

# Ovide Musin : l'appel de l'Amérique

Analyse de la carrière d'un violoniste virtuose à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle

Clothile Larose

Masterthesis Muziekwetenschap  
Faculteit Geesteswetenschappen  
Universiteit Utrecht  
Studentnummer : 3439062  
Begeleider : Prof. dr. Sander van Maas  
Utrecht, Augustus 2010

## Table des matières

Introduction	3
1. Approche biographique	5
1.1. Introduction et éléments de contexte	5
1.2 Biographie	
1.2.1 Environnement familial et débuts au Conservatoire de Liège	7
1.2.2 Vie parisienne et tournées provinciales	10
1.2.3 Musin traverse la Manche et tourne en Europe	12
1.2.4 De l'Amérique aux latitudes australes	14
1.2.5 Retour aux États-Unis, tournées au Mexique et nouveau départ pour l'Océanie	16
1.2.6 Retour au Conservatoire de Liège et fin de vie	19
2. Vie musicale américaine : quand l'Europe s'empara du Nouveau Monde	21
2.1 Tournées en Amérique : précurseurs et naissance d'une élite culturelle	21
2.2 L'avènement du répertoire allemand : diffusion de masse de la Kultur	27
2.3 Vers une indépendance musicale : enseignement musical aux États-Unis et cas de l'École d'Ovide Musin	33
3. Rivalités et nationalisme : de la « propagande prusse » vue par Musin à l'« école belge de violon ».	36
3.1 Musin marqué par la Grande Guerre : une germanophobie à la française ?	40
3.2 Frederick Stock , Theodore Thomas : analyse de cas	43
4. La perception des « écoles de violon » au temps de Musin	48
4.1 L'« École belge de violon » selon Musin	48
4.2 Le point de vue des contemporains de Musin	54
4.2.1 Le traités	54
4.2.2 La presse	57
5. Ovide Musin, le musicien	60
5.1. Programmations	60
5.2 Compositions par et pour Musin	62
5.3. Le témoignage de Grace King : 1890	63
6. La réception critique	65
6.1. Une remarquable virtuosité et une sensibilité touchante	66
6.2 La réaction du public	68
6.3 De judicieux choix de programmes	69
6.4. Comparaison à Marsick	71
7. Impresarios, cachets et réseaux : les rouages d'une tournée	72
Conclusion	76
Annexes	79
Bibliographie	93

## Introduction

Au 19<sup>ème</sup> siècle, la Belgique se constitua un véritable vivier de violonistes virtuoses. Les premiers noms qui viennent à l'esprit sont probablement Henri Vieuxtemps et Eugène Ysaÿe, qui ont connu à la fois les faveurs du public et de la critique de l'époque et des musicologues du 20<sup>ème</sup> siècle. Le Conservatoire royal de musique de Liège constituait alors le centre névralgique de la formation des violonistes belges. Dans les années 1860 et 1870, ce dernier connut à proprement parler l'éclosion d'une génération dorée. Sous la houlette de professeurs tels que Désiré Heyneberg ou Hubert Léonard, quelques musiciens de grand talent accomplirent leur formation : César Thomson, Martin Marsick, Jean-Baptiste Lechat, Guillaume Rémy et, bien évidemment, Ysaÿe. Tous vinrent grossir les rangs et le prestige de ce que l'on appelle communément aujourd'hui l'« école belge de violon » (ou, parfois, « école franco-belge »). Parmi eux, il y avait également un jeune homme venu de Nandrin, petite ville située à une vingtaine de kilomètres de Liège : Ovide Musin. A l'exception notable d'Ysaÿe, l'histoire a rejeté ses autres condisciples dans un oubli relatif, Ovide Musin ne faisant pas exception.

