

Joseph Gehot (°1756 - †1820)
un musicien et virtuose bruxellois à
l'époque de Mozart

Michel Stockhem
 Bruxelles

Longtemps dédaignée, la musique de l'ère pré-classique connaît aujourd'hui un regain d'intérêt, depuis que des instrumentistes et musicologues se sont attelés à lui redonner vie dans un respect plus grand de la pratique instrumentale de la fin du XVIII^e siècle. On s'est ainsi aperçu que d'innombrables trésors inconnus dormaient dans les bibliothèques, pour peu qu'on puisse priser leur simplicité. En Wallonie, Suzanne Clercx, par ailleurs pionnier de la musicologie baroque en Europe, permit la découverte de quelques-uns de ces maîtres, et ceux-ci s'avèrent parfois moins "petit" qu'on le pensait. Relayée notamment par Musique en Wallonie, elle a mis en lumière l'oeuvre d'Henri-Jacques De Croes et de Pierre Van Maldere, ce dernier étant considéré aujourd'hui - de même qu'à son époque: juste retour des choses - comme un des principaux artisans du développement de la symphonie classique en Europe.

Joseph Gehot est mentionné dans toutes les encyclopédies musicales sérieuses; mais en dehors des informations sans cesse colportées depuis l'article que lui consacra Fétis dans sa *Biographie universelle des Musiciens*, peu de renseignements nouveaux étaient apportés sur ce compositeur qu'on ne savait trop liégeois ou bruxellois, émigré en Angleterre ou aux Etats-Unis: la postérité pardonne difficilement à un musicien d'être né la même année que Mozart.

Joseph Gehot est né à Bruxelles le 8 avril 1756. A l'âge de 11 ans, il se présente à la cour du prince Charles de Lorraine,

gouverneur général des Pays-bas autrichiens. Charles de Lorraine, d'une envergure modeste, joueur et chasseur invétéré, n'en était pas moins un protecteur des arts, au rang desquels la musique tenait à ses yeux une place de choix. Sa brillante chapelle musicale officielle ne l'empêchera pas d'entretenir sur sa cassette personnelle un musicien apte à lui apporter les plaisirs sonores dont il était friand. Le 24 mai 1767, il écrit dans son carnet journalier: *ouï un garçon, qui joue du violon, que j'ay pris; payé à van Maldre 100 ducats pour l'entretien de l'enfant.* Joseph Gehot est ainsi confié au musicien préféré du prince, Pierre Van Maldere, Officier de la Chambre du Gouverneur et ancien directeur du Grand Théâtre de Bruxelles.

Le jeune garçon ne pourra suivre les cours de ce maître d'exception que pendant 18 mois à peine: Van Maldere meurt en effet dans la fleur de l'âge, pour la plus grande peine de Charles de Lorraine, le 3 novembre 1768. Le prince Charles continuera cependant à entretenir Joseph Gehot, jusqu'à ce que la mort le surprenne en 1780. La fonction occupée par Gehot paraît avoir été liée au domaine de plaisance de la cour, le château de Mariemont: ce beau relais de chasse résonnait sans doute, le soir venu, des improvisations du jeune homme.

Si l'on en croit Fétis, Gehot accomplit jeune encore des tournées en Allemagne et en France. Cette affirmation est corroborée par l'intérêt que, tôt, des éditeurs vont montrer pour ses premières oeuvres². C'est ainsi qu'un premier recueil (perdu) de quatuors de sa composition est publié à Paris avant 1778, qui le fait côtoyer, dans le catalogue de l'éditeur Jeanne Gillard, les noms de Haydn, Gossec, Boccherini, Holzbauer et Stamitz. Rapidement, d'autres éditeurs parisiens s'intéresseront à Gehot: M^{lle} de Silly, éditrice de nombreuses sym-

phonies de Haydn, publie avant 1801 son recueil de *Six Trios op. II*, qui connaîtra un important succès et qui sera repris par d'autres éditeurs parisiens réputés comme Antoine Bailleux ou Jean-François Boüin. On n'en conserve apparemment - et malheureusement - pas d'exemplaires.

