

2015

## Le Concert et la Tournée. Perspectives sur la Direction de Concerts Albert Gutmann

Laetitia Corbière

*Université de Genève*, [laetitia.corbiere@unige.ch](mailto:laetitia.corbiere@unige.ch)

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Cultural History Commons](#), [Diplomatic History Commons](#), and the [Music Commons](#)

---

### Recommended Citation

Corbière, Laetitia. "Le Concert et la Tournée. Perspectives sur la Direction de Concerts Albert Gutmann." *Artl@s Bulletin* 4, no. 2 (2015): Article 4.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact [epubs@purdue.edu](mailto:epubs@purdue.edu) for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

# Le concert et la tournée

## Perspectives sur la Direction de concerts

### Albert Gutmann (1873-1914)

Lætitia Corbière\*

*Université de Genève*

*Université Lille 3*

#### Abstract

In the nineteenth-century, transformations in the musical economy led to the development of international tours, and the appearance of the first managers for artists. By analyzing the business strategies of Albert Gutmann in Vienna, Munich and Paris, this paper will show that such impresarios, in order to move from their local institutions to the international arena, had to adapt to the tastes and habits of each audience. Professional middlemen had a decisive influence on these aesthetic choices and, in the context of European tours, they contributed to the reassertion and strengthening of national identities on the musical stage.

#### Résumé

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, les transformations de l'économie musicale entraînent le développement des tournées internationales et l'apparition des premières directions de concerts. En analysant les stratégies développées par la Direction Albert Gutmann à Vienne, à Munich et à Paris, nous montrerons comment les imprésarios ont dû, pour passer d'une implantation locale à un rayonnement international, s'adapter aux goûts et aux habitudes de chaque public. Les intermédiaires professionnels exercent une influence déterminante sur les choix esthétiques et, dans le cadre des tournées européennes, ils participent à l'affirmation et au renforcement de l'identité nationale.

*\* Doctorante en co-tutelle à l'Université de Genève et à l'Université de Lille, Lætitia Corbière prépare une thèse sur les imprésarios en Europe et aux Etats-Unis. Ses recherches portent sur les circulations culturelles et sur le développement des réseaux transnationaux d'intermédiaires artistiques.*

Au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, le statut social du musicien est profondément modifié. Moins directement dépendants des cours, les interprètes et les compositeurs vont se dégager des obligations mondaines traditionnelles et se définir comme artistes. Parallèlement, la musique s'adapte à une économie de marché. L'avènement du concert et la multiplication des tournées engendrent de nouveaux besoins. Leur préparation suppose un savoir-faire remarquable et exige un temps considérable. Organiser une tournée, c'est imaginer une série de concerts, convaincre les vedettes susceptibles de porter le projet, engager les orchestres et les solistes chargés de les accompagner ; c'est ensuite sélectionner et réserver la salle adéquate pour le type de représentation prévue, le public ciblé et la géographie culturelle urbaine et, en fonction de ces données, concevoir et assurer la promotion ; c'est encore planifier le voyage en prévoyant les visas, les titres de transport, l'hébergement, etc. ; c'est enfin être en mesure d'avancer les sommes nécessaires... Tout cela requiert des compétences logistiques, relationnelles et financières importantes. A partir du dernier quart du siècle elles sont fournies par des spécialistes : les agents artistiques, imprésarios, bureaux de concerts et managers, c'est-à-dire les intermédiaires musicaux professionnels.

Longtemps restés invisibles, ces hommes qui n'appartiennent ni vraiment au monde de l'art ni totalement au monde des affaires occupent rarement le devant de la scène. Leurs archives n'ont éveillé que peu d'intérêt et ont souvent été détruites ou perdues. Exception faite du remarquable fonds Astruc<sup>1</sup> qui rassemble les échanges de cet imprésario parisien avec de nombreux agents européens ou américains et nous permet de reconstituer une partie du réseau professionnel au tournant du XX<sup>ème</sup> siècle, la plupart des fonds ont été éparpillés ou détruits. Ce fut le cas des archives de la Direction de concerts Albert Gutmann, massicotées en 1931, lorsque

l'affaire est rachetée par la Music Corporation of America (futur Universal Music Group).<sup>2</sup> Ces premières sources sont d'abord complétées par les documents publiés par les imprésarios eux-mêmes, au premier rang desquels les autobiographies. Soucieux d'affirmer leur légitimité et de consolider leur image, ils sont nombreux à avoir rédigé leurs mémoires. Ces écrits sont partiels et orientés, mais leur subjectivité n'est pas le moindre de leur intérêt et ils recèlent de nombreux détails.<sup>3</sup> Nos recherches se fondent aussi sur des données indirectes mais plus objectives. S'effaçant le plus souvent derrière les événements qu'ils organisent ou les artistes qu'ils représentent, les agents artistiques constituent un groupe discret. Il faut alors chercher leurs traces dans les archives des salles de concerts et des artistes. C'est le travail que nous avons effectué à Vienne, autour de la Direction Albert Gutmann. En effet, les documents conservés à l'Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik, consistent en une longue série de programmes permettant d'évaluer l'activité viennoise de la Direction durant le premier quart du XX<sup>ème</sup> siècle. Elles sont avantageusement complétées par la collection de programmes de la Gesellschaft der Musikfreunde (Société Philharmonique) viennoise. De même, les archives des musiciens apportent quelques informations sur les relations entre artistes et agents, en grande partie grâce aux contrats, mais également à travers les correspondances qui offrent une vision plus fine des négociations ainsi que des liens professionnels et amicaux qui unissent ces acteurs. Notamment à la Österreichisches Nationalbibliothek-Musiksammlung, nous avons consulté les archives d'Alban Berg, Ludwig Forster, Mathilde Kralik,

<sup>1</sup> Fonds conservé au Centre Historique des Archives Nationales sous la cote 409AP et complété par les archives de la New York Public Library sous la cote (S)\*MGZMC-Res.1.

<sup>2</sup> D'après les travaux d'Andreas Holzer, enseignant associé à l'Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik de Vienne et responsable des archives de l'Institut, qui a eu la gentillesse de me faire partager ses recherches (cf. Andreas Holzer, « Die Konzert-Direktion Gutmann », *Dokumente des Musiklebens. Aus dem Archiv des Institut für Musikgeschichte*, n°7 (Vienne: n.d., 1999).

<sup>3</sup> Citons par exemple Arthur Dandelot, *Petits Mémoires musicaux* (Paris : La Nouvelle Revue, 1936) ; Gabriel Astruc, *Le pavillon des fantômes. Souvenirs* (Paris : Bernard Grasset, 1929) ; Albert Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben : Künstler Erinnerungen, 1873-1908* (Vienne: Gutmann Verlag, 1914) ; Hugo Knepler, *O Diese Künstler ! ... Indiskretioneneines Managers* (Vienne, Leipzig : Fiba-Verlag, 1931) ; Edith Stargardt-Wolff, *Wegbereiter großer Musiker. Unter Verwendung von Tagebuchblättern, Briefen und vielen persönlichen Erinnerungen von Hermann und Louise Wolff, den Gründern der ersten Konzertdirektion. 1880-1935* (Berlin : Ed. Bote & G. Bock, 1954) ; Jos.-J. Schürmann, *Une tournée en Amérique* (Paris: F. Juven, 1900) ; Maurice Strakosch, *Souvenirs d'un impresario* (Paris: P. Ollendorff, 1887).

