

ses propres compositions instrumentales et préparé les oreilles d'un petit groupe d'amateurs à ce genre de musique. Le talent dut céder la place au génie, et les quatre-vingts quatuors d'Haydn forment depuis un siècle la partie substantielle, indispensable de tout répertoire de musique de chambre. Ce n'est pas que l'on ne remarque de notables différences dans la manière du maître. Il y a loin des petits quatuors où domine une naïveté charmante et presque enfantine, au cinquième quatuor en *fa* mineur de l'œuvre 20, que Gluck entendit à Vienne en 1776. A partir de cette époque, l'inspiration est sublime, surtout dans les adagios, et les développements merveilleux. Aucun auteur, ni Haendel, ni Mozart, ni Bach, n'a traité la fugue avec autant de facilité et de grâce qu'Haydn ne l'a fait dans certaines parties de ses grands quatuors.

Sur la demande de la Société qui dirigeait à Paris les concerts de la Loge olympique, il composa les six symphonies qui portent le nom du lieu où elles ont été exécutées.

Les *Sept Paroles*, une des œuvres préférées du maître, furent écrites à l'occasion d'un prix proposé par un chanoine de Cadix pour l'auteur qui enverrait sept grandes symphonies, exprimant chacune des sentiments analogues aux sept paroles prononcées par Notre-Seigneur sur la croix. Cette musique devait être exécutée le jeudi saint, pour ajouter à la solennité des offices religieux. Haydn seul répondit aux conditions du concours et fit un chef-d'œuvre.

Une autre fois, un amateur français lui écrivit pour lui demander un morceau de musique vocale, non sans avoir la précaution de lui envoyer à titre de modèles quelques fragments de Lulli et de Rameau. Surpris de cette singulière commission, l'artiste allemand lui fit l'accueil qu'elle méritait. Il retourna à l'expéditeur les prétendus modèles, en répondant avec une bonhomie malicieuse « qu'il était Haydn et non pas Lulli et Rameau; que, si l'on voulait de la musique de ces grands compositeurs, on en demandât à eux ou à leurs élèves; que, quant à lui, il ne pouvait malheureusement faire que de la musique de Haydn. »

Dans sa résidence d'Eisenstadt, le protégé de la famille Esterhazy recevait fréquemment des lettres des *impresarii* de Naples, de Lisbonne, de Venise, de Milan, de Londres, etc., qui l'invitaient à travailler pour eux. Mais ces directeurs perdaient leur peine en s'adressant à un homme sans ambition, étranger à l'amour de l'argent, heureux de vivre et de se laisser vivre à côté de ses hôtes bien-aimés. La mort du prince Nicolas, suivie de celle de son amie, M^{lle} Boselli, le décida pourtant à prêter l'oreille aux propositions qui lui étaient faites par le violoniste Salomon, entrepreneur des concerts de Hanover-square, à Londres. Il devait défrayer vingt concerts en un an, et on lui promettait cinquante livres sterling pour chacun; de plus, la propriété de ses ouvrages lui était laissée. Ces offres étaient avantageuses; Haydn les accepta et arriva à Londres en 1791, âgé alors de cinquante-

neuf ans. Les Anglais firent un brillant accueil à l'illustre symphoniste, qui paya sa bienvenue en composant pour eux six grandes symphonies, des sonates de piano, et une foule d'autres pièces. En 1793, il revint dans l'hospitalière cité britannique, où son succès s'accrut encore, quand parurent ses six dernières grandes symphonies. L'université d'Oxford lui envoya le diplôme de docteur en musique, distinction que Haendel lui-même n'avait pas obtenue. Ce titre nous donne l'explication de l'inscription gravée au bas d'un portrait du maître :

MUS. D. OXON. 1792.

Tandis que Haydn était ainsi fêté en Angleterre, le prince de Galles voulait avoir son portrait peint par Reynolds; le roi George III lui témoignait la considération la plus flatteuse, et les marchands de musique se disputaient ses moindres productions. Gallini, entrepreneur du théâtre de Hay-Market, avait traité avec lui pour la composition d'un opéra intitulé *Orphée*; mais, sur ces entrefaites, des difficultés s'étant élevées au sujet du privilège du spectacle, Haydn n'eut pas la patience d'en attendre la solution et quitta Londres avec onze morceaux de sa partition, qui est restée inachevée. A son retour en Allemagne, il donna des concerts dans plusieurs villes et arriva à Eisenstadt vers la fin de 1794.