En 1781, Gehot entreprit des tournées en Angleterre, qui le firent apparaître dans les concerts publics et privés³ et lui donnèrent une excellente réputation⁴. Il dédiera l'édition londonienne de ses premières oeuvres au duc et à la comtesse de Pembroke. Ici encore, les meilleurs éditeurs s'intéressent à lui. Il est piquant de constater que ce sont les principaux diffuseurs de Haydn à l'étranger qui l'éditiont: William Napier, éditeur des *Chansons écossaises* de Haydn, publie les *Six Quatuors op. I*, les *Six Trios op. II*, les *Six Duos faciles op. III*, les *Vingt-quatre Pièces militaires op. IV*, et les *Six Duos pour deux violons op. VI*; William Forster, premier éditeur londonien de Haydn, publie lui aussi l'*op. III* et distribue toutes les compositions de Gehot dans son officine; Longman et Broderip, éditeurs de la majeure partie des oeuvres londoniennes de Jean-Christien Bach et de Haydn, reprennent l'*op. V* à leur compte; John Bland, un des principaux marchands londoniens, éditeur des *Razor's quartetts* de Haydn, publie un nouveau recueil de quatuors, *op. VII*. L'*op. IX (Six Duos pour violon et violoncelle)* fut édité par John Fentum. Enfin, la présence de Gehot dans les catalogues d'un autre grand éditeur de Haydn, Johann Julius Hummel, installé à Berlin et à Amsterdam, ou de marchands comme Doy à Lausanne ou Schmitt à Amsterdam, achève de montrer que la diffusion européenne de son oeuvre était appréciable⁵.

Joseph Gehot publie également des traités théoriques et pratiques de violon,

d'harmonie, de contrepoint et de basse continue, notamment chez l'éditeur londonien George Goulding (*The Art of bowing the Violin, calculated for the Practice & Improvement of juvenile Performers*⁶) et à son propre compte (*A Treatise on the Theory & Practice of Music in three parts. The 1st part treats of Practical Music in general. The 2^d of the Thorough Bass & the 3^d of Counterpoint, or Composition together with the Scales of every Musical Instrument & the art of fingering on Keyed & bowing on stringed Instruments, explained in various Examples*⁷). Il est indiscutablement, à la fin des années 90, une figure connue du monde musical de la capitale anglaise, jouant aux *Professional Concerts* (que viennent diriger Haydn et Pleyel), et enseignant le violon à l'*Opera House* de Hanover Square. Puis brusquement, en été 1792, survient un coup de théâtre: plusieurs professeurs de l'*Opera House* décident de quitter l'Angleterre pour le Nouveau Monde, pur, libre: l'Amérique. Outre Gehot, nous trouvons au sein de ce groupe J. Hewitt, B. Bergman, W. Young et le violoncelliste Phillips. James Hewitt allait bientôt inscrire son nom dans l'histoire: sa *Tamanny*, créée en 1794 sur un livret de Ann Julia Hatton, est considérée comme le premier opéra américain⁸.

L'arrivée des cinq compères fit sensation à New York. Lors de leur concert d'installation, le 21 septembre 1792, Gehot présenta une symphonie descriptive en douze mouvements - aujourd'hui perdue - rappelant sa traversée de l'océan. Cette symphonie connut probablement le succès puisqu'on la réinscrivit au programme des concerts d'abonnement prévus ultérieurement. Son programme, que nous traduisons pour l'occasion, mérite en tous les cas d'être cité: à mi-chemin entre Rameau et Paul Gilson - dont *La Mer* sera créée cent ans après -, cette page devait être piquante...⁹.

