

Les concerts du Conservatoire royal de musique de Liège (1827-1914): une rapide présentation

Introduction

Curieusement, les travaux consacrés aux institutions musicales sont rares. La vie musicale liégeoise au XIXe siècle n'a été l'objet d'aucune étude réellement approfondie, si l'on excepte l'ancienne monographie de Martiny sur le Théâtre royal (1), toujours précieuse; le Conservatoire a trouvé un historien de valeur en la personne de M. Quitin (2), mais son travail était centré sur l'enseignement et n'avait pas pour volonté d'étudier systématiquement les concerts.

Hors du cadre liégeois, les études sont aussi peu nombreuses, et aucune à notre connaissance ne cherche à replacer l'institution musicale dans son contexte historique et à l'étudier sérieusement sous l'angle socio-culturel; d'autre part, des programmes de concerts n'ont encore été soumis à aucune étude quantitative.

C'est tout cela que nous avons voulu entreprendre dans notre mémoire de licence (3): retracer l'historique d'une institution musicale jusqu'à la première guerre, chercher à définir le goût musical, faire une sociologie du public, voir la place de la musique sérieuse dans les divertissements à Liège en comparant le succès de nos concerts à celui d'autres manifestations, chercher à intégrer une recherche monographique dans le cadre général de la société liégeoise du XIXe siècle et de l'histoire de la musique européenne.

Les sources étaient nombreuses. Les archives du Conservatoire sont assez bien conservées (4); il faut consulter notamment les débats et rapports publiés par les autorités locales de tutelle de l'établissement (province et ville de Liège) (5), le bulletin officiel du ministère ayant les beaux-arts dans ses compétences et le Moniteur pour les règlements et nominations, les brochures publiées par le Conservatoire à l'occasion d'anniversaires, reconstituer la collection des programmes des concerts. La presse se révèle être une source capitale: on y trouve des publicités pour des concerts, des annonces, de substantiels comptes rendus des séances publiques, des échos sur la vie de l'établissement. Il convient de profiter au maximum de la richesse de la presse du siècle passé, et lire les quotidiens bourgeois d'information générale, mais aussi la presse culturelle et musicale, la presse étudiante et surtout la presse démocratique, progressiste et la presse populaire: la première éclaire par ses critiques des facettes des concerts ignorées par les grands journaux, la seconde permet de chercher si les concerts étaient goûtés par un public modeste et si on tentait de les diffuser dans ce public.

Dans ce texte, nous voudrions présenter quelques points significatifs de notre recherche; toutefois, nous nous permettons dès maintenant de renvoyer le lecteur curieux de précisions et de références à notre mémoire.

La vie musicale au début du XIXe siècle

La période de transition qui s'étend de 1800 à 1825 (dates repères) est dominée musicalement par trois pays; l'Italie est en déclin, son école instrumentale est supplantée par celle de Paris, les grands compositeurs lyriques, les Spontini, les Paër, les Rossini sont surtout actifs à Paris; la France vit au rythme des opéras et opéras-comiques des Berton, Catel, Hérold, Boïeldieu, Auber pendant que de bons instrumentistes (les violonistes Viotti, R. et A. Kreutzer, le flûtiste Tulou, les hautboïstes Vogt et Brod) font du Conservatoire de Paris, dirigé par l'influent Cherubini, une école de grande réputation; du côté allemand, les grands noms sont Weber, Spohr, Hummel et bien sûr Beethoven.

Mais alors que ce dernier, dans son univers où désormais seul le silence pénètre, compose ses derniers quatuors et fait de sa musique une métaphysique, le public francophone se satisfait d'une musique légère et plaisante, surtout lyrique. C'est le temps des ouvrages lyriques médiocres, écrits en quelques jours, plats comme aujourd'hui sont les séries télévisées américaines, c'est l'époque des "virtuoses" mondains, des enfants "prodiges". L'art lyrique domine la vie musicale; la musique instrumentale lasse si elle n'est pas prétexte à exhibitionnisme et à effets faciles; la mode en ce domaine est aux airs variés et fantaisies sur les opéras à succès.

