*, Paris, Fischbacher, 1924, p. 7.

8. René Dumesnil, *La musique en France entre les deux guerres. 1919-1939*, Genève-Paris-Montréal, Éditions du Milieu du Monde, 1946, et *L'envers de la musique. Le monde des musiciens et le monde de la danse*, Paris, La nouvelle Édition, 1948. Piero Coppola, *Dix-sept ans de musique*

des Champs-Élysées, il contient des notices dédiées respectivement à Ganna Walska, mécène indissociable du nom de Straram, aux années où celui-ci fut aussi le directeur du théâtre, ainsi qu'à son fils Enrich qui s'efforça de perpétuer l'œuvre de son père jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Aucune ne concerne cependant l'homme ni sa série de concerts<sup>13</sup>.

La source d'information certainement la plus précieuse résulte d'un minutieux travail de collationnement réalisé par Jean-Yves Bras, aisément accessible sur le site Internet qu'il a conçu et qu'il met régulièrement à jour<sup>14</sup>. Jean-Yves Bras a fait l'essentiel de sa carrière à Radio France où il a été notamment bibliothécaire de l'Orchestre national de France. À ce poste il a en quelque sorte succédé à Enrich Straram, fils et collaborateur de Walther qui, lorsqu'il était administrateur de l'orchestre de la Radiodiffusion auprès de Désiré-Émile Inghelbrecht (1880-1965), avait fondé et dirigé la bibliothèque musicale de l'ensemble qui deviendra plus tard l'Orchestre national de France. Les compétences requises pour assurer de telles fonctions et la forme de filiation qui le lie à la famille Straram donnent à ses travaux une réelle autorité et son site fournit un nombre considérable de renseignements sur la vie de Walther Straram, la formation et la composition de son orchestre, les programmes, les autres concerts auxquels lui-même ou l'orchestre a participé séparément. Il comprend également une bibliographie et une série de portraits où nous avons puisé de très utiles informations. Il convient du reste d'ajouter que l'orchestre a laissé un important legs discographique, sous la direction de son fondateur ou d'autres chefs, et que plusieurs de ces gravures ont été réalisées presque aussitôt après leur première audition<sup>15</sup>. L'orchestre, en raison de sa qualité et de sa flexibilité, est alors souvent sollicité par les chefs pour réaliser des enregistrements, notamment de leurs propres œuvres<sup>16</sup>.

---

13. Verlhac Éditions (dir.), *Théâtre, comédie et studio des Champs-Élysées. Trois scènes et une formidable aventure*, Paris, Verlhac Éditions et 15.Montaigne, 2013. Voir Nathalie Sergent, « Ganna Walska » (p. 171), Philippe Morin, « Les années Walther Straram. Musique moderne internationale » (p. 195-199) et Éric Straram, « Enrich Straram. Le passeur » (p. 201).

14. <http://www.straram.fr>.

15. Source : [http://www.musimem.com/straram\\_discographie.htm](http://www.musimem.com/straram_discographie.htm) (consultation novembre 2020). Certains enregistrements n'ont pas été répertoriés dans cette liste (notamment *Le Sacre du printemps* et *L'Oiseau de feu*) qui, par ailleurs, mentionne également un enregistrement de 1931 qui n'a pas été publié (*Concerto n°26*, en ré majeur, K. 537 de Mozart, dirigé par Straram avec Robert Casadesus au piano).

16. Un échange épistolaire assez vif en 1930 entre Ernest Ansermet et Pierre Monteux en témoigne. Lettre d'Ernest Ansermet à Pierre Monteux, 19 avril 1930, publiée dans *Ernest Ansermet : correspondances avec des chefs d'orchestre célèbres (1913-1969)*, éd. Claude Tappolet, Genève, Georg éditeur, 1999, p. 34-35.