1. *Introduction*
2. *Meeting of the adventurers, consultation and their departure*
3. *March from London to Gravesend*
4. *Affectionate separation from their friends*
5. *Going on board, and pleasure at recollecting the encouragement they hope to meet with in a land where merit is sure to gain reward*
6. *Preparation for sailing, carpenter's hammering, crowing of the cock, weighing anchor etc.*
7. *A storm*
8. *A Calm*
9. *Dance on deck by the passengers*
10. *Universal joy on seeing land*
11. *Thanksgiving for safe arrival*
12. *Finale*

1. *Introduction*
2. *Réunion des aventuriers, échange de vues; leur détermination au départ*
3. *Marche de Londres au Gravesend*
4. *Adieux douloureux avec les amis*
5. *Embarquement, et joie de penser à l'encouragement qu'ils vont rencontrer dans un pays où le mérite est toujours récompensé*
6. *Préparatifs au départ, coups de marteau du charpentier, réparations à la coque, levage de l'ancre, etc.*
7. *Tempête*
8. *Accalmie*
9. *Danse des passagers sur le pont*
10. *Joie sans égale à la vue de la terre ferme*
11. *Action de grâces pour l'arrivée à bon port*
12. *Finale*

Le concert, qui avait débuté à 19h30, fut suivi d'un bal conduit par Phillips, qui avait dirigé pendant plusieurs saisons les bals du Panthéon et de la City à Londres, et qui se proposait d'introduire en cette soirée quelques nouvelles danses anglaises¹⁰.

Dans l'euphorie du succès remporté par cette manifestation, fut annoncée une série de concerts réguliers de grande ambition¹¹. Le premier, prévu le 4 octobre 1892, devait comprendre des oeuvres de Pleyel, Ditters von Dittersdorf, Stamitz et Schmittbauer. Mais l'ambition était trop grande pour les New-Yorkais de l'époque: les abonnements restèrent aux guichets, et l'entreprise sombra lamentablement¹².

Gehot partit alors pour Philadelphie. La vie musicale y était plus brillante, car un excellent violoniste-compositeur s'y était installé, Alexandre Rineagle, aidé d'un manager avisé, Thomas Wignell, avait entrepris en 1791 la construction du Nouveau Théâtre de Philadelphie, dont l'achèvement sera retardé à 1793 par suite d'une épidémie de fièvre jaune.

Gehot se mit à leur service, et participa ainsi à l'excellente saison de huit concerts de musique sérieuse mise sur pied par les deux organisateurs; un de ses quatuors fut exécuté au premier concert (1^{er} décembre 1792), et Gehot put paraître également comme soliste dans un concerto et une sonate pour pianoforte et violon (hélas indéterminés¹³) et comme premier violon dans l'exécution de quatuors (notamment de Pleyel). Les programmes soutenaient la comparaison avec les meilleurs concerts du vieux continent.

Joseph Gehot devint ensuite 1^{er} violon du New Theatre à Philadelphie, dès son ouverture en 1793. Il y collabore avec le violoniste George Gillingham (°1770-†1826), par ailleurs directeur du Chestnut Street Theatre de Philadelphie. On dit - mais nous n'en avons trouvé aucune preuve - qu'il fut professeur de musique d'une fille de George Washington. On perd toute trace de lui après 1795; il semble, d'après les souvenirs, sans doute de John R. Parker¹⁴,

qu'il mourut *in obscurity and indigent circumstances*, victime assurément d'une vie peu commune d'aventurier de la musique. Un air d'un opéra-comique en deux actes représenté à Philadelphie, *Reconciliation (The Triumph of Nature)*, sur un livret de Peter Markoe), daté - selon toute vraisemblance erronément - de 1890 par Schmieder, se maintient cependant au répertoire, à tel point qu'il est réputé encore avoir servi de timbre à des carillons américains dans les années 1950.

L'oeuvre de Gehot est dominé par deux importants recueils de six quatuors à cordes chacun. Il n'est pas superflu, dans le cas de l'époque charnière des années 1770, de restituer le genre dans son contexte.