Emil Petschnig, Hans Pfitzner et Franz Schalk.<sup>4</sup> Celles-ci contenaient entre autres des courriers, des factures et des coupures de presses envoyées par la Direction de concerts Albert Gutmann ou par ses concurrentes.<sup>5</sup> Enfin, autre témoin de l'activité des agents artistiques, la presse musicale peut nous renseigner à la fois sur les concerts organisés et sur la réception de ces événements par le public.<sup>6</sup>

Les archives qui nous permettent de traiter un tel sujet sont donc dispersées et souvent lacunaires. Peut-être cela explique-t-il le peu de travaux suscités : quelques articles sont parus<sup>7</sup>, de rares monographies ont été publiées.<sup>8</sup> Leur intérêt a pourtant été signalé par André Chastel et Krzysztof Pomian<sup>9</sup> et, en 1992, Christophe Charle postulait déjà que l'analyse de ces « hommes doubles », permettrait à l'histoire culturelle de « devenir une histoire adulte », avec « l'ambition tout à la fois de rompre avec la problématique traditionnelle héritée de l'historiographie classique et avec la commodité paresseuse de l'emprunt aux autres sciences de l'homme traitant de questions voisines ».<sup>10</sup> Pourtant, aucune étude

n'analyse encore la façon dont ces nouveaux acteurs ont transformé les circulations de l'économie musicale.

Les imprésarios se trouvent à la croisée du culturel et de l'économique et arbitrent entre des impératifs parfois contradictoires. Ces acteurs, discrets mais centraux dans le processus de production musicale se positionnent comme intermédiaires entre les artistes, les entrepreneurs de spectacle et le public. A l'intersection de plusieurs champs sociaux, ils contribuent à traduire la valeur artistique d'une œuvre en valeur commerciale. Cette transaction n'est pas neutre, elle confère aux imprésarios un rôle déterminant sur l'évolution des formes de concerts. Ce sont eux, en effet, qui engagent les artistes et, en partie, sélectionnent les œuvres présentées. De plus, cette activité se déploie sur un marché à l'échelle continentale.<sup>11</sup> De fait, les gloires locales sont médiocres, la vedette se doit de s'exporter – la réussite d'un artiste se mesure désormais à sa capacité à remplir les salles les plus prestigieuses. Les tournées s'organisent à l'échelle européenne et s'inscrivent dans un paysage structuré, hiérarchisé et politisé.<sup>12</sup> Les échanges se polarisent autour de quelques grands centres et l'on distingue de grandes aires culturelles : l'espace de la double-monarchie qui gravite autour de Vienne, celui polarisé par Paris qui englobe la Belgique mais concerne aussi partiellement l'Espagne et l'Italie. Londres et Berlin font également figure de capitales culturelles imposantes. Mais ces polarisations interfèrent les unes avec les autres. Par exemple, en fonction des domaines artistiques et des dimensions politiques (musique ou peinture, avant-garde ou conservatisme), la Hongrie regarde soit vers Paris, soit vers Vienne. Surtout, les grandes métropoles sont engagées dans une compétition pour le titre de capitale

<sup>4</sup> Plus précisément, il s'agit des archives suivantes : F18.Schalk.302Mus ; F18.Schalk.319Mus ; F18.Schalk.197/2Mus ; F.21.Berg.836Mus ; F21.Berg.1553/1-2Mus ; F53.Kralik.255Mus ; F68.Pfitzner.1834/1-5Mus ; F68Pfitzner.2244/1-3Mus [2243-2248] ; F68.Pfitzner.2271Mus [2254-2290] ; F68.Pfitzner.2285Mus ; F68.Pfitzner.2692Mus ; F68.Pfitzner.4113Mus ; F77.Petschnig.14Mus et F178.Forster.148/6 Mus.

<sup>5</sup> A savoir les agences Hugo Heller (Vienne), Internationale Konzertdirektion «Symphonia» (Vienne), Hermann Wolff (Berlin), Wolff & Sachs (Berlin), Otto Bauer (Munich), Kölner Konzertdirektion GmbH (Cologne), Ostdeutsche Konzertdirektion (Breslau) et de Valmalète (Paris).

<sup>6</sup> En la matière, *Le Figaro*, *Le Ménestrel* et *Le courrier musical* sont pour Paris des sources intéressantes, de même que la *Neue Musikzeitung* en Allemagne ou l'*Österreichische Musik und Theaterzeitung* à Vienne.

<sup>7</sup> Hans-Joachim Hinrichsen, « Die Reisen der Meininger Hofkapelle und ihre Organisation durch die Agentur Hermann Wolff », in Christian Meyer, *Le Musicien et ses voyages. Pratiques, réseaux et représentations* (Berlin : Berliner Wissenschafts Verlag, 2003) ; Simon McVeigh, « The constrained entrepreneur : Concert Promotion in the Eighteenth-Century London » in Hans Erich Bödeker, Patrice Veit and Michael Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700 – 1920. Institutionnalisation et pratiques* (Berlin : Berliner Wissenschaftsverlag GmbH, 2008) ; William Weber, « The Concert Agent and the Social Transformation of Concert Life », in Bödeker, Veit and Werner (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe*.

<sup>8</sup> Erwin Barta, Gundula Fässler, *Die grossen Konzertdirektionen im Wiener Konzerthaus. 1913-1945* (Francfort : PeterLang, 2001) ; Andreas Holzer, « Die Konzert-Direktion Gutmann », *Dokumente des Musiklebens. Aus dem Archiv des Instituts für Musikgeschichte*, n°7 (1999) ; Lawrence Marton Lerner, *The Rise of the impresario. Bernard Ullman and the Transformation of Musical Culture in Nineteenth Century America*, Thèse soutenue à l'University of Wiconsin, 1972 ; Pacien Mazagati, *Tricks of the Trade. The Role of the Impresario in the Development of Nineteenth-Century American Concert Life*, Thèse soutenue à la Manhattan School of Music, 2005 ; Parker Zellers, *Tony Pastor : Manager and Impresario of the American Variety Stage*, Thèse soutenue à la State University of Iowa, 1964.

<sup>9</sup> André Chastel et Krzysztof Pomian, « Les intermédiaires », *Revue de l'Art* 77 (1987) : 5-9.

<sup>10</sup> Christophe Charle, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 39-1 (1992) 73. Notons que ces appels ont parfois pu être entendus : l'intermédiation dans le champ des arts plastiques a inspiré une bibliographie remarquable, cf. Gilberte Emile-Mâle, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, (Paris : Institut national du patrimoine/Somogy Éditions d'art, 2008) ; Charlotte Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle* (Seysse :

Champ Vallon, 2008) ; Patrick Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle* (Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2007) ; Julie Verlaïne, *Les galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970* (Paris : Publications de la Sorbonne, 2012).

<sup>11</sup> Nous adoptons ici une conception relativement souple de l'Europe, en nous fondant davantage sur l'observation des espaces où s'organisent les tournées que sur une définition préalable. En l'occurrence, les tournées organisées par la direction Albert Gutmann peuvent couvrir un espace allant des îles britanniques à la frange occidentale de la Russie et jusqu'aux limites méridionales de la Double Monarchie.

<sup>12</sup> Sur la question de la hiérarchisation de l'espace culturel et dans le domaine de la littérature, cf. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, (Paris : Seuil, 1999).

culturelle et, sur fond de montée du nationalisme, rivalisent à qui attirera les plus grandes gloires et les représentations les plus ambitieuses. En l'occurrence, le cas de Berlin est significatif. Tirant parti de son dynamisme économique et culturel, la capitale allemande s'émancipe de la tutelle culturelle de Vienne et se positionne comme centre de la musique savante mais aussi de la modernité européenne,<sup>13</sup> entretenant une relation particulière de concurrence et d'inspiration réciproque avec un autre grand pôle moderne : Londres.<sup>14</sup> Nous le verrons, les organisateurs de tournées prennent en compte cette situation et adaptent leurs programmations aux attentes du public. Dès lors, les intermédiaires professionnels ont participé activement à un changement de modèle de circulation musicale et ont contribué à l'émergence d'un système favorisant l'affirmation des identités nationales.