C'est dans ce contexte que les concerts quittent le monde clos des palais princiers et des cours pour devenir des manifestations publiques, fréquentées par la haute bourgeoisie.

A Liège, le centre de la vie musicale est le Théâtre, qui donne une centaine de spectacles par an, principalement à la mode de Paris, quoique des ouvrages de compositeurs locaux sont régulièrement montés et que Robin des Bois (la version française du Freischütz) remporte un grand succès en 1825.

Les concerts sont à peine au nombre d'une quinzaine par an. Il faut distinguer les cinq séances de Carême données par la Société d'Emulation et les concerts organisés par des particuliers, Liégeois ou artistes de passage, à leur bénéfice.

Les programmes des concerts sont beaucoup moins exclusifs qu'ils ne le sont aujourd'hui. A l'époque, toute musique, quel qu'en soit l'effectif ou le genre, était bonne pour les concerts. La variété était d'ailleurs

obligatoire, car la crainte de laisser un public peu formé exigeait que les morceaux alternent rapidement et que les oeuvres en plusieurs mouvements soient jouées en fragment ou entrelardées de pièces diverses.

Le goût musical des Liégeois n'aurait pas pu être raffiné car l'enseignement musical, donc les compétences musicales du public et des exécutants, était peu développé, principalement donné par des professeurs privés plus ou moins éclairés. Une formation élémentaire était dispensée dans l'école de Duguet, Henrard et Jaspas.

L'Ecole royale de musique de Liège (ainsi s'appelle le Conservatoire sous le régime hollandais) est créée par arrêté royal du 9 juin 1826. La tâche est rude pour les dix premiers professeurs, qui doivent travailler sur un terrain quasi vierge et dans des conditions matérielles peu favorables.

L'organisation du Conservatoire

Le directeur choisi par les Hollandais est le Français Joseph Daussoigne, neveu du compositeur Méhul, protégé de Cherubini. Daussoigne est arrivé à Liège avec de hautes ambitions pour son école; il s'est heurté au provincialisme d'un public et d'autorités incapables de le suivre dans ses projets. Cependant, s'il n'a pas pu donner les concerts de qualité qu'il désirait, il a organisé l'enseignement d'une façon solide et dirigé son école avec une main de fer.

Le Conservatoire est dirigé quotidiennement par le directeur, et surveillé par une commission chargée de procéder aux nominations et de faire la liaison avec le pouvoir central. Cette commission, composée de cinq à dix membres, était formée de mandataires politiques représentant les pouvoirs de tutelle (l'Etat, la ville et la province, à partir de 1836) et de notables locaux, le plus souvent ignorants en matière musicale.

Les premiers règlements (de 1826 et 1828) sont assez flous quant aux concerts, mais ils n'excluent pas des manifestations publiques données au profit de l'établissement. Pratiquement, les concerts naîtront de la classe d'orchestre, créée dès 1826; cette classe était dirigée par le directeur, qui choisissait les oeuvres à travailler; c'est donc lui qui déterminera les programmes des concerts.

Petite chronologie des concerts

Le concert d'inauguration de l'Ecole royale, donné par quelques-uns des professeurs, a lieu le 21 avril 1827. Dès ses premières années, l'école essaie de montrer fréquemment les progrès de l'enseignement par des petites séances publiques organisées dans ses salons; d'autre part, le

Conservatoire participe à des concerts de charité, et sa phalange d'élèves et de professeurs renforce l'orchestre du Théâtre dans quelques manifestations importantes (l'orchestre du Théâtre à l'époque est le seul véritable orchestre de la ville; il est recruté pour tous les concerts organisés à Liège).

Les concerts sont cependant difficiles à organiser: les subsides sont maigres, le Conservatoire ne dispose pas à proprement parler dans ses locaux d'une vraie salle de concerts, le public ne s'enthousiasme pas pour la musique que Daussoigne propose, plus sérieuse que celle qu'il entend d'habitude bien qu'encore constituée en bonne partie de pièces pour solistes et d'oeuvres lyriques légères.