Sous la direction de Walther Straram sont ainsi enregistrés :

### 1930

- Francis Poulenc: *Aubade*, avec Francis Poulenc au piano [création 1929]
- Jacques Ibert: *Escales*
- Richard Strauss: *Le Bourgeois gentilhomme*, suite op. 60, avec Marcel Darrieux, violon, et Auguste Cruque, violoncelle
- Emmanuel Chabrier: *Habanera*
- Claude Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*<sup>17</sup>
- Albert Roussel: *Le Festin de l'araignée*, ballet, op. 17

### 1931

- Maurice Ravel: *Pavane pour une Infante défunte*
- Édouard Lalo: *Aubade n° 2*, Andantino
- Maurice Ravel: *Alborada del Gracioso*

Sous la direction d'autres chefs et notamment des compositeurs eux-mêmes :

### 1928

- Stravinsky: *L'Oiseau de feu*, suite (version 1911), dir. Igor Stravinsky

### 1929

- Stravinsky: *Le Sacre du printemps*, dir. Igor Stravinsky (premier enregistrement de l'œuvre dirigé par l'auteur)
- Wagner, extraits de la *Tétralogie*, dir. Franz von Hoesslin<sup>18</sup>

### 1930

- Maurice Ravel: *Daphnis et Chloé*, 2<sup>e</sup> suite, dir. Philippe Gaubert
- Florent Schmitt: *La Tragédie de Salomé*, dir. Florent Schmitt

---

17. Enregistrement qui reçoit le premier Prix du disque en 1931 (Prix Candide créé par Dominique Sordet). Sur les conditions dans lesquelles fut attribué le prix, voir Pierre-Yves Bras, site internet <http://www.straram.fr/discographie.htm>, consultation mai 2015. Le jury était constitué de Gustave Charpentier, du général Ferrié, de Lucienne Bréval, Colette, Jacques Copeau, Maurice Emmanuel, Jean Périer, Maurice Ravel, Dominique Sordet, Émile Vuillermoz et Maurice Yvain.

18. Première tentative d'enregistrement complet de l'œuvre (mais très lacunaire), avec plusieurs chanteurs s'étant produit à Bayreuth, et édité en vingt disques double face.

- Stravinsky: *Capriccio* pour piano et orchestre, dir. Ernest Ansermet, Igor Stravinsky au piano [création 1929]

### 1931

- Stravinsky: *Symphonie de Psaumes*, dir. Igor Stravinsky, chœurs Alexis Vlassoff [création 1930]

### 1932 et 1928

- Stravinsky: *Pulcinella* (suite de ballet), dir. Igor Stravinsky

Quelles raisons avancer pour expliquer l'indifférence dont Walther Straram a fait l'objet ? Elles sont certainement à chercher tout d'abord du côté de l'homme lui-même, de sa personnalité d'une discrétion extrême et de son détachement à l'égard des honneurs. Au demeurant, sa vie et sa carrière ont été courtes : largement autodidacte, il connaît la consécration avec deux premières séries de concerts de musique contemporaine en 1923 et 1925, mais surtout grâce au lancement de ses concerts en 1926, alors qu'il a dépassé l'âge de cinquante ans et qu'il ne lui reste que peu d'années à vivre. De plus, il n'a rien publié et n'a pour ainsi dire jamais accordé d'entretiens. Enfin, son activité n'ayant pas bénéficié de subventions et s'étant au contraire développée grâce à des fonds strictement privés, provenant de surcroît des États-Unis, elle est demeurée en marge des grandes institutions. S'inscrivant à rebours de la conception traditionnelle de la culture en France, marquée par un fort interventionnisme étatique, son activité ne pouvait bénéficier de cette consécration officielle qui souvent suffit à faire naître l'intérêt.

Au-delà de ces raisons presque contingentes, ce qui le rend inclassable nous semble cependant résider dans la difficulté pour le musicologue d'appréhender ce qui fait la véritable originalité de son héritage. Nous l'exprimerons en trois propositions. La première est qu'il s'est principalement signalé par la série de concerts qui porte son nom : or, ainsi que nous le verrons, une série de concerts, dénuée de contours concrets et juridiques précis, se prête moins à l'analyse du chercheur qu'un orchestre ou une association de concerts, d'autant plus que les relations étroites qui la lient à l'orchestre, à son fondateur et au théâtre des Champs-Élysées ne facilitent pas le choix d'une perspective unique et révèlent même parfois de véritables angles morts. La difficulté à dissocier l'homme, l'orchestre et ses concerts rend d'autant plus nécessaire de comprendre l'ensemble cohérent qu'ils constituent. Ensuite, à l'instar d'autres figures marquantes de son époque comme Henry Prunières, Alfred Cortot ou en Allemagne Ferruccio Busoni, Straram est une personnalité aux multiples facettes, d'autant plus difficile à saisir qu'aucune de ses activités ne l'emporte