Afin de comprendre comment ils ont joué ce rôle, nous nous proposons de suivre l'activité du premier imprésario viennois, Albert Gutmann, depuis ses débuts viennois jusqu'à la première Guerre mondiale. Le 17 mars 1873, il ouvre un magasin de partitions sous les arcades de l'Opéra impérial de Vienne. Peu après, il fonde la « *Konzertdirektion Albert Gutmann* », l'une des premières agences artistiques européenne et devient une figure incontournable de la scène viennoise. Organisateur hors pair, il influence considérablement la vie musicale dans la capitale habsbourgeoise. Pourtant, cet ancrage local ne suffit pas à assurer la prospérité de son affaire : Albert Gutmann doit prendre en compte les logiques internationales du marché musical et affermir sa présence à l'étranger, ce qui se traduit d'abord par l'ouverture d'une annexe à Munich en 1906. Mais nous verrons que l'organisation de tournées internationales implique l'élaboration de stratégies spécifiques et favorise des choix esthétiques valorisant les identités nationales, ainsi qu'en témoigne l'activité de Gutmann dans le cadre de ses années parisiennes.

## Les choix esthétiques de la Direction de concerts Albert Gutmann à Vienne

Les archives de la Direction de concerts Albert Gutmann à Vienne conservées par l'Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik nous renseignent utilement sur la programmation mise en place par la direction de concerts. En effet, en dehors de quelques livrets consacrés à la vie et à l'œuvre d'un compositeur édités par Albert Gutmann, elles rassemblent principalement les programmes publiés entre 1898 et 1928. Certaines séries sont lacunaires, mais nous sommes relativement bien informés sur les années 1899 à 1903, 1906 à 1918, 1920 à 1922 et 1927 à 1928. Ces programmes indiquent à la fois la date et le lieu du concert, les artistes impliqués, la programmation (ainsi que les modifications successives pour les annonces publiées à quelques jours d'intervalle) et le prix des tickets. Quand ils sont annotés par Albert Gutmann ou l'un de ses associés, ils peuvent également nous révéler certaines réactions du public, le jugement de l'agent, les changements qu'il envisage pour une performance ultérieure et les engagements projetés.

Comme attendu, la Direction de concerts propose fréquemment les œuvres des compositeurs canoniques (Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Haydn, Liszt, Mozart, Schubert...) qui, à l'échelle mondiale, se sont déjà imposés comme des monstres sacrés.<sup>15</sup> De même, les compositeurs reconnus de l'époque (Debussy, Grieg, Smetana, Tchaïkovski, Wagner...) trouvent leur place dans la programmation. Plus spécifique est la visibilité remarquable dont bénéficient les compositeurs contemporains viennois. Les œuvres d'Hugo Wolf, Joseph Marx, Julius Sulzer ou encore Arnold Schönberg, par exemple, sont régulièrement interprétées, par leurs auteurs ou par d'autres musiciens. En effet, ces compositeurs participent à la vie musicale viennoise et sont à même de

<sup>13</sup> Wien – Berlin. Kunst zweier Metropolen, Vienne, Belvedere, 2014.

<sup>14</sup> Tobias Becker and Len Platt, « Popular Musical Theatre, Cultural Transfer, Modernities: London/Berlin, 1890–1930 », *Theatre Journal* 65/1 (2013): 1-18.

<sup>15</sup> William Weber, *The Great Transformation of Musical Taste. European Concert Programs from Haydn to Brahms* (Cambridge : Cambridge University Press, 2008).

promouvoir leurs œuvres. De plus, parce qu'elles sont le plus souvent publiées directement par les éditions Gutmann, l'agence n'a pas de droits d'auteur à acquitter. Enfin, on peut supposer une certaine sympathie du public viennois pour ces artistes locaux.

Gutmann fut le premier organisateur à proposer une forme de spectacle devenue caractéristique des concerts viennois : les soirées de *Lieder*, où un chanteur et un pianiste offrent un récital.<sup>16</sup> Les grands noms de l'opéra viennois participent à ses manifestations et interprètent quelques-uns de leurs rôles les plus emblématiques. Les productions contemporaines sont également bien représentées. Le public est friand de ces soirées qui mêlent habilement mélodies célèbres et inconnues. Le succès est immédiat. La formule permet alors d'offrir un spectacle de qualité à coût réduit, aisé à organiser et répondant aux goûts du public. Ces événements contribuent grandement au succès de l'agence et représentent près du tiers des manifestations proposées.

Cependant, la programmation de la direction Gutmann ne se limite pas à la musique savante, ni même à la musique. Notamment, la chanteuse française Yvette Guilbert se produit régulièrement dans un spectacle alliant chansons et chorégraphies (au moins trois fois en 1912, cinq fois durant la saison 1913-1914, trois fois en 1927). Si ces ouvertures vers la culture populaire sont d'abord rares, elles se généralisent progressivement. A côté des soirées de *Lieder*, de sonates et de musique de chambre et des concerts de solistes, l'agence propose aussi un nombre croissant de soirées littéraires : il s'agit de pièces de théâtre, de contes ou d'œuvres autrichiennes contemporaines. Des conférences scientifiques ou bibliques, des discussions sur un sujet d'actualité et des spectacles comiques sont également organisés. Enfin, la programmation accorde une place plus importante au spectaculaire, en particulier avec des projections de diapositives et

de films et même un surprenant concert de phonola.

**Konzert-Direktion ALBERT GUTMANN**  
WIEN, K. K. HOF-OPERNHAUS.

**Konzert-Repertoire.**

Sämtliche Veranstaltungen finden, wenn nicht anders angegeben,  
im **Bösendorfer-Saal** statt.

**November:**

Donnerstag 14. **Valborg Svärdröm**, II. (letzter) Liederabend.  
Samstag 16. **Amalie Löwe**, Liederabend. Am Klavier: **Ferdinand Löwe**.  
Sonntag 17. **Otto Treßler**, Vorlesung für die Jugend zu wohltätigem Zweck. Nachmittags 1/2 4 Uhr.  
Montag 18. **Orobo de Castro**, Violoncellvirtuose. Konzert mit Orchester. (Großer Musikvereins-Saal.)  
Montag 18. **Emil Sauer**, Klaviervirtuose.  
Dienstag 19. **Agnes Bricht-Pyllemann**, Liederabend.  
Mittwoch 20. **Lula Mysz-Gmeiner**, Liederabend.  
Donnerstag 21. **Hedwig v. Andrásffy**, Klaviervirtuosin.  
Freitag 22. **Brüsseler Streichquartett**, I. Abonnement-Abend.  
Samstag 23. **Emil Sauer**, II. (letztes) Konzert.  
Montag 25. **Franz v. Vecsey**, Violinvirtuose. Konzert mit Orchester. (Großer Musikvereins-Saal.)  
Montag 25. **Helene Staagemann**, Liederabend.  
Dienstag 26. **Bertha Sawern**, Liederabend.  
Donnerstag 28. **Wena Töpfer (Gabriele Nechansky)**, 12jährige Pianistin.  
Donnerstag 28. **Marie Herzfeld**, Vorlesung. (Frauenleben in der italienischen Renaissance.) Abends 8 Uhr. (Festsaal des Ingenieur- und Architekten-Vereins.)  
Freitag 29. **Wohltätigkeits-Konzert**, unter dem Protektorat der Fürstin **Lubomirska**. Mitwirkend: Kammerängerin **Selma Kurz**, **Germaine Schnitzer** (Klavier), \* (Violin). (Großer Musikvereins-Saal.)  
Freitag 29. **Ernst v. Dohnányi**, Klaviervirtuose.  
Samstag 30. **Konzert der vier Schwestern Valborg, Olga, Sigrid und Astrid Svärdröm**.