D'autre part, dès 1829, des concerts de distribution des prix sont organisés irrégulièrement. A ces séances, moins sévères à tous points de vue, les élèves lauréats se produisent en soliste devant une foule émerveillée, qui peut en outre se réjouir de n'avoir pas à acheter son billet.

Les tentatives de Daussoigne

L'entrepreneur Daussoigne, dès 1829, essaie de créer une société des concerts, sur le modèle de celle fondée au sein du Conservatoire de Paris un an auparavant; cela ne dépasse pas le niveau du projet.

En 1838-1839, Daussoigne tente de donner une véritable saison, avec cinq séances dans l'établissement, devant un petit public de mélomanes. Encouragé, il reprend son projet de société des concerts. Celle-ci (il s'agit d'une association des professeurs et élèves du Conservatoire) voit le jour, mais en l'absence de locaux convenables et de souscripteurs, de nouveaux concerts ne peuvent être organisés, à la grande colère de Daussoigne.

De 1841 à 1856, le Conservatoire ne peut donner que trois concerts de charité (ce qui est significatif) alors qu'un public avare se presse aux distributions de prix.

Daussoigne, à nouveau, organise une saison en 1856-1857, mais ne peut encore une fois accueillir suffisamment de souscriptions pour poursuivre l'année suivante. Alors que la presse loue la qualité (pour l'époque) des exécutions de l'orchestre du Conservatoire, le public boude tout à la fois des concerts et un Français misanthrope.

Les succès de Soubre...

Le successeur de Daussoigne, en 1862, est le Liégeois Etienne Soubre, personnage populaire et estimé (il a remporté le premier prix de Rome (belge) de composition musicale). Dès son entrée en fonction, Soubre réforme la classe d'orchestre, semble-t-il délaissée par Daussoigne dans les dernières années de son directorat, et lui ajoute des classes d'ensemble spécialisées (cordes, vents, cordes et piano, chant choral).

Fort des premiers résultats et pariant sur la sympathie qu'il a auprès du public liégeois, Soubre organise deux concerts à l'Emulation, et parviendra à maintenir ces séances durant tout son directorat. Alors que les programmes ne se sont guère modifiés, c'est à la personnalité de Soubre et à la lente pénétration du répertoire sérieux que nous attribuerons ces succès.

... et de Radoux

Soubre décède subitement en 1871. Son successeur, Jean-Théodore Radoux, installé en 1873, décide immédiatement de donner les concerts au Théâtre, soit dans une grande salle, ce qui montre que les concerts ont acquis un public et sont devenus des manifestations courues.

Il aura la joie de voir le Conservatoire prendre possession en 1887 de vastes locaux où il disposera d'une salle de concerts particulière (c'est la salle actuelle du boulevard Piercot).

Cependant, le nombre de concerts n'augmente guère, ce qui prouve que la demande du public en matière de musique sérieuse n'est pas grande.

D'autre part, Radoux crée en 1880-1881 la Société des concerts du Conservatoire (celle de Daussoigne n'a pas vécu), patronée par la commission de l'établissement, composée de professeurs au Conservatoire, d'artistes extérieurs et d'élèves (ces derniers à titre de "surnuméraires"). En fait, cette structure administrative nouvelle n'a pas changé grand-chose, ni pour le public, ni pour les musiciens (avant que la caisse de prévoyance ne fonctionne - nous reviendrons sur ce point).

Un souffle nouveau avec Dupuis

Le directorat de Radoux, en se prolongeant, va sombrer dans la routine. Les programmes des concerts vont marquer un certain infléchissement qualitatif et les prestations de l'orchestre laisser de plus en plus l'auditeur qui devient mélomane sur sa faim.

