



num. PHILIDOR / CMBV

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE ET DE CHAMBRE EN FRANCE À L'ÉPOQUE DE MOZART

Marc VIGNAL

1991

Malgré Jean-Sébastien Bach et d'autres, c'est dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, plus précisément aux alentours de 1760, que naquit la musique de chambre au sens "moderne". Depuis le XIX^e siècle, cette dénomination s'applique à un répertoire pour un petit nombre (en principe de deux à dix) d'instruments solistes, dont éventuellement un piano, cela par opposition (pour s'en tenir au domaine instrumental) à la musique pour piano seul et surtout à la musique pour orchestre. En réalité, ce répertoire existait déjà au milieu du siècle, et même du temps de Bach, mais comme souvent, la musique elle-même précéda la terminologie. Le terme "musique de chambre" fut adopté au XIX^e siècle parce qu'il désignait une musique que l'on pouvait exécuter chez soi, en privé, ou dans une salle de concerts de dimensions réduites, mais en tant que tel, il était bien plus ancien. Jusque vers 1750, avant la généralisation des concerts publics payants, il désignait (ou plutôt pouvait désigner) une musique destinée à être exécutée chez un particulier, quel que soit son rang, cela par opposition à la musique d'église et à la musique de théâtre. La "musique de chambre" pouvait alors faire appel aux effectifs les plus divers, et les traiter ou non en solistes. Elle pouvait être instrumentale ou vocale ; mécènes et interprètes amateurs jouaient dans son processus de production, à côté des compositeurs, un rôle important. Quand Haydn entra chez les Esterhazy en 1761, les musiciens au service du prince étaient officiellement divisés en deux groupes formés chacun de chanteurs et d'instrumentistes : la *Kammer Musik* (pour l'orchestre, la musique instrumentale à effectifs réduits et la musique vocale profane) et la *Chor Musik* (pour la musique religieuse).

Au milieu du XVIII^e siècle, la notion de musique de chambre était parfois encore assez floue, comme le montrent certaines éditions, qui pouvaient prévoir *ad libitum* soit un seul, soit plusieurs instruments par partie. Mais vers 1760, Joseph Haydn (1732-1809) et Luigi Boccherini (1743-1805) écrivirent, indépendamment l'un de l'autre, les premiers grands spécimens du genre qui devait rapidement dominer la musique de chambre au sens moderne, ou plutôt la symboliser : le quatuor à cordes. Naquirent aussi à cette époque le trio et le quatuor avec piano, la sonate pour piano et violon, le trio et le quintette à cordes, etc. Il s'agit là d'appellations plus tardives, pas toujours utilisées avant 1800, mais

l'essentiel demeure : l'apparition d'une musique de chambre avec un seul instrument par partie et sans le soutien de la basse continue "baroque" fut un des phénomènes majeurs du début de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Quand Mozart écrivit son premier quatuor à cordes (K. 80) en 1770, cette "révolution" était faite, en particulier chez les compositeurs gravitant dans l'orbite de Vienne (le principal était Haydn), et les éditeurs, surtout ceux établis à Paris, avaient déjà commencé à largement diffuser la "musique nouvelle", qui en avait résulté, notamment celle de Haydn et de Boccherini.