La renommée qu'il avait acquise à l'étranger contribua beaucoup à fortifier l'estime et l'admiration que ses compatriotes avaient pour lui. Il rapportait d'ailleurs de ses voyages un argument incontestable et bien propre à fermer la bouche aux détracteurs : quinze mille florins gagnés à Londres. Cette somme, jointe à ce que produisirent quelques concerts, mettait dorénavant Haydn dans une position aisée et indépendante. Il avait alors soixante-deux ans. Le besoin d'une existence plus tranquille se faisait sentir. Il demanda sa retraite au prince Esterhazy, qui la lui accorda de bonne grâce avec une pension convenable. Il acheta à Vienne, dans le faubourg de Gumpendorf, une petite maison avec un jardin, et il y demeura jusqu'à sa mort.

Les œuvres écrites à partir de cette époque ont un caractère plus sérieux, un sens plus élevé et plus profond que les compositions précédentes; elles marquent un pas de plus, non vers la perfection, mais vers les régions élevées de l'art, où il est donné à l'œil humain d'entrevoir la beauté incréée. Intuition! contemplation! but suprême de l'art! un bien petit nombre d'intelligences humaines ont été appelées à atteindre à ces hauts sommets. Haydn a été l'un de ces privilégiés.

Le maître de chapelle n'existait plus; mais le compositeur, arrivé à l'âge de soixante-trois ans, était aussi puissant que jamais. C'est alors qu'on le voit écrire ses deux œuvres immortelles; je veux parler de la *Création* et des *Saisons*. Le baron Van Swieten, directeur de la Bibliothèque impériale, était l'ami de Haydn; il lui persuada de s'exercer

dans le genre descriptif et lui fournit le poème d'un oratorio ou cantate dont le sujet était la *Création du monde*. Le maître commença son travail en 1795. Il employa deux années à écrire cette œuvre d'un caractère nouveau. Il disait lui-même qu'il y mettait beaucoup de temps, voulant la faire durable. La *Création* fut terminée au commencement de 1798 et exécutée pour la première fois dans le palais du prince Schwartzemberg, en présence de tout ce que Vienne comptait d'hommes distingués et de femmes charmantes. L'auteur dirigeait en personne l'orchestre, qui était composé des meilleurs musiciens. Le succès fut immense et se renouvela partout où l'œuvre fut entendue. On sait que ce fut Steibelt qui fit jouer la *Création* à l'Opéra de Paris, d'après une transcription sur des paroles françaises. Le premier consul allait assister à l'exécution de cet ouvrage quand il faillit être victime de l'attentat du 3 nivôse (24 janvier 1801). Ce ne fut donc pas la faute du maître si sa musique fit peu d'effet. Si des préoccupations plus graves que celles de l'art s'étaient emparées en France de tous les esprits, du moins les artistes témoignèrent-ils leur admiration au compositeur par l'envoi d'une médaille en or frappée en son honneur.

Les *Quatre Saisons* succédèrent à la *Création*. Le baron Van Swieten en avait emprunté le sujet au poème de Thompson. Il s'agissait pour le musicien de peindre, à l'aide des sons, dans une suite de tableaux, le printemps, l'été, l'automne et l'hiver. Achevée vers la fin de l'année 1800, cette composition fut entendue dans les salons du prince de Schwartzemberg, les 24 avril et 1^{er} mai 1801. La musique descriptive, dont Haydn a donné des modèles dans les deux grands ouvrages qui ont marqué la fin de sa vie, a été l'objet de trop de jugements contradictoires pour que je ne croie pas devoir en dire un mot ici.