Pourtant, Musin appartient au cercle somme toute fermé des violonistes qui pouvaient revendiquer avoir accompli une tournée mondiale (deux, dans son cas) et engrangé un succès d'estime considérable. Il balada son archet dans toute l'Europe, les États-Unis, le Mexique, l'Australie, la Nouvelle-Zélande, et même le Japon, la Chine, Java ou Singapour, retourna sur ses terres natales pour enseigner au Conservatoire de Liège avant de fonder sa propre école de violon à New York. Sa destinée exceptionnelle, il la coucha dans ses mémoires, à l'instar d'autres musiciens ayant tenté l'épopée américaine – le pianiste Henri Herz, les chefs d'orchestre Walter Damrosch ou Theodore Thomas, notamment. Aujourd'hui, « *My Memories : A half-century of adventures and experiences and globe travel written by himself* »<sup>1</sup>, publié en 1920, constitue la principale trace laissée par Musin.

Les recherches musicologiques en Belgique (et aux États-Unis) ne se sont pas encore penchées de près sur son cas. Jusqu'à aujourd'hui, un seul article publié lui est directement consacré : « *Les voyages autour du monde du violoniste Ovide Musin de 1872 à 1908* »<sup>2</sup>. A objectif biographique, il ne se détache pas du récit fait par Musin dans ses mémoires, comme si ceux-ci étaient auto-suffisants pour la compréhension du personnage, de son jeu et de l'époque dans laquelle il évolua. Musin est également cité dans un certain nombre d'ouvrages de référence. Si le Oxford Music Online<sup>3</sup> ne lui consacre pas d'article spécifique, son nom apparaît en relation avec Juliette Folville, compositrice belge et ancienne élève de Musin<sup>4</sup> ; Hubert Léonard, professeur de Musin à Liège<sup>5</sup> ; Alfred Hill, pianiste et compositeur australien qui accompagna Musin lors de ses tournées là-bas<sup>6</sup> ; Léopold Godowsky, pianiste qui suivit Musin aux États-Unis et au Canada<sup>7</sup> ; ainsi que dans l'article sur les *Low Countries*, relatant l'histoire musicale de la Belgique, des Pays-Bas et du Luxembourg<sup>8</sup>. Il apparaît également dans quelques ouvrages de référence

1 Ovide Musin, *My Memories : A half-century of adventures and experiences and globe travel written by himself*, New York, Musin Publishing Company, 1920.

2 Malou Haine, « Les voyages autour du monde du violoniste Ovide Musin de 1872 à 1908 », *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, tome 71, 2000, pp. 281-298.

3 *Grove Music Online, Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com>.

4 James R. Briscoe, « Folville, Eugénie-Emilie Juliette. », *Grove Music Online, Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45499> (consulté le 04 juillet 2010).

5 Albert Mell, "Léonard, Hubert.", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16424> (consulté le 05 juillet 2010).

6 J.M. Thomson, "Hill, Alfred.", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13025> (consulté le 04 juillet 2010).

7 Charles Hopkins, "Godowsky, Leopold.", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11344>, (consulté le 05 juillet 2010).

8 Albert Dunning, et al., "Low Countries.", *Grove Music Online, Oxford Music Online*, [En ligne],

sur la musique et le violon. Citons par exemple le *Dictionary of Musicians*, de Winston Baltzell où une entrée<sup>9</sup> lui est consacrée ainsi que dans *The History of Violin* de Edmund van der Straeten<sup>10</sup>.

Cet apparent désert bibliographique signifie-t-il pour autant que Musin soit dénué, de nos jours, d'intérêt ? Assurément, non et l'objectif de ce mémoire dépasse le simple cadre scolaire. En plus d'être un texte indépendant, il constitue également un important travail préparatoire à une future édition critique et traduite en français des *Mémoires*, entreprise que nous a vivement suggérée la Société liégeoise de musicologie. Il est important de noter que ses *Mémoires* n'ont jamais été publiés en français. Épuisés en anglais, ils ont été réédités au cours des dernières années et sont disponibles à la vente en ligne<sup>11</sup>. Au niveau belge, Musin constitue une pièce du patrimoine musical qu'il convient de remettre quelque peu à jour, en ce sens qu'il illustre et incarne un âge d'or musical qu'il conviendrait de ne pas rejeter aux oubliettes de la mémoire collective. D'un point de vue musicologique, Musin constitue un fil rouge à la fois original et pertinent : ses expériences nous guident tout au long d'une époque où la musique classique devint la proie d'enjeux commerciaux de plus en plus conséquents, où la pratique des tournées aux États-Unis et à travers les colonies se répandit et où les instincts nationalistes naissants eurent une influence majeure sur la vie musicale et la programmation des concerts.