C'est donc principalement à Paris qu'à partir de 1755-1760, et jusque vers 1780, fut imprimée la musique instrumentale "d'avant-garde", non seulement celle de Haydn, mais aussi celle des premiers représentants de l'École de Mannheim, avec, à leur tête, Johann Stamitz (1717-1757), ou encore des compositeurs viennois prédécesseurs de Haydn, parmi lesquels Georg Christoph Wagenseil (1715-1777). À cette situation, plusieurs raisons, et tout d'abord la présence à Paris non seulement de mécènes comme Le Riche de La Poulinière (1693-1762), protecteur de Rameau et de Gossec et chez qui logea et se produisit Stamitz en 1754-1755, mais aussi et surtout d'une institution de concerts publics encore sans équivalent ailleurs, du moins pour ce répertoire : le Concert Spirituel, qui à partir du milieu du siècle puis surtout de 1777-1780 contribua beaucoup à la diffusion en France de la nouvelle musique européenne. Cela dit, la raison profonde de ce rôle moteur joué par Paris fut l'écroulement de l'esthétique versaillaise, symbolisé et accéléré par la fameuse Querelle des Bouffons de 1752-1753. Phénomène typiquement français, la Querelle des Bouffons condensa et pressa les événements. Elle créa une sorte de vide qui, dès avant 1760, rendit la France musicale prête à accepter une double invasion allemande et italienne. C'est exactement en même temps que s'imposèrent à Paris, d'une part les symphonies de Haydn ainsi que celles de ses contemporains et prédécesseurs (cf. le titre *La Melodia germanica* donné en 1758 par l'éditeur parisien Venier à un recueil de six symphonies d'auteurs variés dont trois de Johann Stamitz, une de Franz Xaver Richter, une de Wagenseil et une de Kohaut), et d'autre part le genre typiquement italianisant de l'opéra-comique. À ces symphonies des alentours de 1760, reflets d'un style instrumental nouveau, peut s'appliquer la phrase du compositeur, écrivain et théoricien Nicolas-Étienne Framery (1745-1810) résumant l'apport de l'opéra-comique en matière de sensibilité, de naturel et d'humanitarisme : "Les larmes de Colette émeuvent davantage que les larmes de Vénus."

Ces bouleversements n'allèrent cependant pas sans controverses, ne serait-ce que parce qu'en France, la musique vocale, en particulier l'opéra, avait dans la période précédente bénéficié d'un prestige bien supérieur à celui de la musique instrumentale. Dans la mesure où la musique devait avoir comme fonction de

reproduire la nature, à savoir aussi bien le monde extérieur à l'homme que l'univers des passions, et où l'auditeur, à en croire l'abbé Du Bos, n'avait qu'à se demander si "ce chant imite bien le bruit qu'il doit imiter, s'il est convenable au sens des paroles auxquelles il est adapté", la musique instrumentale ne pouvait que rester lettre morte, car on se sentait incapable de "comprendre ce qu'elle disait. Toute musique qui ne peint ni ne parle est mauvaise", proclama Diderot, et pour d'Alembert, "toute cette musique purement instrumentale, sans dessein et sans objet, ne parle ni à l'esprit ni à l'âme et mérite qu'on lui demande avec Fontenelle : *Sonate, que me veux-tu ?*". À une date aussi tardive que 1785, Lacépède estimait que les voix des instruments de la musique de chambre étaient celles "d'amis tendres qui, sur des gazons fleuris, s'entretiennent aux pieds de leurs amantes adorées". Pour Rousseau, seule la mélodie était porteuse d'un message. Il trouvait donc absurde l'idée de faire parler ensemble quatre interlocuteurs, et n'hésita pas à écrire : "Il n'y a point de vrais quatuors, ou ils ne valent rien." Cet héritage devait peser assez lourdement sur les compositeurs français, à l'époque de Mozart et jusque dans les premières années du XIX^e siècle, soit en les détournant de la musique de chambre, soit en les orientant vers un style moins dense que celui de Haydn et Mozart et de certains de leurs émules viennois. Il est possible d'établir une relation entre le quatuor concertant, dont Paris se fit une spécialité et où les quatre instruments à cordes sont tour à tour traités en solistes par rapport aux trois autres, et cette autre affirmation de Rousseau : "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." Contrairement à Vienne, où se fit la plus grande musique instrumentale du temps, mais comme l'Allemagne du Nord, qui au nom des bienséances et de la respectabilité attaqua violemment le manque de sérieux et les côtés plébéiens de la musique viennoise, la France était portée à théoriser.