Il existe en musique des procédés imitatifs dont on peut faire un bon et un mauvais usage. Les successions chromatiques, les accords dissonants, les combinaisons plus ou moins heureuses du rythme peuvent produire une cacophonie détestable, comme aussi une symphonie sublime. Le succès dépend de la mise en œuvre de tels éléments et de leur appropriation convenable et intelligente au sujet qu'on traite. Aussi je me permets de trouver confuse, pour ne pas dire contradictoire, cette théorie exprimée d'ailleurs éloquemment par M. Cousin¹ : « Il ne faut pas surtout détourner la musique de son objet et lui demander ce qu'elle ne saurait donner. Supposez que le plus savant des symphonistes ait une tempête à rendre. Rien de plus facile à imiter que le sifflement des vents et le bruit du tonnerre. Mais par quelles combinaisons d'harmonie fera-t-il paraître aux yeux la lueur des éclairs, déchirant tout à coup le voile de la nuit, et ce qu'il y a de plus formidable dans la tempête, le mouvement des flots, qui tantôt s'élèvent comme une montagne, tantôt s'abaissent et semblent se préci-

1. Cousin, *du Vrai, du Beau, du Bien*.

puter dans des abîmes sans fond ? Si l'auditeur n'est pas averti du sujet, il ne le soupçonnera jamais, et je défie qu'il distingue une tempête d'une bataille. En dépit de la science et du génie, des sons ne peuvent peindre des formes. La musique bien conseillée se gardera de lutter contre l'impossible ; elle n'entreprendra pas d'exprimer le soulèvement et la chute des vagues, et d'autres phénomènes semblables : elle fera mieux ; avec des sons, elle fera passer dans nos âmes des sentiments qui se succèdent en nous pendant les scènes diverses de la tempête. C'est ainsi que Haydn (dans son œuvre intitulée *la Tempête*) deviendra le rival, le vainqueur même du peintre, parce qu'il a été donné à la musique de remuer et d'ébranler l'âme plus profondément encore que la peinture. » Si M. Cousin a voulu dire qu'on devait se garder de rabaisser l'art de la musique en en faisant un art d'imitation, il a raison. Mais, plus loin, il s'enflamme à l'audition des effets d'orage, de pluie et de tonnerre, qu'il ne confond plus avec le bruit d'une bataille. Et, en effet, nous avons eu aussi dans le commencement de ce siècle des compositeurs de batailles. Dussek lui-même n'a pas dédaigné d'en écrire une dans laquelle les appels de trompette, les marches guerrières, le galop des chevaux, le cliquetis des armes blanches, les coups de canon, les gémissements des blessés et les chants nationaux de victoire ont été assez ingénieusement rendus pour qu'on ne puisse s'imaginer entendre éclater un orage. Les batailles de Prague, de Marengo et d'Austerlitz ont été composées sur ce plan, et plus d'un forte-piano a vu ses cordes se briser sous la main d'une jeune fille trop belliqueuse. Je m'empresse toutefois de reconnaître que ces œuvres d'imitation sont généralement médiocres, à l'exception de l'*Orage* de Steibelt, qui est fort joliment traité, et des magnifiques pages de nos grands compositeurs descriptifs Haydn, Beethoven, Weber et Mendelssohn. Lorsqu'un homme de génie veut imiter la nature, il ne se contente pas d'une reproduction servile des effets matériels ; il y ajoute quelque chose du jeu de ses propres nerfs, une marque des sentiments qui l'animent et qu'il veut imposer aux autres. Rossini a voulu peindre une scène de la nature alpestre : quel tableau l'a jamais exprimée avec plus de puissance, d'élévation et d'intérêt, que cette admirable ouverture de *Guillaume Tell* ?

Les dernières compositions de Haydn furent deux quatuors qui parurent en 1802. Il en avait commencé un troisième, dont le premier morceau suivi d'un menuet fut seul publié. Il ne put l'achever, par suite de l'affaiblissement de sa santé. Épuisé par l'âge et la maladie, le vieillard s'était confiné dans une retraite profonde, d'où l'admiration du public viennois vint un jour le tirer, pour lui faire un suprême triomphe. On exécuta sous ses yeux la *Création* chez le prince Lobkowitz avec le concours de cent soixante musiciens. La salle contenait environ quinze cents personnes, toutes choisies parmi les notabilités de la politique, des arts et de la beauté. L'émotion fut grande au milieu de cette assemblée d'élite quand on vit

paraître le vieux symphoniste porté dans un fauteuil. Aussitôt les fanfares sonnent : la princesse Esterhazy et M^{me} de Kurbeck volent au-devant de leur vénérable ami ; Salieri, qui doit diriger l'orchestre, vient serrer avec attendrissement les mains du maître, qui l'embrasse. Enfin les premières mesures se font entendre, et l'auditoire, recueilli, rend encore hommage au compositeur par le profond respect avec lequel il écoute son chef-d'œuvre.