Le quatuor à cordes n'était, au départ, qu'une forme parmi d'autres de la musique de chambre. Deux violons, un alto et un violoncelle constituaient une combinaison certes très agréable, mais en comparaison de laquelle d'autres se défendaient aussi bien: les diverses formes de quintettes à cordes et de trios que l'on décrit en abondance dans les années 1760 sont là pour le prouver. Seul parmi les premiers grands maîtres de la musique de chambre au sens moderne, Haydn va donner au quatuor un poids spécial dans son oeuvre: la *sonate à quatre* en constitue le centre névralgique dès les débuts de sa carrière. On peut l'opposer en ce sens à Boccherini, dans le catalogue duquel une forme rivalise victorieusement avec le quatuor: le quintette à cordes (à deux basses), que Schubert portera à des hauteurs divines un demi-siècle plus tard.

Boccherini (° 1743), quoique de onze ans plus jeune que Haydn, peut être considéré comme le premier *ex aequo* à écrire de vrais quatuors à cordes en 1769, s'échappant

du modèle du divertimento autrichien qui domine la musique de chambre à Vienne depuis 1750 environ, en ce et y compris les premiers essais de Haydn (op. 1 et op. 2) et son propre op. 1 (1761)¹⁵. Les quatuors op. 2 de Boccherini, composés en 1769 et publiés immédiatement à Paris, comportent tous les six trois mouvements: *allegro - largo* et finale, celui-ci pouvant se présenter sous forme d'un nouvel *allegro* ou d'un menuet.

Haydn, la même année (1769), compose six quatuors op. 9, pierre angulaire de l'art de quatuor à cordes. Lui-même y voit le début véritable de sa production de quatuors. Ici, nous sommes en présence d'oeuvres évidemment plus ambitieuses, structurées en quatre mouvements (un mouvement initial généralement assez modéré, un menuet, un mouvement lent et un *allegro* ou *presto*), qui constituent un des miracles de l'histoire de la musique: Haydn y est déjà bien près de son premier chef-d'oeuvre du genre, à savoir l'op. 20, écrit trois ans plus tard. Il y est cependant encore confronté avec le problème que rencontreront bien des compositeurs après lui: donner au finale un poids et une élévation qui soutiennent la comparaison avec les vastes *allegros* initiaux de forme sonate, les menuets et les mouvements lents, ces derniers construits déjà très largement, à la manière d'un hymne géant où se profile déjà Beethoven.

Haydn, dans les années 1770, est donc un maître indiscutable du genre. Gehot, lors de ses voyages à Paris, a dû prendre connaissance de sa production: l'op. 9 y est édité en 1772, l'op. 17 en 1773, l'op. 20 en 1774. Comment un jeune compositeur pouvait-il réagir face à ce souffle puissant de nouveauté?

En réalité, la question posée est parfaitement déplacée. Quelques faits sont

ici à prendre en considération.

1. La forme du quatuor à cordes en tant qu'invention de Haydn est une pure considération *a posteriori*, dont la musicologie, tombant ainsi dans les travers qu'induit la notion de *progrès en musique*, est hélas friande. Vers 1760-1770, le quatuor à cordes (comme toutes les oeuvres de musique de chambre tentant d'échapper au style exclusivement *salonnard*) est le réceptacle d'informations contradictoires venues de l'Italie du Nord (Sammartini, e. a.), de l'Ecole de Mannheim (en particulier des Stamitz), de Vienne (les divertimenti à la mode) et de France (il ne faut pas l'oublier), où Louis Guillemain publie dès 1745 un livre de *Six Sonates en quatuor* dits *Conversations galantes et amusantes*. Que Haydn ait, par ses origines et son univers socio-culturel, orienté le quatuor vers une forme à quatre instruments également importants (par opposition aux quatuors dits *de soliste*, où le premier violon est sensiblement avantagé); que cette forme ait été empreinte chez lui d'un caractère *Sturm und Drang*, qu'elle ait été, en tant que forme, confirmée par le temps (c'est-à-dire par Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Franck, Zemlinsky ou Elliott Carter), est un aspect des choses; décréter que nous trouvons là la seule musique de quatuor valable à cette époque déterminée en est une autre.