véritablement en importance sur les autres. Enfin, ainsi que nous nous efforcerons de le montrer, son bilan consiste en grande partie dans la manière dont il conçoit la programmation, à la fois totalement ancrée dans une analyse globale de la vie musicale de son temps (incluant par exemple le renouveau de la musique ancienne, l'éducation du public et le statut des musiciens) et intégrant étroitement les paramètres économiques. Dans ces conditions, vouloir s'atteler à un ouvrage consacré à Walther Straram se justifie non seulement par le souci de rendre justice à un artiste méconnu, mais plus encore peut-être par le désir d'éclairer ces différentes interactions pour lesquelles une approche monographique ou simplement esthétique serait inopérante. Fort heureusement, l'examen de ses archives a révélé l'existence de manuscrits autographes précieux qui permettent en outre de documenter des problématiques toujours actuelles, comme la pérennité économique des orchestres, la conception et le contenu de la fonction de programmation ou encore la relation entre l'artiste, le politique et l'entreprise. S'agissant de sources rares par leur nature, *a fortiori* dans une perspective musicologique, c'est peut-être ici que se situe l'enjeu premier d'un travail sur Walther Straram et ses concerts.

## Les archives Straram à la Bibliothèque nationale de France

Tout au long de sa carrière, depuis les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle et ses premiers engagements jusqu'à la fin de son activité à la tête de ses concerts et du théâtre des Champs-Élysées et son décès en 1933, Walther Straram a méticuleusement conservé un nombre considérable de documents. Ceux-ci ont été pour une grande partie donnés ou vendus (de gré à gré ou par adjudication) par son petit-fils Éric Straram au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France entre 1995 et 2016 :

- Boîte numérotée 29 : don par Éric Straram (1995).
- Boîtes numérotées de 1 à 28 : dons par Éric Straram (2007 et 2009).
- Boîtes numérotées de 30 à 37, lettres et *press-books* : achats (2009 et 2010, 2016).

Ils proviennent notamment de deux ventes aux enchères publiques qui eurent lieu à Paris sous le ministère de M<sup>e</sup> Jérôme Delcamp les 19 octobre 2009 (salle Rossini) et 17 juin 2016 (salon Mogador de l'hôtel Ambassador), dont les catalogues sont en eux-mêmes une source d'information inestimable, eu égard au nombre de documents dispersés à ces occasions et dont il est à présent difficile de retrouver la trace. La première vente était en bonne part consacrée aux « Archives Walther Straram et Enrich Straram<sup>19</sup> » et com-

---

19. Cat. de vente Alde, Paris, salle Rossini, octobre 2009, p. 53-97, n° 229-427.



## Une série de concerts : définition et statut juridique

Défini d'abord au singulier comme un ensemble de musiciens<sup>29</sup>, puis une séance musicale<sup>30</sup>, le mot concert employé au pluriel revêt le plus souvent une signification qui va bien au-delà de la simple juxtaposition casuelle de manifestations musicales. Il se réfère à un ensemble ordonné de manière logique, selon une certaine périodicité, et auquel est par exemple associé le nom d'un lieu ou d'un artiste. Au début du xx<sup>e</sup> siècle déjà, traitant des concerts sous l'Ancien Régime, Michel Brenet révélait implicitement la mutation opérée deux siècles plus tôt : alors que la partie de son ouvrage consacrée à la période précédente s'intéresse principalement à l'histoire des manifestations musicales publiques, au répertoire, aux différents types de divertissement et à quelques personnalités marquantes, la seconde traite essentiellement du Concert spirituel qui contribue à affirmer le modèle de l'orchestre classique en France ainsi que de différentes séries de concerts privés qui voient ensuite le jour. David Hennebelle a plus tard montré que les différentes étapes de l'histoire du concert et de ses institutions reflètent l'évolution des relations de pouvoir à Paris (ensembles relevant de la cour, orchestres aristocratiques, ensembles rattachés à de grands financiers comme le fermier général La Pouplinière)<sup>31</sup>. Cependant il est souvent difficile de distinguer les trois notions : la série de concerts, la formation musicale qui en est l'acteur principal (l'orchestre) et l'entité juridique qui la promeut ou la « produit » (l'association, terme parfois utilisé pour désigner toute organisation de concerts<sup>32</sup>). Nous mentionnerons d'ailleurs plus loin la difficulté rencontrée au début du xx<sup>e</sup> siècle pour dénombrer les orchestres, conduisant parfois la critique à ne pas distinguer les séries

---

29. Voir la définition de Jean-Jacques Rousseau : « Assemblée de musiciens qui exécutent des Pièces de Musique Vocale & Instrumentale. [...] On ne se sert guères du mot de *Concert* que pour une assemblée d'au moins sept ou huit musiciens, & pour une Musique à plusieurs Parties » (*Dictionnaire de musique*, Paris, 1768, p. 112).