Un trait touchant doit être signalé dans le récit de cette solennité mémorable. Le médecin Capellini, homme de mérite, placé à côté de Haydn, s'aperçut que les jambes du célèbre artiste n'étaient point assez couvertes. A peine en a-t-il fait l'observation que les plus beaux châles, les plus riches cachemires viennent entourer et réchauffer les pieds du vieillard. Jamais l'attachement et la vénération ne se traduisirent en prévenances plus délicates, en attentions plus flatteuses. Cette journée était le glorieux couronnement des travaux de toute sa vie. Trop faible pour résister à tant d'émotions, l'auteur de la *Création* sent ses forces défaillir. On enlève le fauteuil ; au moment de sortir de la salle, il fait arrêter les porteurs, adresse au public un salut de remerciement, puis, se tournant vers l'orchestre, lève les mains et, les yeux pleins de larmes, semble appeler les bénédictions du Ciel sur les interprètes de son œuvre de prédilection.

La fin de Haydn fut attristée par les chagrins que causa à son âme patriotique la guerre de 1809. Depuis la reprise des hostilités entre la France et l'Autriche, il demandait à chaque instant des nouvelles, allait à son piano, et de sa voix défaillante chantait l'hymne national ¹ : *Gott, erhalte Franz den Kaiser* (Dieu, sauvez l'empereur François) !

Le 10 mai, l'ennemi arriva à une demi-lieue du petit jardin de Haydn. Le vieillard, sans s'effrayer des obus qui viennent tomber près de sa maison, rassure ses domestiques en leur disant : « Pourquoi cette terreur ? Sachez qu'aucun mal ne peut arriver là où se trouve Haydn. » Mais la vigueur de l'âme n'empêche pas le corps d'aller chaque jour en s'affaiblissant, lorsque l'heure du départ de ce monde a sonné. Le 26 mai, le vieux musicien chanta pour la dernière fois :

Dieu, sauvez l'empereur François !

Cinq jours après, il n'était plus. Il s'éteignit le 31 mai 1809, à l'âge de soixante-dix-sept ans et deux mois. On l'inhuma dans le cimetière de Gumpendorff. A quelques semaines de là, les artistes viennois exécutèrent

1. L'hymne national de l'Autriche est le thème de l'adagio du troisième quatuor de l'œuvre 76. Ce quatuor est un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre. Mais l'adagio a acquis une popularité de circonstance qui lui a fait donner le nom de prière ou d'*Hymne à la paix*. Il fut composé et exécuté à l'occasion du traité de *Campo-Formio*. On ne peut rien imaginer de plus harmonieux et de plus intéressant que ce thème, reproduit successivement et intégralement par chaque partie avec des variations et des modulations ravissantes. Il m'est arrivé plus d'une fois, lorsque je touchais l'orgue, de recevoir la visite de M. Franchomme. On accordait le violoncelle, et nous nous donnions le plaisir d'exécuter cet hymne. Les fidèles ne s'en plaignaient pas.

en son honneur dans l'église des Écossais le *Requiem* de Mozart, et Cherubini fit entendre au Conservatoire de Paris un *Chant funèbre sur la mort de Haydn*.

Comme nous l'avons dit plus haut, Haydn, sentant ses forces défaillir, ne composait plus, ne sortait plus de son jardin de Gumpendorff. Mais, pour se rappeler au souvenir de ses amis, il leur envoyait de temps en temps une carte sur laquelle il écrivait une phrase de musique de quatre mesures avec ces paroles : *Hin ist alle meine Kraft; alt und schwach bin ich*, dont le sens est : *Mes forces m'ont abandonné; je suis vieux et faible*. Haydn reproduisit cette phrase à la fin de son dernier quatuor en *la mineur*, qu'il laissa inachevé par ordre de son médecin. C'était un mot d'adieu. On s'évertua à chercher le sens de cette énigme ; on voulut voir dans cette phrase de quatre mesures un canon proposé par Haydn. Beaucoup de musiciens en cherchèrent la solution. Ils auraient mieux fait de lire les œuvres du maître. Cette phrase en *la majeur* est le commencement d'un délicieux quatuor vocal publié à Leipsick et dont on a fait depuis un motet religieux sur les paroles de l'*Ave Maria*.