Mozart, âgé de bientôt huit ans, arriva à Paris avec sa famille en novembre 1763, deux mois avant la parution dans cette ville des premières œuvres de Haydn jamais publiées (*Quatuors à cordes*, opus 1 n° 1 à 4). Durant ce premier séjour dans la capitale française, il se produisit notamment chez le prince de Conti (1717-1776). "Nulle maison dans Paris n'était plus renommée pour le luxe et l'intérêt de ses séances musicales, qui se donnaient tous les lundi d'hiver" (Michel Brenet). Conti avait à son service depuis 1760 ou 1761 le compositeur Johann Schobert, natif (à en croire le baron Grimm) de Silésie, et auteur d'œuvres pour clavier seul ou accompagné (accompagnement souvent *ad libitum*) qui impressionnèrent fortement le jeune Mozart. Georges de Saint-Foix n'hésita pas à qualifier Schobert de "premier poète que Mozart ait rencontré sur son chemin". Quant à Leopold Mozart, dressant dans une lettre du 1^{er} février 1764 une

sorte de bilan de la vie musicale à Paris, il écrivit que le goût français ne valait rien, et qu'il espérait que dans dix ou quinze ans il serait complètement éteint, ajoutant que "pour la publication de leurs œuvres, ce sont les Allemands qui tiennent le haut du pavé". Et Leopold de citer, outre Schobert, les noms (aujourd'hui bien oubliés) de Johann Gottfried Eckard (1735-1809), Leontzi Honauer et d'autres, et de préciser non sans fierté : "Ils nous ont tous apporté leurs sonates gravées et les ont offertes à mes enfants. Et maintenant ce sont quatre sonates de M. Wolfgang Mozart qui sont à la gravure." Il s'agit des sonates pour violon et clavier, K. 6-9. Ce à quoi il faut ajouter que les quatre premiers concertos pour piano de Mozart (K. 37 et 39-41) ne sont autres que des arrangements réalisés en 1767 d'œuvres pour clavier seul de divers auteurs, parmi lesquels Schobert, Eckard et Honauer.

En 1767, Boccherini arriva à Paris, où parurent, en 1767, 1769 et 1772 respectivement, ses trois premières séries de six quatuors à cordes chacune (opus 2, opus 8 et opus 9, composés en 1761, 1769 et 1770). De 1769 à 1772, Haydn composa les trois séries de six quatuors opus 9, opus 17 et opus 20, publiées à Paris en 1772, 1773 et 1774. Les six *Quatuors Milanais* de Mozart (K. 155-160) sont de l'hiver 1772-1773, et ses six *Quatuors Viennois* (K. 168-173) de l'été 1773, mais contrairement à ceux de Haydn et Boccherini, ils restèrent inédits. C'est dans ce contexte que naquirent les premiers quatuors à cordes dus à des compositeurs français. Les premiers quatuors à cordes français connus sont d'Antoine Laurent Baudron, violoniste à la Comédie-Française (une série de six parue en 1768). Gossec (1734-1829), au service du prince de Conti depuis 1766 environ, en fit paraître en 1772 (les six de son opus 15), et Jean-Baptiste Davaux (1742-1822), compatriote de Berlioz puisque né à La-Côte-Saint-André, en 1773, 1779 et plus tard encore (total d'au moins vingt-cinq quatuors). À noter qu'après Gossec, Davaux fut sans doute le symphoniste français le plus apprécié en son temps. Ses œuvres furent aussi publiées en Hollande, en Angleterre et en Allemagne, et certains de ses quatuors entendus aux États-Unis dès 1782. Les quatuors de Davaux relèvent du type *Quatuor concertant*, et contiennent de longs et difficiles solos pour tous les instruments. Le grand spécialiste du *Quatuor concertant* en France était néanmoins l'Italien Giuseppe Cambini (? 1746-? 1825), qui en laissa plus de cent cinquante. Cambini se distingua également dans la *Symphonie concertante*, autre genre très en vogue à Paris. Lors de son séjour parisien de 1778, Mozart trouva les quatuors de Cambini "très jolis", tout en le soupçonnant (sans doute à tort) d'avoir empêché, par ses intrigues, l'exécution de sa symphonie concertante pour quatre instruments à vent (K. 297 b).