30. Michel Brenet, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900, p. 7.

31. Voir David Hennebelle, *De Lully à Mozart. Aristocratie, musique et musiciens à Paris (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Seyssel, Champ Vallon, 2009, p. 62-157.

32. Voir par exemple le chapitre « Musical Associations, Their Repertoires, and Their Publics », dans Jann Pasler, *Writing through Music*, Oxford, New York, New York University Press, 2008, p. 366-379. Cette section comprend les associations symphoniques, mais aussi les Concerts Touche, les Concerts Rouge, la Société nationale, la Société musicale indépendante, la Société des grandes Auditions musicales de France, la Société musicale, les concerts de chambre de La Trompette, dont les objets et les activités étaient très différents les uns des autres. Sur la période antérieure à 1914, consulter la bibliographie établie par Yannick Simon, Johann Élar, Étienne Jardin et Patrick Taïeb, « Le concert en France des origines à 1914. Orientations bibliographiques », Publications numériques du CÉRÉdI, 2013 (<http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=320>, consultation juillet 2019).

l'autre — à caractère indiscutablement commercial — gère le théâtre (la Société parisienne de spectacles, fondée par l'homme d'affaires et philanthrope américain Jefferson Cohn<sup>36</sup>). De fait, chacune de ces organisations poursuit des objectifs spécifiques, remplit une fonction particulière et dispose de son propre mode de fonctionnement. En particulier, l'orchestre des Concerts Straram exerce une activité indépendante de la série qui fait l'objet du présent ouvrage, y compris sous la direction d'autres chefs. Après le décès de son fondateur, son fils Enrich, soucieux de la survie de la formation musicale, rappellera d'ailleurs ce qui les sépare<sup>37</sup>.

En réalité, les Concerts Straram créés en 1926 « s'emboîtent » parfaitement dans l'orchestre des Concerts Straram (qui existe de fait depuis 1923) et tous deux sont ensuite incorporés au théâtre des Champs-Élysées (en 1929), entendu à la fois comme lieu et entreprise de spectacles. Si la série de concerts désigne par métonymie un orchestre, elle entre alors indirectement dans la catégorie des personnes morales; si au contraire c'est un objet indépendant, dénué d'un support juridique propre, mais individualisable, cohérent et distinct de l'orchestre, du lieu ou du chef qui y sont associés, comment alors la qualifier?

Nous proposons tout d'abord de la définir de manière générale comme un ensemble de concerts — qu'il s'agisse de musique de chambre, de musique symphonique, de récitals, etc. — formant une unité programmatique en raison *du* ou *des* liens qui les unissent et qui, selon les cas, peuvent être leur promoteur, le lieu où ils se tiennent, le type de répertoire qui y est représenté, les interprètes qui exécutent les programmes ou le projet plus vaste dont ils relèvent<sup>38</sup>. Leur principale caractéristique est qu'il existe à l'origine une idée — le projet artistique — conçue par un individu en vue d'atteindre un ou plusieurs objectifs et qui englobe lieu, interprètes et œuvres. Ni personne morale, ni organisme, ni organisation, la série de concerts nous semble en revanche pouvoir être qualifiée d'institution dès lors qu'elle réunit un certain nombre de conditions. Sans doute n'est-il pas de terme plus polysémique que celui d'institution, fréquemment utilisé par l'histoire et la musicologie historique, mais dont la définition est principalement l'œuvre de la sociologie et du droit. Ainsi, les académies, sociétés de concerts et associations qui se

---

36. Voir note 23, p. 129.

37. Lettre d'Enrich Straram à Marcel Moysse du 23 avril 1934, BnF, fonds Straram, boîte d'archives n° 2, citée partiellement ci-dessous (p. 276).