L'artiste ne laissait pas d'héritier direct. Sa petite fortune passa donc à un sien parent, maréchal ferrant, à l'exception de 12,000 florins qu'il légua par testament à deux domestiques qui le servaient depuis de longues années. Ses manuscrits furent acquis par le prince Esterhazy, et le prince Lichtenstein acheta au prix de 1,400 florins un vieux perroquet qui passait pour avoir appris la musique et les langues dans son commerce de quarante ans avec l'illustre compositeur. On ne sait en quelles mains tomba la montre que l'amiral Nelson avait donnée en présent à Haydn.

Le charron de Rohrau a eu un second fils musicien, Michel Haydn, qui fut un compositeur de mérite. Saleté de deuxième grandeur, il fait partie de la constellation au centre de laquelle l'astre de Joseph darde les plus éclatants rayons. Ses compositions religieuses sont fort estimables. Comme son frère, il était laborieux, passionné pour son art ; il a passé sa vie à écrire ; mais, dévoué à la réputation de Joseph, il ne voulut jamais consentir à ce qu'on publiât ses œuvres de son vivant. Plus jeune de cinq ans que son frère, il le précéda de trois ans dans la tombe.

Le nombre des compositions de Haydn s'élève à près de huit cents, qui se divisent en cantates, symphonies, oratorios, messes, concertos, trios, quatuors, sonates, menuets, etc. La musique dramatique est représentée dans cet ensemble par vingt-deux opéras, dont huit allemands et quatorze italiens. Plusieurs furent écrits pour le théâtre particulier d'Eisenstadt. Gêné par les exigences de la scène, le plus grand des symphonistes n'est qu'estimable dans la mélodie dramatique.

C'était une piété sincère qui avait porté ce grand homme à célébrer, vers la fin de sa carrière, les merveilles de la création. Par une inspiration semblable, il avait l'habitude d'écrire en tête de ses partitions originales

les mots : *In nomine Domini*, ou : *Soli Deo gloria*, et de les terminer par cette formule : *Laus Deo*. A ce propos, je dirai comment une femme suédoise, d'une haute piété et d'un grand talent, a exprimé, dans un livre trop peu connu, l'origine et le but des beaux-arts :

« Toute expression du *beau* est un acte d'amour qui, à ce titre, n'est dû qu'à Dieu seul. En effet, tant que nous n'aimons pas, nous croyons déjà bien faire en remplissant exactement nos devoirs, si toutefois il est possible de les remplir sans l'amour de Dieu ; mais, dès que l'amour entre dans nos cœurs, nous trouvons à faire ces mille petites choses délicates qui sortent du domaine de l'utile pour constituer celui du *beau*. Toute forme de beauté est donc essentiellement une forme d'amour.

« Dieu lui-même nous en donne l'exemple dans les créations de la nature : un champ de blé, un champ de pommes de terre, ne nous parlent pas de l'amour de Dieu comme nous en parle une fleur. Si Dieu pouvait avoir des devoirs envers une créature perverse, le champ de blé serait presque le devoir de Dieu, devoir qui consisterait à nous nourrir après nous avoir créés. Mais la fleur, cette charmante et gracieuse inutilité, est-elle bien autre chose qu'une expression de l'amour de Dieu ? Les beaux-arts étant nés de ce besoin du cœur humain d'embellir, c'est-à-dire d'aimer, ils sont comme des fleurs spirituelles qui ne doivent être offertes qu'à Celui qui est jaloux de tous les mouvements de nos cœurs et qui a bien voulu nous aimer le premier ; l'hommage de toute œuvre d'art est donc rigoureusement dû à Dieu ¹. »

Telle est l'explication qu'on peut donner de la dédicace presque constante des œuvres de Haydn, coutume d'ailleurs suivie par un très-grand nombre de compositeurs jusqu'à Cherubini inclusivement. Maintenant, ce n'est plus à Dieu que les compositeurs dédient leurs ouvrages ; c'est au peuple. Or, en fait d'art, *vox populi* n'est pas *vox Dei*. Aussi entendons-nous en musique plus communément les bruits de la rue que les échos du ciel.