Parmi les premiers auteurs français de quatuors à cordes, il faut citer aussi le chevalier de Saint-Georges (1739-1799), et Nicolas d'Alayrac (à partir de 1790 Dalayrac), né en 1753 et mort en 1809, qui commença par en publier sous un

pseudonyme italien, et en composa au moins six séries de six (opus 4, 5, 7, 8, 10 et 11). Mais Dalayrac reste surtout connu pour ses opéras-comiques. Quant au plus doué de ces premiers auteurs de quatuors, il eut nom Pierre Vachon (1731-1803), et en écrivit au moins cinq séries de six (de 1770 à 1786 environ). La seule édition connue de l'opus 5 de Vachon, probablement composé avant 1772, est celle de William Napier à Londres, mais on en trouve des exemplaires dans de nombreuses bibliothèques d'Europe, ce qui témoigne de sa notoriété. Les six de l'opus 7, composés au plus tard en 1772, furent dédiés dans l'édition Napier au comte de Guines, ambassadeur de France à Londres de 1770 à 1776 et destinataire en 1778, à Paris, du concerto pour flûte et harpe K. 299 de Mozart. Les six de l'opus 11, les plus tardifs de Vachon, relèvent comme les précédents du type "concertant", et se limitent à deux ou à trois mouvements : traits franco-italiens les écartant de la voie où s'était engagé Haydn, et que ce dernier, suivi par Mozart, ne devait pas abandonner. Significatif est en outre le fait que dans les éditions londoniennes des opus 5 et 7, la partie de violoncelle, relativement simple par rapport aux trois autres (et à celles pour le même instrument chez Baudron ou Davaux), parut chiffrée, ce qu'on peut aussi observer dans les éditions Hummel (Amsterdam 1765, 1765-1766 et 1771) des quatuors opus 1, 2 et 9 de Haydn : démarche typique, alors que le genre du quatuor à cordes n'en était qu'à ses débuts, d'une Europe du Nord plutôt conservatrice, mais dont on n'a pratiquement pas d'exemple dans l'orbite de Vienne, même en ce qui concerne les simples copies des tout premiers quatuors de Haydn.

Les premiers quatuors à cordes français furent destinés principalement aux amateurs et aux concerts privés auxquels leurs auteurs participaient. On ignore cependant le détail des programmes de ces concerts privés, où de toute façon l'on jouait les musiques vocales et instrumentales les plus variées. Outre ceux du prince de Conti, Michel Brenet mentionne ceux du duc d'Aiguillon (1720-1788), dont a été publié le catalogue de la bibliothèque musicale, du comte d'Albaret, qui "aimait passionnément les arts et s'y connaissait", du maréchal de Noailles (1713-1793), où dirigea Carl Stamitz (1745-1801), de M. Acloque, ou encore du baron de Bagge, "dilettante passionné". On est mieux renseigné sur les programmes des concerts publics par abonnement, en particulier sur ceux du Concert Spirituel. On y entendait, dans le domaine instrumental, de la musique non pas de chambre mais orchestrale (symphonies, concertos, symphonies concertantes). Au Concert Spirituel, fondé en 1725, pour lequel, en 1778, Mozart composa sa symphonie n° 31, K. 297 (Paris), et qui cessa ses activités en 1790 sous la poussée des événements révolutionnaires, les compositeurs français (Gossec, Bertheaume, Pieltain, Leduc, Guénin, Devienne, Bréval, Davaux) eurent largement leur dû, mais en proportion, moins dans la période qui nous occupe qu'auparavant, Haydn battant pour la symphonie, dans les années 1780, tous les records, et d'autres compositeurs germaniques étant très représentés. À