Sylvain Dupuis, qui lui succède en 1911, est un chef d'orchestre apprécié à Bruxelles et à Liège (où il a dirigé des Nouveaux concerts, quelque peu rivaux de ceux du Conservatoire); immédiatement, il porte le nombre des concerts à quatre, renouvelle les programmes et fait grimper les recettes à des niveaux qu'elles n'avaient pas encore connus.

L'orchestre et les solistes

Durant toute la période étudiée, trois catégories de musiciens ont formé l'orchestre: les professeurs au Conservatoire et leurs adjoints, les musiciens extérieurs (surtout de l'orchestre du Théâtre), les élèves. Avec la création de la Société des concerts, l'orchestre a évolué vers le professionnalisme: de plus en plus souvent des artistes extérieurs

ont occupé des pupitres au détriment des élèves car les concerts offraient un supplément de revenus appréciable et la promesse de secours mutualistes (v. plus loin).

Comme les autres orchestres européens, l'orchestre est passé d'environ 40 membres en 1830-1840 à environ 85 membres vers 1885, chiffre nécessaire à l'exécution des grandes oeuvres romantiques.

Il est malheureusement difficile de connaître la condition sociale du musicien au XIXe siècle.

Disons d'emblée que cette étude-ci ne peut qu'esquisser la problématique, puisque les concerts du Conservatoire ne sont qu'une partie des revenus des musiciens liégeois.

Notons par exemple qu'en 1890 les musiciens reçoivent 2 frs par heure de répétition et 6 frs pour le concert, alors qu'à l'époque le salaire journalier moyen est d'environ 2,40 frs. Une caisse de prévoyance (caisse de mutuelle) est prévue dans les statuts de 1880. Elle ne fonctionnera semble-t-il pas avant 1895; elle proposait pour un droit d'entrée de 20 à 30 frs (chiffres considérables) et une cotisation annuelle de 5 frs les secours suivants: 2,50 frs par jour d'incapacité de travail du 4ème jour à la fin du 1er mois, 1,50 fr. pour les 2ème et 3ème mois, 0,75 fr. pour les trois mois suivants, après cela l'indemnité cessait. A l'époque, le salaire journalier moyen était de 3,50 frs et le prix du pain de 30 centimes.

Ceci montre que le musicien d'orchestre n'était pas un privilégié s'il ne pouvait joindre à ses revenus une charge d'enseignement ou le bénéfice de concerts donnés en soliste.

Le recrutement des solistes montre bien l'évolution des concerts. Avec Daussoigne, les solistes sont des professeurs ou des amateurs locaux; lorsque les concerts passent au Théâtre, le Conservatoire engage de grands interprètes étrangers et les meilleurs artistes liégeois, les amateurs étant de plus en plus rares.

De 1873 à 1914, la plupart des grands solistes ont joué au Conservatoire. Citons par exemple les violonistes H. Wieniawski, J. Joachim, P. de Sarasate, E. Ysaye, J. Thibaut, F. Kreisler, les pianistes M. Jaëll, F. Planté, E. d'Albert, I. Paderewski, Th. Carreno, A. de Greef, R. Pugno, les violoncellistes D. Popper, P. Casals, J. Gérardy, les chanteuses M. Hauk, A. Barbi, les chanteurs D. Demest et H. Hensel.

Le public

Les sources disponibles parlent peu clairement du public des concerts.

A en juger par les salles utilisées et les renseignements fournis par la presse, le nombre d'auditeurs a largement augmenté et est passé de quelques dizaines d'amateurs à 1500 ou 1800 personnes par concert, peut-être légèrement plus en ajoutant un public spécifique aux répétitions générales (v. plus loin). Si la progression est belle, il n'en demeure pas moins que 2 % à peine de la population liégeoise s'offrait des concerts.

Le public habituel des concerts de ce type est évidemment constitué de la noblesse, de la haute bourgeoisie censitaire et de la classe moyenne aisée. La presse, qui qualifie durant toute la période étudiée la foule d'"élégante", "choisie" ou "mondaine" va dans ce sens.