La foi d'Haydn était sincère, candide et profonde. En présence de ces difficultés qu'offre souvent le travail du compositeur et que la hardiesse de ses conceptions devait rendre parfois inextricables, il prenait son rosaire et se mettait à prier. « Ce moyen, disait-il, m'a toujours réussi. » Quoiqu'il ait écrit des messes admirables et des motets d'une suavité tout angélique, sa musique sacrée manque souvent de cette mélancolie chrétienne, de ce sentiment de componction, d'adoration suppliante qu'on trouve dans les œuvres de Mozart. Son *Stabat Mater* est riche de combinaisons harmonieuses ; mais il n'est pas imprégné de larmes comme celui de Pergolèse. Quant à un *Requiem*, Haydn n'a pas tenté l'expérience ; et il a bien fait. Car sa confiance dans la bonté et la miséri-

1. M^{me} Giertz, *la Musique au point de vue moral et religieux*.

corde divines était telle qu'il l'aurait traité *in tempo allegro* ; c'est lui-même qui l'a dit.

Le souvenir d'un grand peintre se lie au souvenir du grand symphoniste par l'admiration que l'auteur de la *Création* inspirait à l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*. Ingres ne se contentait pas d'être peintre ; il tenait à passer pour bon musicien. Quelle que fût son habileté d'amateur sur le violon, c'était, dans tous les cas, un admirateur passionné des œuvres de Haydn, et la veille du jour où il contracta la courte maladie qui mit fin à sa belle existence, ce fut un quatuor de Haydn qu'il fit exécuter chez lui par des artistes habiles. Beethoven, Mozart et Cherubini partageaient avec le vieux symphoniste l'enthousiasme de l'illustre peintre, qui, en dehors de ce cénacle, croyait n'entendre que des dissonances barbares et se bouchait les oreilles. Il y a de l'exagération sans doute dans ce parti pris, et trop de précaution contre l'influence des entraînements de l'art moderne et fantaisiste. Mais cette rigidité, ces principes inflexibles ne me déplaisent pas chez un homme qui, à juste titre, par sa volonté et par l'autorité de ses œuvres, assume la responsabilité d'une direction et d'une école de goût. Ingres ne déclinait pas cette haute mission. Lorsque, à l'occasion de son départ pour Rome, il réunit ses élèves, il leur adressa ces fières paroles : « On a dit, messieurs, que mon atelier était une église : eh bien ! oui, qu'il soit une église, un sanctuaire consacré au culte du beau et du bien, et que tous ceux qui y sont entrés et qui en sortent, réunis ou dispersés, que tous mes élèves enfin soient partout et toujours les propagateurs de la vérité ! »

Ayons des musiciens d'un caractère aussi ferme, d'un esprit aussi convaincu, et notre art, au lieu de se faire le complice des pires instincts de la brute, servira la cause des idées élevées et généreuses, et reprendra son rang dans l'œuvre de la vraie civilisation.

C'est aussi à Ingres que M. Eugène Sauzay a dédié son intéressante étude, dans laquelle il donne une analyse ingénieuse des quatuors de Haydn. Il parle, avec l'autorité d'un artiste de la bonne école et familiarisé avec les œuvres du maître, de cette justesse et de ce charme de proportions, qui procurent à l'auditeur de la musique de Haydn ce bien-être, ce repos de l'esprit et du cœur que donne seule la contemplation du beau, et que nul n'a su mieux faire goûter que lui.

« Nous avons, dit-il, signalé les rapports qui relient de nombreux adagios des quatuors de Haydn à cette grande musique de Gluck, toute remplie de ce qu'on pourrait appeler le *calme antique* ; mais, chez Haydn, cette expression se traduirait mieux par *sérénité chrétienne*. Car on sent partout à quelle source il allait puiser l'inspiration lorsqu'elle lui faisait défaut. C'est là qu'il a trouvé cette musique dans laquelle se mélangent à égal degré le *suaviter* et le *fortiter*, la douceur et la fermeté, cette musique qu'on peut dire saine à entendre, qui est toujours un bon conseil en même

temps qu'un agréable et noble plaisir, et à l'auteur de laquelle s'appliquerait bien cette parole de Béatrix au poète de Mantoue :

Venni.....
Fidandomi nel tuo parlare onesto
Ch' honora tè e quei ch' udito l'hanno.