titre de comparaison, disons qu'il y eut au Concert Spirituel près de deux cents exécutions de symphonies de Haydn (une isolée en 1773, puis régulièrement de 1777 à 1790) et une quinzaine seulement de symphonies de Mozart (de 1778 à 1789). À côté du Concert Spirituel, il importe d'évoquer au moins le Concert des Amateurs, fondé en 1769 par Gossec, qui estimait que le Concert Spirituel ne faisait pas assez pour la musique instrumentale nouvelle, et qui, en 1773, donna dans le cadre de sa nouvelle institution la première audition en France d'une symphonie de Haydn. Dissous en 1781, alors qu'il était dirigé par le chevalier de Saint-Georges, le Concert des Amateurs fut remplacé par le Concert de la Loge Olympique, d'affiliation maçonnique, dont l'orchestre comprenait des professionnels mais aussi un assez grand nombre d'amateurs, et pour lequel, en 1785-1786, Haydn composa ses six *Symphonies parisiennes* (n° 82-87).

Dans les années 1780 s'accrut fortement une tendance sensible dans la musique européenne depuis deux ou trois décennies : l'universalisation. Alors que jusque vers 1750 on avait pu parler de lutte entre le "goût français" et le "goût italien", l'Allemagne se situant quelque part entre les deux, on évolua dans la seconde moitié du siècle vers une situation où, au moins dans le domaine instrumental, tous les compositeurs écrivaient dans le même style, dans le même langage, avec des nuances dues malgré tout à la nationalité ou au lieu d'implantation, et bien sûr au plus ou moins grand génie. Avec ce résultat que pour les hommes de 1800, alors que ce style universel culminait, c'est la production viennoise qui finit par représenter à elle seule ou presque la musique orchestrale et de chambre de haut niveau, voire par se confondre avec elle. C'est justement à ce moment que Mozart entra vraiment dans la gloire posthume.

L'universalisation dans les années 1780 se traduisit aussi sur le plan de la diffusion. Paris (Sieber, Boyer, Imbault) et Londres (Forster, Longman & Broderip) restèrent les deux capitales de l'édition musicale, mais on vit se développer à Vienne les activités de la maison Artaria, de nombreuses œuvres, notamment celles de Haydn, paraissant à peu près simultanément dans les trois villes. Londres, cité cosmopolite, et Paris, attiraient les compositeurs et les virtuoses étrangers. C'est ainsi que de 1782 à 1792 séjourna à Paris, avant de se réfugier à Londres, Giovanni Battista Viotti (1755-1824). Entré en 1784 au service de Marie-Antoinette, directeur pendant quelque temps de l'orchestre du prince de Rohan-Guéméné, auteur de duos pour deux violons, de trios à cordes et de quatuors à cordes (dont les six composés à Paris en 1787), Viotti fut le véritable fondateur de l'école française de violon de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e (il eut comme élève Pierre Rode, et comme disciples Rodolphe Kreutzer et Pierre Baillot). Mozart, son cadet d'un an, ajouta (sans doute en 1785), des parties de trompettes et timbales à l'orchestre de son concerto pour violon n° 16 en *mi* mineur.