Une question capitale est de savoir si le Conservatoire a voulu ouvrir ses concerts à un public plus large que ce public habituel. Le problème est complexe et doit tenir compte de nombreux paramètres. Toutefois, si l'on se donne la peine de dissocier le discours et les faits, la réponse est globalement négative.

Il faut distinguer deux périodes. Durant les années 1850-1880, des sociétés d'éducation populaire se créent partout et la bourgeoisie parle de la nécessaire moralisation des classes laborieuses; après les grèves de 1886, les relations sociales se tendent, chacun se retranche dans son univers et cherche à en préserver l'étanchéité.

Le Conservatoire, même dans les périodes les plus favorables, n'a jamais fait une publicité particulière dans les journaux populaires destinés à ce public qu'il "fallait éduquer". Comment alors parler d'une réelle volonté démocratique, même si on trouve ici et là de belles paroles, des desseins louables mais par ailleurs intéressés ?

Les prix des places reflètent ce manque d'ambition, et surtout la cassure qui s'opère après 1886.

Au Théâtre, le Conservatoire propose les loges avec salon (les places les plus chères) à 4,50 frs et l'amphithéâtre à 0,25 fr. Jusqu'en 1887, le prix de l'amphi n'augmentera pas alors que les places les plus chères seront augmentées et atteindront 7 frs à partir de 1885.

Dans la salle du boulevard Piercot, les baignoires (les places les plus chères) coûtent 8 frs en 1887, elles seront toujours à ce prix en 1914; par contre, l'amphithéâtre, de 0,25 fr. en 1887, passe à 0,50 fr. en 1893-1894, 0,75 en 1901-1902 et atteint le franc en 1905-1906. Si les chiffres scandaleux des années 1887 et suivantes se passent de commentaires, il ne faut pas croire que de 1873 à 1887 tout le monde pouvait s'offrir une place, même à 25 centimes. En effet, en 1870-1880, le salaire journalier minimum varie pour les ouvriers entre 2 et 4 frs, ce qui fait qu'une place peut jusqu'à représenter un huitième du salaire journalier, ce qui est en ce moment énorme.

D'autre part, si le Conservatoire a dès 1863 rendu publiques les répétitions générales des concerts, il ne faudrait pas croire que là pouvait se faire une démocratisation des concerts; en effet, si les places de catégorie supérieure et surtout moyenne supérieure voient leurs prix baisser fortement lors de ces séances, jamais ce ne sera le cas pour l'amphithéâtre.

La place des concerts dans la vie liégeoise

Un concert dans une ville de province du XIXe siècle est un événement (plus qu'aujourd'hui où les divertissements sont nombreux et banalisés), un événement mondain, culturel, une occasion de se divertir (quel que soit le sérieux du programme) ou le prétexte à une campagne de relations publiques.

Mais occupons-nous plutôt de chercher la place réelle des concerts, c'est-à-dire de les mettre en relation avec les autres événements musicaux. Incontestablement, le centre culturel de Liège est le Théâtre, ouvert plusieurs fois par semaine, où alternent spectacles lyriques, théâtre, music-hall, foire et cirque. Une dizaine de sociétés donnent des concerts légers; les concerts sérieux ne dépassent pas la quinzaine par an, en comptant ceux du Conservatoire. Les spectacles qui attirent la grande foule, outre ceux du Théâtre, sont ceux du Pavillon de Flore ou du Gymnase, hauts lieux de l'opérette; de plus, à partir des environs de 1890, le café-concert remporte un grand succès et les établissements (jusqu'à quinze en 1908) se multiplient. Or, il faut savoir que les cafés-concerts n'étaient pas de petites salles et qu'ils pouvaient fréquemment accueillir plus de mille personnes.

Bref, si les concerts du Conservatoire étaient une messe pour un public, pour un autre ils ne représentaient rien. Si ces séances faisaient souvent salle comble, au même moment, dans d'autres lieux, d'autres Liégeois s'amusaient à des spectacles où tout était fait pour qu'ils se sentent à l'aise.