38. Il en est ainsi des concerts, rarement orchestraux, de la *Revue musicale* organisés à partir de 1921 par son fondateur et qui se tiendront jusque 1939. Voir Myriam Chimènes, « Henry Prunières. Esquisse biographique », dans Myriam Chimènes, Florence Gétreau et Catherine Massip (dir.), *Henry Prunières, op. cit.*, particulièrement p. 45-48.

sont multipliées à partir du xvii<sup>e</sup> siècle sont habituellement considérées par les auteurs comme des institutions musicales, sans pour autant qu'ils n'en précisent le sens ni ne se réfèrent à une catégorie juridique donnée<sup>39</sup>. Il en va de même des différentes formations musicales de la cour sous l'Ancien Régime<sup>40</sup>. Le terme apparaît aussi très fréquemment dans certains développements sur le rôle du politique, laissant entendre qu'il doit être réservé aux initiatives liées à la puissance publique ou contribuant explicitement à l'atteinte d'objectifs d'utilité publique ou d'intérêt général. Ainsi, en 2011, la préface à un ouvrage collectif intitulé *L'institution musicale* énonce-t-elle :

Parler d'« institution musicale », c'est d'abord examiner le rôle du politique dans la régulation de la vie musicale et c'est aussi envisager la part de la musique dans l'instauration et l'entretien d'un système politique, dans la socialisation et l'éducation de la citoyenneté<sup>41</sup>.

Le lien établi avec le politique et tout particulièrement ce qu'on appelle la politique culturelle, reposant sur les idées d'utilité publique ou d'intérêt général, est en effet au cœur même de la conception de la musique en France depuis la III<sup>e</sup> République, ainsi que l'a montré Jann Pasler<sup>42</sup>. Il nous semblerait cependant réducteur d'en conclure que seules les initiatives liées à la politique culturelle et aux pouvoirs publics puissent être qualifiées d'institutions musicales, car on ne peut méconnaître la part de l'initiative privée dans la vie musicale. Il est en particulier difficilement contestable que les associations symphoniques créées au xix<sup>e</sup> siècle par Jules Pasdeloup, Édouard Colonne et Charles Lamoureux aient été de véritables institutions et cela avant même qu'elles ne soient reconnues officiellement, notamment par l'attribution de subventions d'État. C'est en nous appuyant sur la définition donnée par Maurice Hauriou (1856-1929), juriste imprégné des idées d'Émile Durkheim, que nous pensons pouvoir reconnaître cette même qualification à la série des Concerts Straram :

---

39. Par exemple Alberto Basso, « Genèse des institutions musicales modernes (xvii<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles) », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le xxi<sup>e</sup> siècle*, volume 4, Arles, Actes Sud / Cité de la musique, 2006, p. 700-720.

40. Voir par exemple David Hennebelle, *Les Concerts de la Reine (1725-1768)*, Lyon : Symétrie, 2015, *passim*.

41. Jean-Marie Donegani, préface à Jean-Michel Bardez, Jean-Marie Donegani, Damien Mahiet et Bruno Moysan, *L'institution musicale*, Paris, Delatour France, 2011, p. 12.

42. Jann Pasler, *La République, la musique et le citoyen. 1871-1914*, trad. de l'anglais par J.-F. Hel Guedj, Paris, Gallimard, 2015. Elle étend sa démonstration jusqu'aux années Jack Lang dans « Au service de la démocratie : l'utilité publique de la musique, de la III<sup>e</sup> République à la Fête de la musique », dans Jean-Michel Bardez, Jean-Marie Donegani, Damien Mahiet et Bruno Moysan, *L'institution musicale, op. cit.*, p. 13-31.

Une institution est une idée d'œuvre ou d'entreprise qui se réalise et dure juridiquement dans un milieu social ; pour la réalisation de cette idée, un pouvoir s'organise qui lui procure des organes ; d'autre part, entre les membres du groupe social intéressé à la réalisation de l'idée, il se produit des manifestations de communion dirigées par les organes du pouvoir et réglées par des procédures<sup>43</sup>.

Ses trois éléments constitutifs — « œuvre, «pouvoir de gouvernement organisé» et manifestations de communion<sup>44</sup> » — s'articulant entre eux dans la durée sont bien réunis pour qualifier d'institution les Concerts Straram, indépendamment de l'orchestre dont ils sont pourtant indissociables.