**Dezember:**

Montag 2. **Willy Burmester**, II. Konzert. (Großer Musikvereins-Saal.)  
Dienstag 3. **Germaine Schnitzer**, Klaviervirtuosin.  
Donnerstag 5. **Tona v. Hermann**, Liederabend.  
Samstag 7. **Frédéric Lamond**, II. (letztes) Konzert.  
Dienstag 10. **Selma Kurz**, **Einziges Konzert. Erhöhte Preise.** (Großer Musikvereins-Saal.)  
Dienstag 10. **Dr. Alfred Hassler**, Liederabend.  
Mittwoch 11. **Brüsseler Streichquartett**, II. Abonnementabend.

Vormerkungen und Kartenverkauf zu den genannten Konzerten in  
**GUTMANN'S k. u. k. Hofmusikalienhandlung (Hof-Opernhaus)**  
und Klavier-Etablissement, I., Himmelpfortgasse 27.  
Kassastunden an Wochentagen: vorm. von 10—1, nachm. von 3—7 Uhr.  
Konzertprogramm-Verlag Stern & Steiner, Wien, II., Flossgasse Nr. 12.  
P 13516

Figure 1. Programme de la Direction de concerts Albert Gutmann du 14 novembre au 11 décembre 1901, conservé aux archives de l'Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik.

Cet exemplaire témoigne de la fréquence des soirées de *Lieder* et de la forte implication des artistes viennois, célèbres (Lula Mysz-Gmeiner, Selma Kurz) ou non (Amalia Löwe, Alfred Hassler). Remarquons aussi que Gutmann s'occupe de l'organisation d'un concert de bienfaisance sous la protection de la princesse Lubomirska. L'engagement d'artistes de renommée internationale doit encore être souligné (le Quatuor bruxellois, le pianiste Emil Sauer). Enfin ce feuillet montre également l'ouverture vers d'autres formes de manifestations (une conférence sur le Renaissance italienne le 28 novembre).

L'analyse des programmes montre aussi que le recrutement des artistes est fortement influencé par la situation locale. Dans leur grande majorité, les interprètes sont viennois. Albert Gutmann engage fréquemment les grands ensembles que sont le *Wiener Konzertverein Orchester* et le *Wiener Tonkünstler Orchester*, les chorales viennoises ou les chanteurs reconnus que sont par exemple Rosa

<sup>16</sup> En effet, il lance en 1886 « Liederabende berühmter Operngrößen », cf. Andreas Holzer, *Die Konzert-Direktion Albert Gutmann*, 8.

Papier, Marie Wilt ou Theodor Reichmann. De plus, les élèves du conservatoire et les musiciens locaux prêtent régulièrement leur concours à toutes sortes de manifestations. Quelques artistes proviennent des « périphéries » traditionnelles de Vienne : les Bavarois Gura Eugen, Heinrich Schwartz et Helene Staegemann, les tchèques Hubermann Bronislaw, Jan Kubelik et le *Böhmisches Streichquartett*, les Hongrois Hedwig von Andrásffy, Imre von Keéri-Szánto et Ernst von Dohnányi sont de ceux-là. Enfin, une minorité très visible est constituée par les vedettes internationales telles que Pablo de Sarasate, Adelina Patti ou Anton Rubinstein.

## L'ancrage local de la Direction de concerts Albert Gutmann

L'activité de la Direction de concerts Albert Gutmann se comprend au regard de la situation musicale de Vienne. La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est marquée par une effervescence culturelle dont la Sécession et la seconde école de Vienne sont peut-être les expressions les plus caractéristiques.<sup>17</sup> Populaire ou savante, la musique rencontre là un public dense et éclectique. De même, les amateurs sont nombreux : les grands syndicats (d'ouvriers, d'enseignants, du personnel hôtelier, des commerçants et des industriels, etc.) disposent de leur chorale ou de leur orchestre, de même que les militaires ont leurs chapelles.<sup>18</sup> D'ailleurs, en 1870, en dehors des grandes institutions musicales, il n'existait à Vienne aucune salle spécifiquement dédiée au plaisir du concert. Théâtres, maisons de café, établissements de bains, brasseries et lieux de divertissements en font office.<sup>19</sup> La musique fait partie intégrante de la vie sociale.

Gutmann profite d'un nouveau développement de l'activité musicale viennoise : les facteurs de pianos Ludwig Bösendorfer, Friedrich Ehrbar et Johann-Baptist Streicher mettent des locaux à la disposition des organisateurs de spectacles. La salle Bösendorfer est la plus remarquable. Située en plein cœur de Vienne, elle est réputée pour son acoustique unique, pour la compétence de ces gérants et pour la qualité de ses pianos – des Bösendorfer, évidemment. Cette configuration particulière est une aubaine pour Gutmann. En se positionnant comme intermédiaire entre concertistes, propriétaires de salle et public, il comble une importante lacune. L'agent noue donc un partenariat profitable avec le facteur de pianos. Le premier dispose d'une salle répondant à toutes les exigences des petits ensembles, le second a l'occasion de faire découvrir ses instruments à tous les artistes qui se produisent chez-lui et, bien sûr, au public.<sup>20</sup>

D'ailleurs, ce public, Gutmann le connaît. Lorsqu'il organise ses premiers concerts, il est déjà installé comme éditeur de musique. Les deux activités sont liées. D'une part, le concert est la meilleure publicité qui soit pour les partitions nouvellement publiées ; d'autre part, en tant que gérant d'un magasin de musique, il est particulièrement bien inséré dans le milieu musical. Il côtoie les compositeurs dont il publie les œuvres aussi bien que les interprètes qui les lui achètent, professionnels et amateurs. Son engagement dans la société mélomane viennoise se traduit également sur le plan associatif. En 1873, il participe à la fondation de la *Wiener akademischen Wagnerverein*, il s'illustre comme membre actif de la *Wiener Tonkünstlerverein* dont il organise d'ailleurs certaines manifestations...<sup>21</sup> Toutes ces activités lui permettent de rencontrer des personnalités telles que les chefs d'orchestre Josef Sucher et Hans Richter, les compositeurs Richard Wagner, Johannes Brahms, Franz Liszt, les

<sup>17</sup> Jean Clair (dir.), *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, (Paris : Editions du Centre Georges Pompidou, 1986) ; Jacques Lévy, « Adorno, Vienne, Schönberg », *Les Cahiers Espaces Temps*, n° 55-56 (1994), 108-126 ; William M. Johnston, *L'esprit viennois. Une identité culturelle et sociale. 1848-1938*, (Paris: PUF, 1991) ; Michel Pollak, *Vienne fin-de-siècle. Les limites de l'exemple historique, Vingtième siècle 4* (1984), 49-64 ; Carl E. Schorske, *De Vienne et d'ailleurs. Figures culturelles de la modernité* (Paris : Fayard, 2000).

<sup>18</sup> Paulus Ebner, *Strukturen des Musiklebens in Wien. Zum musikalischen Vereinsleben in der Ersten Republik*, (Francfort-sur-le-Main: Peter Lang Verlag, 1996): 33.

<sup>19</sup> Christina Metglisch, *Wiens vergessene Konzertsäle*, (Francfort-sur-le-Main : Peter Lang Verlag, 2005), 13.