Les programmes

Pour analyser valablement une collection de programmes, la méthode statistique est la seule envisageable. En l'absence d'autres études, nous avons dû créer notre méthode (6), articulée autour de trois traitements: des classements sur les compositeurs et les oeuvres joués aux concerts, sur les solistes et une mise en relation des recettes connues avec les programmes.

De 1827 à 1914, nous avons répertorié 246 séances (169 concerts et 77 distributions de prix) au cours desquelles ont été joué 1830 oeuvres (1230 aux concerts et 600 aux distributions). Nous avons divisé la période en tranches de 14 ou 15 années, soit 1827-1840, 1841-1855, 1856-1870, 1871-1885, 1886-1900, 1901-1914, et pour les solistes selon les tranches 1873-1887, 1888-1902, 1903-1914, soit à partir de l'occupation d'une grande salle.

La répartition nationale des oeuvres jouées (en %) montre une augmentation des oeuvres germaniques, au détriment des oeuvres françaises et surtout italiennes (en 1827-1840,

22 % d'oeuvres allemandes, 25,6 % d'oeuvres françaises et 15,4 % d'oeuvres italiennes, en 1901-1914 respectivement 42,3 %, 17,4 % et 2,6 %). La Belgique représente aux concerts 9,7 % des oeuvres en 1827-1840, 17,1 % en 1856-1870 et 13,2 % en 1901-1914; les proportions sont encore plus fortes aux distributions de prix; la Belgique arrive derrière l'Allemagne dans le total 1827-1914 si l'on compte les concerts et les distributions, et juste derrière la France si l'on ne considère que les concerts. Sur l'ensemble de la période, l'Allemagne, la Belgique, la France, l'Italie et l'Autriche représentent 86,3 % des oeuvres exécutées.

Pour voir la contemporanéité des répertoires, nous avons cherché la part des compositeurs vivants ou décédés au jour de l'exécution de leur oeuvre. Si l'on ne tient pas compte des indéterminations, la tendance est nettement à jouer de plus en plus un répertoire ancien: 67,5 % de compositeurs vivants en 1827-1840 et 70,4 % en 1841-1855, 25,7 % seulement en 1901-1914.

L'écart moyen entre la date de fin de composition des oeuvres et leurs dates d'exécution va dans ce sens, il est de 19 années en 1827-1840, 52 en 1871-1885 et 57 en 1901-1914. Les pays qui voient vieillir considérablement leur répertoire sont l'Italie (12 ans d'écart moyen en 1827-1840, 94 en 1871-1885), l'Autriche (89 ans en 1901-1914) et l'Allemagne (qui passe de 27 ans en 1827-1840 à 84 en 1901-1914). Par contre, la France conserve un répertoire jeune (14 ans en 1827-1840, 44 en 1901-1914), ainsi que la Belgique (20 ans seulement en 1901-1914).

Etant donné la variété des oeuvres exécutées, une répartition par genre musical s'imposait pour les concerts. En 1827-1840, on a joué 29,2 % de musique symphonique, 25,7 % de solos instrumentaux, 24,3 % d'oeuvres chantées et 10,4 % d'oeuvres concertantes; en 1901-1914, les proportions sont respectivement de 37,7 %, 13,6 %, 21,1 % et 21,9 %. Outre la progression de la musique symphonique, il faut surtout remarquer l'exclusion progressive du solo instrumental au profit de l'oeuvre concertante.

Les oeuvres instrumentales ont toujours été plus nombreuses que les oeuvres chantées; cette tendance s'accroît tout au long du XIXe siècle: les oeuvres instrumentales représentent 62,5 % du total en 1827-1840, 54,7 % en 1856-1870 et 72,8 % en 1901-1914.

Les oeuvres lyriques voient leur part diminuer considérablement, de 39,5 % en 1827-1840 à 20 % en 1901-1914.