Ignaz Pleyel (1757-1831), contemporain de Mozart et de Viotti, est un cas à part dans la musique française et européenne. Né en Basse-Autriche, élève de Haydn à Eszterhaza de 1772 à 1777, il voyagea plusieurs fois en Italie, puis devint assistant de Franz Xaver Richter (1709-1789) à la cathédrale de Strasbourg, lui succédant comme maître de chapelle en 1789. En 1795, il s'installa à Paris où il fonda la même année un magasin de musique et une maison d'édition et, en 1807, une fabrique de pianos. Il écrivit surtout de la musique instrumentale, ses années les plus fécondes et les plus intéressantes étant à cet égard celles de Strasbourg (décennie 1780). L'importance de Pleyel réside dans ses dons de compositeurs, qui n'étaient pas minces (ses œuvres, fort nombreuses, sont cependant très inégales), et surtout dans le fait que de 1785 à 1800, il fut un des compositeurs les plus fréquemment joués et édités (peut-être même le compositeur le plus fréquemment joué et édité) en Europe et en Amérique. On lui doit notamment quarante et une symphonies, six symphonies concertantes, soixante-dix quatuors à cordes, et soixante-quatre trios dont quarante-huit avec piano. Après la parution à Vienne en novembre 1783 de ses six premiers quatuors à cordes, Mozart n'hésita pas à écrire à son père Leopold : "Viennent de paraître des quatuors d'un certain Pleyel, un élève de Joseph Haydn. Si vous ne les connaissez pas, tâchez de vous les procurer, ils en valent la peine. Ils sont très bien écrits et très agréables, vous y reconnaîtrez d'ailleurs tout de suite son maître. Bonne et heureuse chose pour la musique si Pleyel était en état, avec le temps, de nous remplacer Haydn." Mozart ne se doutait pas que Haydn lui survivrait, et encore moins que ce dernier serait "remplacé" peu après 1800 non par Pleyel, mais par Beethoven. De même, en 1791, un journal londonien nota que par rapport à Haydn, Pleyel possédait "moins de science", mais était pour cette raison "plus populaire comme compositeur". En 1787, l'historien de la musique Charles Burney (1726-1814) sut néanmoins proclamer que malgré ses ressources considérables, la "veine de Pleyel restait toujours la même, alors que les veines de Haydn vont dans toutes les directions, baignant tous les styles et toutes les composantes du système musical, comme les artères et les grands vaisseaux sanguins en venant du cœur". De même, en 1805, lors d'un séjour de Pleyel à Vienne, un témoin écrivit que "c'est un homme cultivé, qui en sait certainement davantage que ne le laisse supposer l'avalanche de compositions dont il inonde le monde". Ces documents reflètent les immenses succès de Pleyel, le seul compositeur à avoir sérieusement concurrencé Haydn (dont les quatuors étaient réputés difficiles), mais aussi ses limites. Dans ses quatuors, Pleyel ne composa d'ailleurs que très rarement de façon vraiment "haydnienne". Beaucoup sont en deux ou trois mouvements seulement, sans "travail thématique", avec doublures et effets orchestraux réduisant le nombre des voix à trois, et relèvent du *Quatuor concertant* de mise à Paris ; on sait qu'en 1791, Pleyel fut appelé à Londres pour y faire en personne, et non seulement par ses œuvres, concurrence à Haydn.

En 1784, Pleyel fut le premier compositeur à dédier des quatuors à cordes à Haydn. Mozart fut le deuxième l'année suivante, et quatorze autres devaient suivre jusqu'en 1811 (dernière dédicace posthume, Haydn étant mort en 1809). Parmi ceux-ci, un Français, Hyacinthe Jadin (1776-1800), dont les quatre séries de trois quatuors chacune parurent de 1795 à 1798 ou 1800, les opus 1 et 3 au Magasin de Musique, l'opus 4 chez Pleyel. L'opus 1 fut dédié à Haydn, l'opus 3 au violoniste Pierre Baillot (1771-1842). On ne sait rien d'éventuels rapports épistolaires entre Haydn et Jadin, dont les quatuors sont plus longs et plus travaillés que ceux des compositeurs français des années 1770 et 1780, et presque toujours en quatre mouvements. Des indications de mouvements telles que Pastorale ou Polonaise n'ont cependant rien de haydnien, et reflètent le goût français, resté stylistiquement plus disparate que le goût viennois.