### Une démarche programmatique

Loin de viser simplement à traduire les goûts de leur fondateur ou à satisfaire les attentes du public, les Concerts Straram expriment une conception élevée du rôle de la musique qui les distingue des autres séries de concerts d'orchestre. Ils représentent en fait la partie émergée d'un vaste ensemble conçu comme un système, reflétant une vision artistique, et intégrant un orchestre et un lieu. Leur origine réside dans un processus intellectuel qui débute avec un diagnostic de la vie orchestrale à Paris, incluant œuvres, interprètes, orchestres et salles, et qui se nourrit d'une approche simultanément artistique, sociale, éducative et économique de la fonction des concerts. C'est dans ce diagnostic que la programmation et le mode opératoire définis par Straram puisent leur légitimité.

L'objet du présent ouvrage est par conséquent moins le contenu de la programmation des Concerts Straram (qui sera abordé essentiellement sous un angle statistique et taxinomique) que le processus programmatique envisagé comme l'articulation entre un projet, ses finalités artistiques et éducatives et un contexte institutionnel, économique, politique et financier. Cette articulation est exceptionnellement bien documentée par les divers manuscrits figurant dans le fonds Straram. De ce fait, ces concerts remettent en cause la vision romantique d'un individu programmeur, artiste ou directeur d'institution, qui effectuerait ses choix en fonction de critères purement subjectifs (son goût,

---

43. Maurice Hauriou, « La théorie de l'institution et de la fondation. Essai de vitalisme social », dans « Aux sources du droit : le pouvoir, l'ordre et la liberté, *Cahiers de la Nouvelle Journée*, n° 23, 4<sup>e</sup> cahier (« La cité moderne et les transformations du droit »), 1925, réédité dans M. Hauriou, *Aux sources du droit. Le pouvoir, l'ordre et la liberté*, Cahiers de la Nouvelle Journée, n° 23 (réimprimé à Caen, Bibliothèque de philosophie politique et juridique, 1986), 1933, p. 96. Cité par Éric Millard, « Hauriou et la théorie de l'institution », dans *Droit et Société*, 30/31, 1995, p. 392.

44. Éric Millard, « Hauriou et la théorie de l'institution », *ibid.*

des facteurs extérieurs de natures très diverses) dans les institutions musicales. Dès lors que son objet intègre aussi les circonstances institutionnelles, sociales et économiques dans lesquelles une programmation est conçue et réalisée, notre étude dépasse le cadre de l'analyse esthétique et historique et doit faire appel à d'autres approches, plus inhabituelles en musicologie, relevant de l'économie, du droit et de la science des organisations.

## Chef d'orchestre et chef d'entreprise

Au cœur d'un système centralisé constitué par l'orchestre et les concerts qui portent son nom, Straram est le fruit d'une hybridation entre un artiste, un visionnaire, un entrepreneur et un gestionnaire. Il s'inscrit dans la lignée des Pasdeloup, Lamoureux et Colonne, dont il se distingue cependant par la relation instaurée avec les musiciens qui, une fois disparu le charismatique fondateur, tendent dans les autres orchestres à exercer un véritable contre-pouvoir<sup>58</sup>. Un tel profil — illustré peut-être à l'extrême par Thomas Beecham, chef et impresario doté par ailleurs de moyens financiers personnels considérables<sup>59</sup> existent aussi à l'opéra, entreprises complexes et souvent gigantesques dans lesquelles Gustav Mahler à Vienne, Arturo Toscanini à Milan et, plus récemment, Valery Gergiev à Saint-Pétersbourg, ont montré qu'un chef d'orchestre pouvait être aussi un chef d'entreprise efficace<sup>60</sup>. Leurs fonctions de gestionnaire n'ont en revanche jamais été véritablement traitées à parts égales avec leur activité artistique, malgré une extension progressive du champ couvert par la musicologie. Aujourd'hui la discipline englobe en effet la création, la production, la diffusion, la constitution des répertoires, la réception des œuvres, etc., sujets qui renvoient pourtant à un ensemble d'acteurs constituant un véritable « écosystème » (voir Tableau 1, p. 28).