2. La place parisienne est la plus importante pour l'édition du quatuor jusqu'en 1780 environ, après quoi le centre de gravité bascule vers Vienne. Une bonne centaine de recueils de quatuors paraît à Paris entre 1765 et 1780, dont ceux de Gossec (op. 15) et de Grétry (op. 3). Ce qui est publié est très varié: Haydn côtoie Vanhall; le chevalier de Saint-Georges, Jean-Christien Bach; Gassmann, Boccherini; Vachon, Stamitz. Où est l'idéal dans cet ensemble disparate, où le quatuor apparaît sous forme de pièces en

deux, trois, quatre et cinq mouvements? Il faut rappeler la définition que donne du quatuor à cordes l'ineffable Jean-Jacques en 1767¹⁶: *Il faut que dans un bon quatuor les parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois: les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, et l'on ne doit point mettre de remplissage dans un quatuor.*

En 1844 encore (Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert sont morts...), les frères Escudier, qui ne comprenaient pas grand-chose au dernier Beethoven, donnent - ou plutôt ne donnent pas - la définition suivante du quatuor *instrumental*, non sans préciser que le mot *quatuor* est employé pour toute espèce de musique écrite pour quatre voix ou pour quatre instruments, quelle que soit d'ailleurs l'importance relative de chacune des parties [...]: *il est ordinairement exécuté par les seuls instruments pour lesquels il a été écrit. [...] L'illustre Haydn, qu'on a si justement surnommé le père de la symphonie, peut aussi à juste titre être regardé comme le père du quatuor instrumental. Après lui, Mozart et Beethoven, les deux plus grands génies dont l'art puisse se glorifier, ont dignement continué l'oeuvre qu'il avait commencée, et porté ce genre de musique à un point de perfection qui ne laisse rien à désirer¹⁷.*

Décréter Mozart et Beethoven maîtres du quatuor instrumental n'empêchait pas les frères Escudier d'être on ne peut plus flou dans leur essai de définition.

Si l'on autorise des compositeurs à avoir suivi (tout au moins immédiatement) d'autres voies que celle ouverte par Haydn, il n'en reste pas moins qu'un jugement de valeur peut - et doit - être posé sur leurs

oeuvres.

La musique de chambre de Joseph Gehot est, sans doute, celle d'un petit maître. Elle est caractéristique de ce moment de flottement existant entre les premières oeuvres de Haydn et celles de Mozart, que nous avons tenté de définir. Lorsque Gehot publie, jeune, ses quatuors op. I à Paris, il se mêle à un mouvement désordonné qui mêle Vachon à Jean-Christophe Bach, le chevalier de Saint-Georges à Vanhall, et Boccherini à Gassmann. Ces tâtonnements, pour nous aujourd'hui, ont trouvé tout leur intérêt.

La veine de Gehot est plutôt légère et colorée, et éloignée des angoisses des préromantiques. Les échos de Boccherini et de Sammartini y sont imprégnés d'effluves viennoises (après tout, l'Autriche a été omniprésente dans la formation du jeune compositeur à la cour de Charles de Lorraine), sans compter l'évidente influence de Jean-Christophe Bach; c'est un mélange plus qu'une synthèse, mais un mélange fort agréable. La forme-sonate adoptée dans les premiers mouvements de l'op. I est bien assimilée, et les développements ont une ampleur correcte, sinon impressionnante. Avec le n° 6, le quatuor n° 4 est le seul de ce recueil de l'op. I à avoir trois mouvements; les quatre autres n'en comportent que deux.

Explorant la tonalité de la dominante (n° 4) et celle du ton principal (n° 6), les adagios centraux sont symptomatiques de la répugnance de Gehot pour le mode mineur¹⁸, qui n'est représenté dans tout ce recueil que par l'un ou l'autre trio de menuet ou un furtif couplet de rondo. Les deux formes de finale - menuet et rondo - éloignent Gehot de son maître Van Maldere ou de l'École de Mannheim, qui préfèrent généralement clore leurs pièces par un *presto* enlevé.