Élève du pianiste et compositeur alsacien Nicolas-Joseph Hullmandel (1756-1823), Jadin devint professeur de piano au Conservatoire dès la fondation de cet établissement en 1795, et écrivit pour cet instrument des concertos et plusieurs séries de sonates dont certaines dans des tonalités rares (*fa* dièse mineur, *ut* dièse mineur). Avec ses sonates, Jadin apparaît comme une sorte de pionnier, en France, d'un genre déjà illustré dans les années 1780 par Méhul (1763-1817), et auquel se consacra également, à peu près en même temps que lui, Boieldieu (1775-1834), dont on situe les neuf sonates entre 1798 et 1803. De Boieldieu parut aussi en 1802 un assez célèbre trio pour piano, violon et violoncelle (opus 5). Pour la diffusion de ce genre très prisé à l'époque, la France joua un rôle important. Jean Gribenski estime qu'entre 1789 et 1815, alors que le nouveau pianoforte supplantait partout l'ancien clavecin, furent publiés à Paris environ sept cents trios de quatre-vingts compositeurs, la moitié de ceux-ci étant français de naissance ou d'adoption, et les plus représentés (dans un ordre décroissant) : Leopold Kozeluch (1717-1818), Pleyel, Adalbert Gyrowetz (1763-1850), Haydn, Louis Emmanuel Jadin (1768-1853), frère aîné de Hyacinthe, et Johann Baptist Cramer (1771-1858). Parmi ces six, un seul Français (Jadin) et un seul Français d'adoption (Pleyel). On constate une fois de plus l'absence du nom de Mozart, et la présence de celui de Haydn, et il convient de rappeler que c'est en 1795 que Beethoven publia ses premiers trios.

Sur les sept trios avec piano de Mozart (en comptant celui pour piano, alto et clarinette), six avaient malgré tout été publiés à Paris entre 1781-1782 et 1791, et le septième (K. 496) devait l'être en 1798. Mozart de son vivant n'était pas totalement inconnu dans la capitale française, mais il faut se rappeler qu'à sa mort en 1791, trois seulement de ses symphonies avaient été publiées, la n° 31 en *ré*, K. 297 (*Paris*) à Paris, et la n° 33 en *si* bémol, K. 319, ainsi que la n° 35 en *ré*, K. 385 (*Haffner*) à Vienne. Beaucoup avaient circulé en manuscrit, mais à peu près uniquement dans les pays germaniques. Les représentations à Paris des

Noces de Figaro furent un coup d'épée dans l'eau, et les six quatuors dédiés à Haydn, composés en 1782-1785, ne furent édités dans la capitale française que vers 1795 (chez Imbault). La situation évolua fortement, quoique non sans résistances, à partir du tournant du siècle, avec comme premier événement marquant les représentations des *Mystères d'Isis* (d'après *La Flûte Enchantée*) en 1801. Signe des temps : après avoir publié en 1801-1802 en parties séparées la première édition complète des quatuors de Haydn (avec une dédicace "au Premier Consul Bonaparte"), Pleyel commença à faire paraître des partitions de poche (à l'époque une nouveauté qui fit sensation). Furent ainsi édités trente quatuors de Haydn, et en 1805-1808 les six *Quatuors à Haydn* de Mozart. De décembre 1814 à mars 1815, dans le cadre de ses premières séances publiques de musique de chambre, Baillot présenta neuf des dix "grands quatuors" de Mozart (les six à Haydn et les trois *Prussiens*, mais pas le *Hoffmeister*, K. 499) ainsi que les cinq derniers de ses six quintettes, et dans le même temps, treize quatuors de Haydn ainsi que sept œuvres de Beethoven et une vingtaine de Boccherini, les seuls autres compositeurs représentés étant Cherubini (1760-1842) et Baillot lui-même, avec respectivement une œuvre et deux œuvres. Tout cela en onze séances. Pas la moindre note dans ces séances organisées avec une dimension ouvertement éducative alors que la musique de chambre passait des mains des amateurs à celles des professionnels, de Pleyel, Jadin et autres. On en était aux premiers bilans, et sans toujours se l'avouer, on savait à quoi s'en tenir. Dès le 7 mai 1803, on avait pu lire dans la revue parisienne *Correspondance des Amateurs Musiciens* : "Le très petit nombre joue toujours Haydn, Mozart et Beethoven. Ces trois auteurs offrent de grandes difficultés ; aussi rencontre-t-on parfois des amateurs qui croient les jouer. Ceux qui ne portent pas si haut leurs prétentions et qui préfèrent le charme de la mélodie, joint à ce qu'il faut de difficultés pour en écarter la fadeur et l'uniformité, continuent d'exécuter Boccherini, Pleyel et Pichl."