<sup>20</sup> Un contrat stipule que Bösendorfer fournit les pianos exclusivement. En témoignent le refus de Gutmann lorsque Wanda Landowska demande à jouer sur un Pleyel et la vive polémique qui s'ensuit avec l'imprésario français de la pianiste, Gabriel Astruc (CHAN 409AP/13, dossier « Gutmann », Lettres de la Direction de concerts Albert Gutmann à G. Astruc & Co, le 8 novembre et 2 décembre 1904, Vienne).

<sup>21</sup> Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*, 125-126.

interprètes Theodor Leschetizky, Hermann Graedener, Julius Epstein, Anton Rubinstein ou encore le facteur de pianos Bösendorfer.<sup>22</sup> Peu à peu, Albert Gutmann devient un proche des artistes et des mélomanes viennois autant que des professionnels du milieu (fabricants d'instruments, critiques, journalistes...).<sup>23</sup> Cette société discute âprement des qualités des œuvres et des mérites des interprètes. Il s'apparente à ce que William Weber a décrit comme une petite « république musicale » où la collégialité permettrait de d'élaborer les arbitrages musicaux.<sup>24</sup> Dans son éclectisme, la programmation de Gutmann est représentative des multiples tendances ainsi exprimées. Parce qu'il offre en représentation des œuvres classiques, des compositions contemporaines et des spectacles populaires, il propose un arbitrage entre les différents goûts exprimés par le public viennois – ou du moins par les membres des différentes associations musicales auxquelles il appartient.

Par ailleurs, Albert Gutmann fait preuve d'un réel souci de démocratisation de la musique. Motivé par ses convictions altruistes sincères et par un intérêt bien compris, l'agent cherche à ouvrir l'accès à la musique au plus grand nombre (en particulier chez les jeunes) et à renouveler son public. Cet objectif passe d'abord par l'organisation de « *Jugendkonzerten* » dont les tarifs préférentiels sont accessibles aux plus jeunes. Il se traduit aussi par le soutien à une campagne pour la construction d'une nouvelle salle de concerts : la *Wiener Konzerthaus* inaugurée en 1913.<sup>25</sup> Parce qu'il s'engage auprès des artistes et participe au renouvellement des structures musicales viennoises, Gutmann s'impose comme un élément incontournable de la vie musicale locale, à tel point qu'Andreas Holzer en dresse ce portrait flatteur, sans doute, mais juste :

<sup>22</sup> Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*, 57.

<sup>23</sup> Les lettres autographes reproduites dans les mémoires d'Albert Gutmann attestent notamment de l'amitié sincère qui unissait l'imprésario à Johannes Brahms, Anton Bruckner ou encore Hans von Bülow ; cf. Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*.

<sup>24</sup> Weber, *The Great Transformation*, 30.

<sup>25</sup> Barta, Fässler, *Die grossen Konzertdirektionen im Wiener Konzerthaus*, 7.

Marchand de partitions, éditeur, organisateur de concerts engagé et audacieux, découvreur de talents, membre essentiel des plus importantes associations viennoises (*Wiener Tonkünstler-Verein*, *Wiener Akademischer, Wagner-Verein*), promoteur de la démocratisation et de diversification des concerts (*Jugendkonzerte*), l'activité d'Albert Gutmann ne doit pas être sous-estimée : il a joué un rôle essentiel dans la vie musicale protéiforme de la Vienne fin-de-siècle (et bien au-delà).<sup>26</sup>

A Vienne, la Direction de Concerts Gutmann se conçoit donc comme un acteur déterminant de la sociabilité musicale. Impliqué dans les différents aspects de la vie musicale, elle s'adapte avec souplesse aux attentes et aux besoins viennois. Cette entreprise culturelle assoit son succès sur la maîtrise du réseau musical et sur une prise en compte attentive des conditions locales. Cependant, elle ne peut faire abstraction du contexte musical international.

## L'importance des logiques internationales

Une direction de concerts ne peut limiter son activité à une seule et unique ville. Pour l'imprésario qui souhaite conserver la confiance de « ses » artistes et travailler avec les plus grands (qui sont aussi les plus rentables et les plus prestigieux), il est essentiel d'être en mesure d'organiser des tournées européennes, éventuellement des tournées mondiales. Sans la possibilité d'une carrière internationale, les artistes les plus brillants n'auraient en effet aucun intérêt à conclure de contrats et l'agent devrait se contenter de signer des musiciens de moindre envergure. Albert Gutmann a donc tout intérêt à développer des antennes dans d'autres capitales européennes s'il veut maintenir son affaire. D'une part, la croissance de son activité à Vienne même est limitée. Trop peu de salles sont en mesure d'ouvrir leurs portes à la pléthore de musiciens présents, la direction organise déjà un à deux concerts chaque jour et ne peut matériellement

<sup>26</sup> Holzer, *Die Konzert-Direktion Albert Gutmann*, 4.



faire davantage. En outre, l'imprésario a déjà fait son possible pour élargir son public en veillant à la démocratisation de la musique et en développant des concerts accessibles au plus grand nombre. Il doit donc trouver ailleurs les débouchés pour ses artistes. L'espace de la monarchie habsbourgeoise offre bien quelques opportunités. L'agence est d'ailleurs active à Graz et Salzbourg, à Budapest, à Zagreb et à Bucarest.<sup>27</sup> Cependant, la concurrence y est rude et Gutmann ne se démarque pas spécialement de ses rivaux. D'autre part, pour maintenir sa position à Vienne, il se doit de présenter aux artistes de son répertoire des opportunités de concerts inédites et séduisantes.

Le prestige de tournées européennes permettrait de satisfaire cette ambition – encore faut-il être en mesure de les organiser. L'espace musical européen est structuré par le réseau des salles de concerts et l'ensemble des infrastructures, mais aussi par les relations que nouent les agents artistiques. Les directions de concerts sont par définition des intermédiaires entre artistes, salles et public dont l'activité s'exerce de façon transnationale, il est donc essentiel de saisir les agents dans leurs interactions avec les multiples acteurs du « monde de l'art ».<sup>28</sup> En outre, ces échanges doivent se comprendre dans une logique internationale influencée par la compétition des métropoles culturelles européennes. Les imprésarios participent au processus concurrentiel qui anime la scène musicale européenne. Le fonds Gabriel Astruc, conservé aux Archives nationales, en témoigne. A travers les correspondances que l'imprésario parisien entretenait avec ses homologues, avec les artistes, avec les critiques et même avec les mécènes, nous voyons concrètement comment l'agent se positionne dans un espace dynamique et hiérarchisé et quels sont les enjeux des tournées internationales.

En un sens, ils se conforment à la hiérarchie urbaine. Un succès acquis dans une capitale

retentit dans l'ensemble de son espace périphérique. Les agents accordent donc une valeur particulière aux concerts programmés sur les scènes les plus prestigieuses. Plus, ils incluent cette donnée dans leurs stratégies commerciales et pour un artiste réputé mais étranger à un espace donné, le concert dans la capitale a valeur de test et, s'il est concluant, de garantie. Par exemple, lorsque Gabriel Astruc souhaite faire tourner le pianiste Ricardo Viñes dans l'empire des Habsbourg, espace dont il ne maîtrise pas les codes, il s'adresse d'abord à la direction Gutmann et lui offre un partenariat. Sa proposition est refusée : selon le fondé de pouvoir de la direction, Hugo Knepler, elle est prématurée :

C'est impossible de faire des engagements fixes pour un pianiste inconnu en Autriche-Hongrie. En tout cas, il est nécessaire que cet artiste donne d'abord un concert à Vienne et seulement, quand il a un très grand succès, il est possible de lui faire des engagements.<sup>29</sup>