La virtuosité exigée du premier

violon est grande, et nous donne une idée des capacités d'exécutant du jeune violoniste-compositeur. Les indications de nuance sont précises: beaucoup de contrastes forte/piano, mais peu de grands crescendos *alla Mannheim*. La thématique, enfin, ne manque jamais d'invention et de fraîcheur, malgré l'emploi de quelques stéréotypes du temps; le tact avec lequel Gehot donne un caractère populaire au rondo final de son quatuor op. I n° 4, par exemple, est délicieux.

L'écriture en trio à cordes semble par moments mieux convenir encore au compositeur. Les hésitations dans la conduite des voix, les doublures hasardeuses dans certains quatuors, font place ici à une main très sûre, qui a le sens de la plénitude sonore tant pour les trios *classiques* (violon, alto, violoncelle) que pour les trios à deux violons; le succès des recueils de l'op. II et de l'op. V, à l'époque, n'a rien de surprenant. L'op. V, particulièrement, est une petite merveille; l'invention de Gehot y est à son sommet. Les thèmes sont longs, vivants, bien charpentés, la structure est libre (de deux à quatre mouvements par trio), et l'on est surpris de constater, à l'audition de la fugue qui clôt le Trio op. V n° 3, que le respect d'une certaine scolastique n'empêche pas Gehot d'être parfaitement à l'aise face au langage classique; par contre, restant fixé au mode mineur harmonique (sans 6° degré haussé), il n'évite pas quelques archaïques maladroites...

Dans son deuxième recueil de quatuors, Gehot modifie son style par rapport à l'op. I. Il garde, dans quatre cas sur six, une structure en deux mouvements, mais l'évolution est claire. Les premiers mouvements ont pris une ampleur plus importante, avec un développement approfondi qui témoigne d'une écoute attentive de Haydn. Les finales sont partagés à parts égales entre le rondo, l'aria con variazione et le *presto* de

forme sonate; le menuet a été abandonné. L'harmonie est plus aventureuse, les thèmes secondaires s'émancipent.

Enfin, le recueil de duos op. IX, qui marque un point final à l'oeuvre éditée de Gehot en Angleterre, est un véritable bijou; l'ampleur et le souffle des premiers mouvements sont remarquables, et une page comme la Romance, mouvement central du 6^e et dernier duo, est de la plume d'un véritable musicien.

Gehot, indiscutablement, mérite sa place au soleil, deux siècles après son escapade transatlantique. Un premier enregistrement en témoignera cette année¹⁹; gageons qu'il sera suivi d'autres initiatives en matière d'édition²⁰. Et les classes de musique dite ancienne qui ont vu, voient et verront le jour en Wallonie ne devraient pas l'oublier.

Notes

1. *Carnets secrets* de Charles de Lorraine, Archives générales du Royaume, Fonds de la Secrétairerie d'Etat et de Guerre, n° 2598-2601. Nous adressons nos remerciements à Michèle Galand pour ses précieuses indications.

2. Cf. Anik DEVRIES et François LESURE, *Dictionnaires des éditeurs de musique français - vol. I - des origines à environ 1820*, Genève, Minkoff, 1979.

3. Il dut rencontrer alors Pieltain, qui était également en tournée londonienne à cette époque. D'autres membres de la famille Gehot restèrent fixés à Bruxelles. La célèbre lettre adressée par Henri-Jacques De Croes au Conseil des Finances de la cour de Bruxelles le 18 septembre 1783, qui dresse un tableau complet de la *géographie humaine* de la musique à Bruxelles à l'époque, mentionne notamment un François Gehot,

considéré comme le premier basson de la ville, qui était premier basson à l'Orchestre de la Comédie et suppléait régulièrement Henrion, basson de la Chapelle de la Cour (cf. Suzanne CLERCX, *Henri-Jacques De Croes, compositeur et maître de musique du Prince Charles de Lorraine*, VII, fasc. 3B, 2^e partie, Bruxelles, Académie royale, 1940, p. XIX). Le nom des Gehot ne s'est d'ailleurs pas éteint en Belgique.

4. Cf. C.F. POHL, *Mozart & Haydn in London*, Vienne, Gerold, 1867, p. 370.

5. Des exemplaires de ces éditions se trouvent aujourd'hui dans au moins quatre bibliothèques américaines, et une quinzaine de bibliothèques européennes (Allemagne, Belgique, Espagne, Finlande, France, Grande-Bretagne, Irlande, Italie, Suède).