« Me voici..... »

« Je me confie à ton parler honnête, qui t'honore et qui honore ceux qui l'entendent. »

Il existe plusieurs portraits de Haydn; les uns ont été faits pendant son séjour en Angleterre, par Guttenbrunn, par Ott, gravés par Schiavonetti, par Bartolozzi; d'autres en Allemagne, par Schroter à Leipsick, par Grassi à Vienne, par Hamman; d'autres ont été publiés en France par Quenedey au moyen du physionotrace, par Craponnier, Benoist, Farey, Ach. Giroux. J'ai préféré donner un portrait plus intéressant et plus rare de Haydn, à trente ans environ, dessiné et gravé par J.-E. Mansfeld et publié à Vienne chez Artaria, l'éditeur des Œuvres du maître. La figure se détache dans un médaillon sur un fond d'attributs fort bien traités : à droite, une statue d'Euterpe dans un bocage; au bas, sur un clavecin, divers instruments de musique, des partitions ouvertes et ces vers d'Horace :

Blandus auritas fidibus canoris
Ducere quercus.

Cette vivacité dans le regard, cette physionomie heureuse, sont bien celles du jeune auteur de tant de saillies musicales aussi ingénieuses qu'habilement développées et qui furent le prélude de tant de chefs-d'œuvre.

En associant dans notre esprit le vieil Haydn et ce qu'on appelle le bon vieux temps, il me semble que nous ne traitons pas trop mal ce dernier. Loin d'offrir des barrières au progrès de la civilisation, comme le soutient une certaine école qui se dit libérale, cette époque, aux yeux des artistes instruits et des hommes de bon sens, n'a-t-elle pas joui de prérogatives dignes de nos regrets, puisque de telles existences ont pu s'y produire dans les conditions les plus favorables à la culture des arts libéraux? Nous avons vu éclore depuis des musiciens de génie; mais, sous le rapport de la perfection dans toutes les parties de l'art symphonique, quel est celui qui ne donne lieu comme Haydn qu'à un seul sentiment, celui de l'admiration?

GOSSEC

NÉ EN 1733, MORT EN 1829.

Gossec a marqué sa place dans presque tous les genres de musique, mais il a excellé dans la composition des chœurs. Il a traité magistralement les masses. Trop préoccupé peut-être de l'emphase et d'une sonorité majestueuse, il a su se faire un style noble et grandiose, acheté aux dépens de la chaleur et de l'originalité.

François-Joseph Gossec naquit le 17 janvier 1733, à Vergnies, village du Hainaut en Belgique. Son père était laboureur. Dès ses plus tendres années, il manifesta de remarquables dispositions pour la musique, et on le plaça à l'âge de sept ans comme enfant de chœur à la cathédrale d'Anvers. Il en sortit huit ans après et se mit à étudier le violon; mais un séjour à Paris pouvait seul lui permettre de perfectionner son talent et lui en faciliter l'emploi. Gossec se rendit aux conseils de ses amis, et il arriva à Paris en 1751, à l'âge de dix-huit ans. On le voit d'abord appelé à diriger l'orchestre que le fermier général La Popelinière avait réuni chez lui pour exécuter les ouvrages de Rameau. Le jeune artiste débuta donc sous les yeux de celui qui régnait alors sur le monde musical. Il put bientôt se faire une idée de l'imperfection de nos pièces instrumentales. A part quelques sonates de piano, quelques morceaux de Couperin et de Rameau, tout ce que nous possédions en ce genre était fort médiocre. La symphonie n'existait point, à proprement parler, en France. Gossec eut la gloire de faire entendre les premières symphonies instrumentales; mais il fallut plusieurs années pour que le public leur rendit justice et s'habitua à ce genre de compositions. Au moment de leur publication, en 1754, elles passèrent presque inaperçues; popularisées ensuite par le Concert spirituel, elles éclipsèrent les ouvertures de Lulli et de Rameau. N'est-ce pas une coïncidence singulière que de voir Haydn écrire sa première symphonie l'année même où Gossec inaugurait ce genre en France?

Quand Rameau eut cessé d'écrire pour la scène, La Popelinière supprima son orchestre, dont la seule destination avait été de répéter avant la représentation, les ouvrages de l'auteur de *Castor et Pollux*. Privé de sa position chez le financier, Gossec entra dans la maison du prince de Conti, comme directeur de musique. Au milieu des loisirs de sa charge, il se livra à un travail qui fut fécond en résultats. Ses premiers quatuors, publiés en 1759, eurent l'honneur de trois contrefaçons dans l'espace de deux ans, à Ams-