L'Europe est quadrillée par des routes définies, dont certaines sont protégées par des droits de péage. Ainsi, les concurrences entre imprésarios peuvent limiter les possibilités de tournées. En effet, les agents les plus puissants sont capables de défendre leurs positions en se rendant incontournables. Il ne suffit donc pas d'engager l'artiste adéquat et de réserver une salle et des billets de train pour organiser une tournée : il faut en acquérir le droit. Ainsi, alors que le pianiste wagnérien Alexander Dillmann est invité par le duc de Monte-Carlo à se produire sur la Riviera, son agent, Emil Gutmann, ne peut répondre directement aux attentes du duc et du pianiste. Il doit préalablement passer par Gabriel Astruc qui détient une forme de monopole sur la région, garanti par ses relations sociales. Il lui écrit le 15 octobre 1909 :

L'artiste représenté par notre bureau nous a chargé de lui procurer quelques occasions à Monte-Carlo, Cannes, Nice, Menton, etc. Mais nous savons qu'il nous faut écrire à vous en cette matière, sachant que le duc de Monte-Carlo ne termine des engagements que par vous. Ayez la bonté de nous faire savoir

<sup>27</sup> Staatsbibliothek Wien, Département de la musique, F18.Schalk.319Mus, «Briefe an Franz Schalk von der Konzertdirektion Gutmann und D. Weiss. Zagreb » ; F18.Schalk.197/2Mus «Briefe an Franz Schalk».

<sup>28</sup> Howard Becker, *Les mondes de l'art* (Paris : Flammarion, 2006).

<sup>29</sup> CHAN 409AP/13, dossier Albert Gutmann, « Lettre de Hugo Knepler à C. Fichetef, Vienne, le 13 mars 1911 ».

bientôt si vous êtes disposé à trouver quelques engagements pour M. Dillmann dans les villes nommées. Nous supporterons [chacune de vos demandes, quoi que vous demandiez].<sup>30</sup>

Le principal agent européen est Hermann Wolff, fondateur d'une agence berlinoise et représentant des principaux artistes allemands et européens.<sup>31</sup> Dans le milieu de la musique savante, Wolff est largement reconnu comme le premier et le plus puissant des imprésarios. Il détient un répertoire d'artistes enviable grâce auquel il a su s'affirmer à l'échelle européenne et possède l'exclusivité de contrat avec certains des artistes les plus demandés<sup>32</sup>. Il est ainsi en mesure d'imposer ses méthodes et ses vues en Europe : en adoptant les habitudes de l'incontournable agence berlinoise, les imprésarios évitent de renégocier systématiquement tous les points des contrats. Pourtant, dans l'espace culturel germanique où il est particulièrement bien installé, la domination d'Hermann Wolff peut se révéler écrasante pour ses concurrents. Elle l'est en tout cas pour la direction Albert Gutmann. D'ailleurs, si l'on compare les répertoires d'artistes des deux agents, il apparaît que les artistes les plus convoités que produit la direction Gutmann (Ferruccio Busoni, Anton Rubinstein, Piotr Tchaïkovski, ...) apparaissent également au répertoire de Wolff. Dans tous ces cas, le viennois n'est que *local manager*, sous-traitant du *general manager* qu'est Hermann Wolff.

Ce rapport de domination entre les deux agents reflète les rapports qu'entretiennent Vienne et Berlin. Tout en traitant leurs affaires au niveau individuel, les deux hommes participent à un phénomène de concurrence plus général. Leur activité internationale est relative au contexte dans lequel elle s'inscrit et, dans la mesure où Wolff s'impose, il renforce la domination musicale

de Berlin sur le reste de l'Europe. Pourtant, cela ne signifie nullement que les agents ne peuvent que conforter les situations acquises : ils leur arrivent tout autant de les remettre en cause. En se livrant une concurrence à l'échelle européenne, ils tendent en effet à modifier les hiérarchies continentales. Ainsi, Albert Gutmann ne se satisfait pas de subir l'ascendance de son homologue berlinois, il tente de la contourner.

Pour ce faire, il procède de proche en proche. En l'occurrence, l'espace le plus accessible est l'Allemagne du sud, où Gutmann entretient déjà de nombreuses relations professionnelles. A la fois proche de Vienne et musicalement dynamique, Munich constitue aussi une porte d'accès vers Berlin. Emil Gutmann, fils d'Albert, y ouvre donc son bureau de concerts en juin 1906. A notre connaissance, les liens avec la direction viennoise ne sont pas formalisés, ils sont pourtant affichés :

Fort de longues années d'expériences dans le milieu musical au sein de la maison viennoise de mon père et de ses nombreuses relations avec les représentants les plus significatifs du monde musical, j'espère mériter la confiance inébranlable que mon père a pour cette entreprise et je m'appliquerai en ce sens.<sup>33</sup>

L'établissement d'une antenne munichoise renforce les liens entre Vienne et Munich et consolide l'implantation de Gutmann en Allemagne. Peut-être cette stratégie est-elle efficace puisqu'en 1912, l'en-tête du papier à lettre d'Emil Gutmann indique que le bureau dispose d'un local à Berlin. Surtout, il faut noter qu'Emil Gutmann n'adopte pas exactement la même stratégie que son père. De moindre envergure, l'agence munichoise se consacre exclusivement à la musique savante et se spécialise dans le domaine de la musique française. Elle représente notamment les intérêts en Allemagne de MM. Colonne, Debussy, Dukas, Fauré, Saint-Saëns, d'Indy et de Felia Litvinne.<sup>34</sup> Une telle stratégie lui permet d'exploiter une niche encore libre, dans la mesure où les artistes français peinent encore à

<sup>30</sup> CHAN 409AP/13, dossier Emil Gutmann, « Lettre d'Emil Gutmann à la Société Musicale (G. Astruc & Co, Munich, le 15 octobre 1909) ».

<sup>31</sup> Du moins dans le domaine de la musique savante, à laquelle il se consacre exclusivement.

<sup>32</sup> Une exclusivité âprement défendue, auprès de ses confrères comme auprès des institutions. Il refuse à Astruc toute possibilité de traiter directement avec le quatuor Joachim ou avec Ferruccio Busoni ; de même Rubinstein renvoie le Philharmonique de Londres aux bons soins de son imprésario (resp. CHAN, M1150, Dossier 46, « Lettres de la Direction de concerts Hermann Wolff à MM. Astruc & Cie, Berlin, 19 juillet 1907 et 13 juillet 1909 » ; exemple cité dans Cyril Ehrlich, *First Philharmonic. A History of the Royal Philharmonic Society* (Oxford : Clarendon Press, 1995), 170.

<sup>33</sup> CHAN, M1150, Dossier 46, « Lettres de la direction de concerts Emil Gutmann à MM. Astruc & Cie, Munich, juin 1906.

<sup>34</sup> CHAN 409AP/13, dossier Emil Gutmann, « Lettre d'Emil Gutmann à MM. Astruc & Cie, Berlin, 25 juillet 1912 ».

s'exporter en Allemagne. En devenant leur interlocuteur privilégié et en se spécialisant à l'international, il peut espérer s'imposer plus largement que dans la seule capitale bavaroise. Certes, il ne s'impose pas comme le principal intermédiaire entre la France et l'Allemagne, cette position convoitée est largement occupée par Hermann Wolff, mais il s'insère avec profit dans les réseaux musicaux français.

Nous ignorons si les Gutmann ont conçu l'agence munichoise comme un moyen de s'introduire sur la scène française ou si c'est la découverte opportune d'une niche commerciale qui a décidé de leur intérêt pour la France. Quoiqu'il en soit, il apparaît que ces agents se positionnent comme intermédiaires entre les musiques françaises et germaniques, déployant autant d'énergie à faire connaître la musique française en Allemagne que les artistes autrichiens à Paris. En effet, dès 1908, deux ans après l'ouverture de l'antenne bavaroise, Albert Gutmann ouvre son bureau parisien : l'Administration et Entreprise Internationale de Concerts. Cette stratégie de développement ne s'est pas élaborée uniquement en fonction de l'axe Paris-Vienne, mais aussi en tenant compte de la nécessité de se positionner à l'échelle européenne.