6. *L'art de jouer du violon, déterminé pour l'usage et les progrès de jeunes exécutants*.

7. *Un traité théorique et pratique de la musique, en trois parties. La 1^e traite de la pratique musicale en général. La 2^e de la basse continue & la 3^e du contrepoint, ou de la composition, en même temps que des tessitures de tous les instruments de musique & du doigté sur les instruments à cordes frottées ou à clavier, illustrés de nombreux exemples*. Ces deux traités contiennent chacun une *aria* et trente *Variations* pour violon et basse continue.

8. Cf. Charles CLAGHORN, *Biographical Dictionary of American Music*, Parker Publishing Cy, West Nyack, N.Y., 1973. *Tammany* fut immédiatement suivie d'un opéra basé sur la vie de Guillaume Tell (*The Patriot, or Liberty Asserted*). Hewitt (° 1780, + 1827) fut également réputé pour ses marches très populaires, ainsi que ses chansons écrites pour la célèbre cantatrice anglo-américaine Mary-Ann Pownall. Il fut enfin un

éditeur renommé, installé à New York de 1797 à 1817; il ouvrit une deuxième officine à Boston en 1812.

9. Ces informations sont tirées de l'ouvrage fondamental d'Oscar G. SONNECK, *Early Concert-Life in America (1731-1800)*, Leipzig, Breitkopf & Hartel, 1907. Oscar Sonneck, père de la musicologie américaine, fut un chercheur exceptionnel. On ignore souvent en Belgique qu'il contribua pour une large part, avec Philip Hale, à la diffusion de l'oeuvre de Guillaume Lekeu aux Etats-Unis (Cf. son important article "Guillaume Lekeu (1870-1894)" dans *Musical Quarterly*, vol. 5, janvier 1919, n° 1, p. 109-147). Sonneck fait du concert du 21 novembre 1792 un événement dont le programme *semble avoir jeté la première bombe dangereuse de musique programmatique dans la vie musicale [américaine]. (which seems to have throw the first dangerous bomb of program music into our musical life.)*

10. Oscar SONNECK, *op. cit.*

11. Daily Advertiser, 25 Septembre 1892. Cité par O. SONNECK, *op. cit.*

12. L'excès d'ambition n'était toutefois pas seul en cause. La modeste vie musicale new-yorkaise était aux mains d'une famille hollandaise, les Van Hagen, - père, mère et fils, violonistes et pianistes virtuoses-compositeurs -, qui présentaient régulièrement des concerts aux programmes bigarrés et populaires, et surent veiller à ce que leur monopole ne fût pas menacé. Ils avancèrent notamment la date de leurs trois concerts annuels par rapport aux saisons précédentes, afin de les mieux faire entrer en concurrence avec les concerts d'abonnement des nouveaux arrivés. La musique a ses lois, mais la jungle les ignore...

13. Le nom du compositeur n'est pas tou-

jours indiqué dans les programmes; c'était une pratique courante à l'époque.

14. "Musical reminiscences", *The Euterpeiad*, 2 février 1822, p. 178.

15. Le divertimento se résumant à la forme suivante: cinq mouvements: Vif - 1er menuet - Lent - 2d menuet - Vif.

16. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de la Musique*, Genève.

17. *Dictionnaire de Musique*, Paris, 1844.

18. Caractéristique de bien des compositeurs de l'époque!

19. A paraître chez "Musique en wallonie / Koch Schwann": un compact-disc présentant une sélection d'oeuvres londoniennes de Gehot par le Quatuor Smithson de Washington.

20. Signalons qu'une petite maison d'édition musicale indépendante à Cambridge a entamé la publication de l'oeuvre de Joseph Gehot (*Six Easy Duettos, op. III*). SJ Music, 23 Leys Road, Cambridge CB2 2AP. Tél. Cambridge (0223) 314771. Contact: M^{rs} Judith Rattenbury.