L'approche historiographique montre que c'est l'interprète qui, après le compositeur et l'œuvre musicale, objets premiers et naturels de la musicologie, a retenu l'attention des chercheurs. Le public, de même que l'entrepreneur de spectacles, ont suscité un intérêt plus tardif car ils relèvent également, d'aucuns diront principalement, d'autres champs disciplinaires : la sociologie pour le premier ; la gestion, l'économie et le droit pour le second. De plus, la diversité des entreprises de spectacles est grande : à côté de celles

---

58. À propos de Lamoureux, voir Yannick Simon, *Charles Lamoureux, chef d'orchestre et directeur musical au XIX<sup>e</sup> siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Pallazetto Bru Zane, 2019.

59. Humphrey Procter-Gregg, *Sir Thomas Beecham, Conductor and Impresario as Remembered by His Friends and Colleagues*, Windermere, 1972.

60. Voir par exemple la monographie de John Ardoin, *Valery Gergiev and the Kirov: a Story of Survival*, Portland, Amadeus Press, 2001.

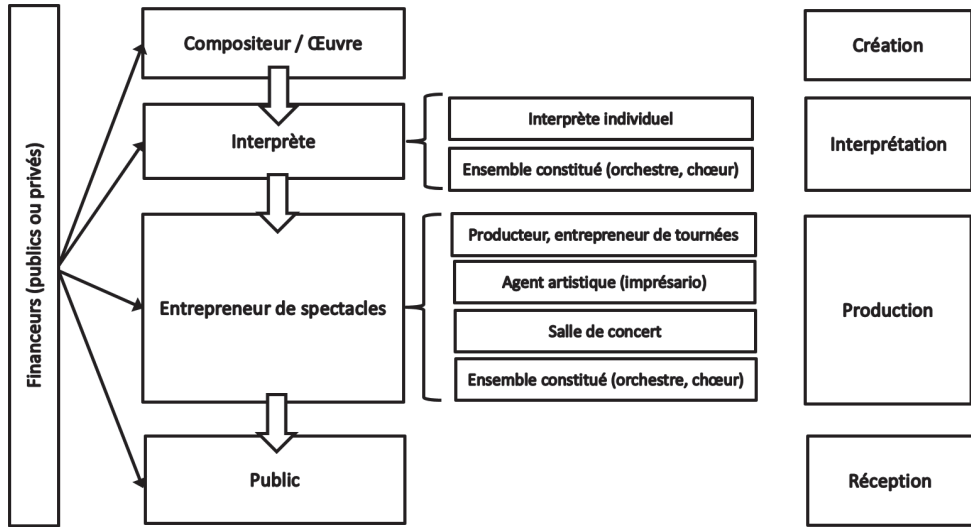


Tableau 1. Exemple d'un « écosystème » de concert.

gérant une salle accueillant des spectacles, on trouve en effet les ensembles de musiciens dotés de la personnalité juridique (orchestre, compagnie lyrique, etc.), les producteurs de concerts, les organisateurs de tournées, etc. Dès lors, quelle approche privilégier pour aborder par exemple un orchestre (qui est à la fois un ensemble d'interprètes et un entrepreneur de spectacles), une salle (à la fois un bâtiment, une entreprise de spectacles, un lieu accueillant du public) ou certains artistes qui sont en même temps compositeurs, interprètes, voire entrepreneurs de spectacles ? Depuis quelques décennies se sont multipliées les publications consacrées à ces acteurs de la vie musicale, sous la forme à la fois d'études historiques et de monographies. À la première catégorie se rattachent plusieurs travaux sur le rôle des impresarios dans l'opéra italien des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles<sup>61</sup>, une

61. Mentionnons les articles consacrés au système de production de l'opéra en Italie par Franco Piperno (pour la période jusque 1780), John Rosselli (de 1780 à 1880) et Fiamma Nicolodi (de l'Unité italienne au xx<sup>e</sup> siècle) dans Lorenzo Bianconi et Giorgio Pestelli (dir.), *Histoire de l'opéra italien*, t. 4, *Le Système de production et ses implications professionnelles*, trad. de l'italien par Bernadette Delcomminette, Liège, Mardaga, 1992, p. 1 à 246. Voir aussi Daniel Snowman, *The Gilded Stage. A Social History of Opera*, Londres, Atlantic Books, 2009, p. 29-48. Sur les impresarios spécifiquement, John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.