## **Analyse de la programmation parisienne : circulations et *nation branding***

On se souvient qu'Albert Gutmann s'est imposé comme le principal imprésario viennois grâce à une programmation faisant la part belle aux soirées de Lieder et aux compositeurs locaux et contemporains, qu'il a su s'appuyer sur les sociétés musicales locales et un important réseau professionnel. Il est évident qu'il ne bénéficie pas des mêmes atouts lorsqu'il s'installe à Paris et doit élaborer une stratégie adaptée au contexte français.

La presse musicale nous renseigne facilement sur les événements organisés par le bureau de concerts Gutmann durant ses années parisiennes.

En comparaison des habitudes viennoises, la programmation et le recrutement parisiens de l'agence Gutmann ont de quoi surprendre. Très peu d'œuvres contemporaines sont proposées, fussent-elles autrichiennes. Aucune soirée de Lieder n'est organisée. Les manifestations sont uniquement musicales et le répertoire est exclusivement classique, voire canonique. À l'inverse, l'imprésario semble se dédier à des projets prestigieux et spectaculaires. Il s'occupe notamment de l'organisation de concerts pour la cantatrice Selma Kurz et pour le ténor Leo Slezak – tous deux étant engagés à l'Opéra de Vienne. Il n'hésite pas non plus à se lancer dans un chantier colossal en l'honneur du plus célèbre des compositeurs viennois : une « grande fête musicale extraordinaire, [...] la première représentation de l'œuvre toute entière de Beethoven dans un cycle d'une durée de huit semaines ».<sup>35</sup> Enfin, les artistes présentés sont tous aisément identifiables comme Viennois

Lorsqu'il s'installe à Paris, fort de quarante années d'expérience, Albert Gutmann suit donc une stratégie en tous points opposée à celle, pourtant éprouvée, qu'il a développée à Vienne. Une telle différence entre la maison viennoise et son bureau parisien est inattendue et demande des explications. Elle suggère que les concerts ne s'organisent pas selon les mêmes modalités à Paris et à Vienne. En éclairant les critères selon lesquels les tournées sont organisées, elle nous éclaire sur l'ancrage social des pratiques musicales et sur la manière dont les intermédiaires musicaux influencent les circulations d'artistes et d'œuvres.

Paris apparaît comme un marché ouvert à la musique autrichienne. Celle-ci est régulièrement jouée sur les scènes françaises. Jean Poueigh constate par exemple que pour la saison 1913-1914, la Société des Concerts du Conservatoire et les Concerts Lamoureux programment majoritairement des œuvres allemandes(196),<sup>36</sup> devant les françaises (155) et que seules 25

<sup>35</sup> CHAN 409AP/13, Dossier Albert Gutmann, Notes diverses.

<sup>36</sup> Musique allemande et musique autrichienne sont totalement confondues.

œuvres sont d'une autre origine.<sup>37</sup> Beethoven reste le compositeur le plus prisé des Français. Pourtant, si le public parisien est familier de la musique autrichienne, il ignore superbement les interprètes autrichiens. Albert Gutmann se propose donc de les lui faire découvrir et apprécier (avec les risques que cela comporte).

Pour ce faire, l'imprésario sélectionne rigoureusement les spectacles qu'il propose au public parisien. Tout d'abord, on peut supposer qu'il doit composer avec les possibilités offertes par les infrastructures. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, malgré les progrès considérables des moyens de transport, les voyages sont encore longs et onéreux. Ils accroissent sensiblement le coût d'organisation des concerts. Organiser une tournée pour un orchestre reste une entreprise exceptionnelle et les artistes voyageurs sont le plus souvent des virtuoses ou des chanteurs solistes, éventuellement de petites formations telles que des duos ou des quatuors, qui se produisent seuls ou avec le concours des ensembles locaux. Mais même ainsi, le coût du voyage (transport et hébergement, notamment) doit être couvert. En outre, l'incertitude quant aux attentes du public s'accroît. Si l'artiste est trop peu connu, il ne peut espérer attirer l'attention qu'à grands coups de réclame. Pour cette raison, les tournées internationales restent des événements risqués et les agents investissent plus volontiers sur les artistes dont la renommée laisse espérer une affluence satisfaisante. Effectivement, il semble que Gutmann sélectionne des artistes dont le talent est déjà reconnu. L'imprésario concentrerait ses efforts sur ses plus grands artistes, ceux pour lesquels il peut espérer le plus grand succès. Lorsque Gutmann organise un récital pour Selma Kurz ou pour Frieda Hempel, il présente au public parisien une cantatrice que celui-ci ne connaît, pour ainsi dire, que de réputation. Leurs engagements (respectivement à l'Opéra de Vienne et à l'Opéra de Berlin) laissent

<sup>37</sup> Jean Poueigh, « La musique allemande à Paris », *La Renaissance politique, artistique et littéraire*, 4/3 (1916) : 1993-1994, cité in Esteban Buch, « Les Allemands et les Boches » : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale », *Le Mouvement Social*, n° 208 (2004) : 45-69. Malheureusement, Poueigh ne précise pas quelles œuvres il prend en compte et il est impossible de savoir si elles sont comparables.

présumer de leurs compétences vocales et la presse musicale a déjà fait écho de leurs succès internationaux. La réputation est ici essentielle. Ainsi, les tournées musicales seraient l'apanage des meilleurs interprètes – ou du moins des mieux reconnus.

Une autre caractéristique commune aux artistes sélectionnés par l'imprésario viennois mérite d'être soulignée : tous sont aisément identifiables comme « allemands » ou « autrichiens ». D'ailleurs, Gutmann revendique haut et fort son patriotisme musical. Il proclame volontiers son engagement pour la musique autrichienne, ses mémoires en témoignent :

Lorsque je me suis installé à Paris en septembre 1908, mes efforts les plus assidus étaient consacrés à faire honorer l'art allemand dans la ville sur la Seine, et tout particulièrement de lancer des artistes autrichiens et surtout viennois. J'invitais donc immédiatement Selma Kurz, Bronislaw Huberman, Moriz Rosenthal et Alfred Grünfeld. Concernant les artistes de l'empire allemand, je fis appel à Siegfried Wagner et à Frieda Hempel (de l'Opéra royal de Berlin).<sup>38</sup>

Ces motivations patriotiques ne sont nullement contradictoires avec ses intérêts commerciaux. En France, Vienne jouit d'une solide réputation de capitale culturelle. Elle peut s'enorgueillir d'une tradition musicale prestigieuse grâce à la Première école de viennoise qui rassemble notamment Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven et Franz Schubert et incarne le classicisme viennois. Cependant, elle ne se contente pas d'entretenir cette riche mémoire et continue de s'illustrer dans l'innovation musicale. Les deux Johann Strauss, père et fils, composent quelques-unes des plus belles pages la valse viennoise ; avec Franz von Suppé, Johann Strauss II et Franz Lehar, l'opérette connaît ses heures de gloire. Albert Gutmann peut facilement s'appuyer sur la renommée de Vienne.<sup>39</sup>

L'imprésario prend soin de ne pas se disperser et se construit une image de marque aisément

<sup>38</sup> Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*, 140.