Si les solistes belges restent les plus nombreux, leur part n'a fait que diminuer au profit des solistes allemands (47,2 % de Belges, 15,2 % de Français et 2,4 % d'Allemands en 1873-1887, en 1903-1914 respectivement 27,6 %, 21,5 % et 18,4 %).

La provenance des solistes (à distinguer de la nationalité) est en 1873-1887 (n = 125) 41 fois belge, 24 fois française et 5 fois allemande, en 1903-1914 (n = 65) 14 fois belge, 11 fois française et 17 fois allemande.

Il faut aussi remarquer que les provenances belges se limitent à trois villes (Liège, Bruxelles et Anvers), que les françaises se limitent à deux (Paris et Saint-Avit, domicile de Francis Planté), mais que les provenances allemandes sont au nombre de treize, ce qui montre la vitalité musicale de ce pays.

De plus en plus, les concerts ont évolué vers un concert-type à deux solistes (un instrumentiste et un chanteur), ou un soliste, le plus souvent instrumentiste. De 1837 à 1887, un seul concert a été donné sans chanteur (sur 38 concerts!); en 1903-1914, 17 (sur 36) sont dans le cas. Ceci prouve encore une fois la part de plus en plus réduite que conserve le chant.

Bien d'autres traitements ont été effectués. Nous avons voulu ici en présenter quelques-uns pour illustrer une méthode de travail et pour dégager une grande tendance: tout au long du XIXe siècle, on passe d'un répertoire léger, français, lyrique et contemporain à un répertoire exigeant, germanique, instrumental et ancien.

L'ensemble des observations statistiques doivent être comparées avec les recettes, les avis de presse, la vie musicale locale et européenne; d'autre part, les chiffres demandent à être expliqués. Nous l'avons fait dans notre mémoire de licence de la façon la plus détaillée possible.

Que les lecteurs et les chercheurs méditent encore ceci, qui est aussi le résultat de nos observations: toute ville de province a horreur du provincialisme; elle est donc prête à suivre aveuglément des modes ou des mouvements culturels venus des grandes capitales ou des villes en pointe sur le plan musical. Ce n'est donc ni avec Liège, ni avec Namur, ni même avec Bruxelles qu'on pourra comprendre les raisons profondes de mutations musicales qui ont eu lieu au XIXe siècle. Ces villes sont simplement respectées des tendances, eût-elle même sans les approuver, avec la bonne conscience des suiveurs.

Eric CONTINI.

NOTES

- (1) J. MARTINY, Histoire du Théâtre de Liège depuis son origine jusqu'à nos jours, Liège, 1887.
- (2) J. QUITIN, Le Conservatoire Royal de Musique de Liège hier, aujourd'hui et demain (avec une postface de H. FOUSSEUR), dans Conservatoire Royal de Musique de Liège. 150ème anniversaire, s.l.n.d. (Liège, 1977), pp. 37-80.
- (3) E. CONTINI, Les concerts du Conservatoire royal de musique de Liège, 1827-1914, mémoire de licence en histoire inédit, Université de Liège, 1987, XXXVII-200 p., annexes.
- (4) Elles sont déposées aux Archives de l'Etat à Liège. On trouve notamment les procès-verbaux des séances de la Commission, la correspondance du directeur avec la Commission, la correspondance avec les autorités de tutelle, des budgets et comptes et un dossier sur la Société des concerts de J.-Th. Radoux.
- (5) Bulletin municipal... (1837-1846), Bulletin administratif de la ville de Liège (1846-1914) et Rapport sur l'administration et la situation des affaires de la ville de Liège (1846-1914) pour la ville, Province de Liège. Procès-verbaux officiels des séances du Conseil provincial de Liège (1836-1914), ... Procès-verbaux non officiels (1883-1914) et Exposé de la situation administrative de la province de Liège (1836-1914) pour la province.
- (6) Pour une présentation de la méthode, v. notre mémoire, surtout pp. 128-131, et E. CONTINI, L'analyse statistique d'une collection de programmes de concerts: une méthode et son application, à paraître dans la Revue belge d'histoire contemporaine.