<sup>39</sup> Voir aussi : Constance Bouchet, « Paris et la musique viennoise. La réception des compositeurs autrichiens et la vie musicale à Paris, 1867-1914 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 33 (2011) : 39-48.

reconnaisable. En misant sur un programme connu et donc attractif, Gutmann s'adapte aux goûts de la capitale française, à la perception que les parisiens peuvent avoir des différents genres musicaux et à leurs attentes en termes de concerts. Précisément, Albert Gutmann se positionne sur l'étroit créneau viennois tout en se spécialisant sur des projets ambitieux, voire excessifs. En promouvant un patriotisme musical, en se concentrant sur le canon viennois, il acquerrait une identité plus facilement reconnaissable. En organisant des concerts ambitieux, il s'attire l'attention des critiques et du public. L'imprésario appliquerait donc une stratégie de lisibilité et de visibilité à ces programmations parisiennes.

On peut dès lors concevoir que pour opérer à l'échelle internationale, les agents artistiques doivent s'attacher une identité reconnaissable. Parce qu'ils y parviennent en s'installant dans un registre particulier, ils tendent à définir plus fermement les critères esthétiques auxquels une œuvre ou un artiste doivent répondre pour prétendre bénéficier de leurs services. En s'appuyant sur l'image parisienne de Vienne, Gutmann valorise le répertoire viennois canonique au détriment de la création contemporaine. Il se contraint à engager principalement les interprètes d'œuvres classiques pour des tournées prestigieuses et, par conséquent, renforce la position de ces artistes à Vienne même. La comparaison des programmes élaborés par la Direction Gutmann à Vienne et à Paris montre que les œuvres musicales se transforment à travers la circulation internationale. L'intermédiation internationale des œuvres se traduit par un processus d'étiquetage, de labellisation et, donc, de différenciation. Bien que l'espace musical européen présente une relative homogénéité, le développement d'un marché moderne de la musique et les logiques de commercialisation renforcent les stratégies de distinction nationales à l'œuvre au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Pour autant, la stratégie de Gutmann reste incertaine, presque incohérente. A défaut des livres de comptes du Bureau parisien, nous

disposons de quelques chiffres reproduits par Gutmann lui-même dans ses mémoires, ouvrage publié par l'imprésario à son retour de Paris, au printemps 1914.<sup>40</sup> Au cours des mois qui suivent, il donne à Vienne quelques conférences présentant ces souvenirs.<sup>41</sup> Evidemment, nous ne pouvons écarter que le souci de plaire ait influencé l'écriture de ces lignes. Peut-être Gutmann a-t-il accentué les sacrifices consentis au nom du patriotisme musical, sans doute se montre-t-il sous son meilleur jour. Néanmoins, compte tenu des événements organisés et des spécificités du marché parisien, son récit est tout à fait plausible.

La stratégie adoptée par Gutmann est pour le moins risquée. Malgré l'intense activité déployée durant son séjour dans la capitale française, le bilan économique de ces six années se révèle médiocre. Quelques concerts rencontrent un beau succès : par exemple, les concerts caritatifs du célèbre pianiste Anton Rubinstein rapportent de 33 000 francs. Pourtant, dans leur grande majorité, les événements proposés par l'imprésario viennois s'avèrent peu rentables, voire déficitaires. La stratégie de Gutmann consiste à faire venir à Paris des artistes habitués à la notoriété dans l'espace germanique et dont les exigences demeurent identiques à ce qu'elles seraient à Vienne ou Berlin. Alors que le public parisien connaît à peine leurs noms, Selma Kurz encaisse 4000 à 5000 francs par soirée et l'imprésario assure à Marcella Sembrich des honoraires de 20 000 francs pour deux soirées consécutives. Ces engagements supposent chaque fois des investissements conséquents alors que le succès est loin d'être garanti. Dans le cas des deux concerts donnés par Selma Kurz au Châtelet, 35 000 francs sont engagés et la manifestation se solde par un déficit de 10 000 francs. Du haut de sa longue expérience, Albert Gutmann était évidemment conscient de cette aporie. Il faut donc en conclure que l'imprésario n'attendait pas de ses activités parisiennes un succès économique, mais devait en escompter d'autres retombées.

<sup>40</sup> Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*.

<sup>41</sup> Ce sera le cas le 25 janvier 1914 et le 19 mars 1915 (archives de l'Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik).

D'ailleurs, en dépit de ce déficit qu'il qualifie d'« énorme », Albert Gutmann tire un bilan plutôt positif de l'opération et souligne le succès d'estime remporté par la cantatrice viennoise et les articles laudateurs de Gaston Calmette.<sup>42</sup> L'éloge de la critique ne garantit nullement le triomphe. Pourtant, il apparaît que ce succès d'estime est bien une priorité pour Albert Gutmann. Il cherche avant tout à faire connaître et reconnaître la qualité de ses artistes pour assurer leurs réputations... et la sienne.

L'imprésario apparaît ici comme un entrepreneur d'un genre particulier, dans la mesure où les sacrifices financiers consentis le sont en pure perte, et consciemment. De fait, ils sont à peine compensés par les succès remportés par ailleurs, grâce à des artistes plus connus, moins risqués. Albert Gutmann est loin d'être un cas unique et certains agents engagent des sommes conséquentes dans des projets qu'ils savent non rentables.<sup>43</sup> La plupart justifient leurs actes par l'amour de l'art ou invoquent le patriotisme. Que, de temps en temps, les agents arbitrent en faveur de l'audace artistique plutôt que pour la sécurité économique, qu'ils préfèrent parfois gagner en prestige ce qu'ils perdent financièrement, cela est parfaitement recevable. Mais dans le cas présent, cette ligne commerciale a été tenue six années durant... Sans doute faut-il chercher ailleurs qu'à Paris les motivations d'une telle stratégie. En effet, le concert à Paris n'est pas seulement l'aboutissement d'un projet artistique, il est aussi une étape prestigieuse qui ne se comprend que dans le cadre d'une stratégie internationale. Avant tout, il permet à Albert Gutmann de se positionner comme un impresario d'envergure européenne.

La Direction de concerts Albert Gutmann est avant tout une maison viennoise. Acteur majeur de la vie musicale dans la capitale des Habsbourg, elle s'y présente comme une agence ouverte à différents styles et formats de spectacles et, surtout, joue un rôle important dans la diffusion d'œuvres contemporaines. Bien que solidement implantée à

Vienne, la Direction de concerts doit se développer à l'international pour pouvoir offrir de nouvelles opportunités à ses artistes, elle le fait en tenant parfaitement compte des spécificités structurelles de l'espace européen. Elle ouvre alors une annexe dans la ville européenne la plus ouverte à la musique viennoise : Paris. Cependant, l'analyse des activités parisiennes de Gutmann montre une programmation étroitement focalisée sur une musique viennoise déjà traditionnelle et une prédilection pour les manifestations prestigieuses et onéreuses.

Les imprésarios participent ainsi à la réaffirmation et à la consolidation des identités nationales sur la scène musicale. Leurs stratégies s'expliquent d'abord par les structures de l'espace européen auxquelles les agents n'ont d'autre choix que de s'adapter : eux-mêmes sont pris dans ces échanges symboliques. Ils ne peuvent faire abstraction des sentiments nationaux, des concurrences culturelles et des rapports de force entre acteurs du monde musical. Mais en même temps qu'ils s'appuient sur ces réalités, ils les confirment et les renforcent. Ils participent ainsi à la convergence discours politiques, des pratiques culturelles et des intérêts économiques.

<sup>42</sup> Gutmann, *Aus dem Wiener Musikleben*, 141.

<sup>43</sup> Hermann Wolff, Gabriel Astruc, Frederik Gye... tous ont, à un moment ou un autre, pris le parti de l'audace artistique face à la sécurité commerciale.