Ce travail se concentre principalement sur l'expérience de Musin aux États-Unis à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, tout en puisant également du côté de son expérience dans le Pacifique. Cette époque, comme nous le montrerons, marqua l'avènement des compositeurs classiques allemands outre-Atlantique, principalement les Romantiques. Ce phénomène fut encouragé par l'influence et la présence de musiciens issus de la sphère germanique et désirant diffuser la *Kultur* allemande. Présent dans le Nouveau Monde au même moment, Musin acquiesça une popularité croissante dans un contexte qui n'était pas forcément favorable à un musicien issu de Belgique, doté d'une philosophie musicale loin d'être germano-centriste. Quelle fut sa perception de cette « domination » musicale allemande ? Par extension, quels sont les éléments à notre disposition pouvant expliquer son succès dans un tel contexte et comment l'a-t-il bâti ?

Pour esquisser des pistes de réponses, nous avons dépassé le simple regard subjectif des mémoires de Musin. Le défi majeur d'un tel travail réside probablement dans notre incapacité à entendre Ovide Musin, aucun enregistrement, à notre connaissance, n'ayant été fait de lui. Le travail de reconstitution de son travail et de sa réception fut donc essentiel. Nous avons plongé dans les archives de journaux lui ayant consacré des articles, des interviews, des annonces et des critiques de concerts ou des pages de publicité à l'époque. Bon nombre d'entre elles étaient disponibles sur les sites de la Library of Congress<sup>12</sup>, du *New York Times*<sup>13</sup>, de l'Université de Victoria<sup>14</sup>, de la National Library of Australia<sup>15</sup>, de la National Library of New Zealand<sup>16</sup> ou encore sur Jstor en ce qui concerne les archives du *Musical Times*. De plus, nous avons eu recours à plusieurs ouvrages touchant à la vie musicale aux États-Unis, à l'histoire du violon, de ses écoles et de ses représentants ainsi qu'à des articles scientifiques récents et traitant des thématiques traversant et touchant de près le cas Ovide Musin. Ainsi, et à l'instar de Musin qui trouvait des contrats et des engagements grâce à son travail de réseau (et, parfois, un peu par

---

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40073> (consulté le 03 juillet 2010).

9 Winton James Baltzell, *Dictionary of Musicians*, Boston, Oliver Diston Company, 1910, p. 176.

10 Edmund van der Straeten, *The History of the Violin*, New York, Da Capo Press, 1968, p. 143.

11 Ovide Musin, « *My Memories* », Kessinger Publishing, United States, 2008 ; Bibliolife, LLC, 2009 ; General Books, 2010

12 Library of Congress, Chronicling America, [En ligne], <http://chroniclingamerica.loc.gov>

13 New York Times, Search since 1851, [En ligne], <http://www.nytimes.com>

14 University of Victoria, Digital Collections, The British Colonist, 1858-1910, [En ligne], <http://www.britishcolonist.ca/>

15 National Library of Australia, Australian Newspapers, Historic Australian Newspapers, 1803-1954, [En ligne], <http://newspapers.nla.gov.au/>

16 National Library of New Zealand, Papers Past, [En ligne], <http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast>

hasard), la méthodologie de ce travail a, au fur et à mesure, tressé un réseau dense de personnes, de situations historiques, d'évènements musicaux et de mises en perspective musicologiques autour du violoniste.

La structure du travail adopte une approche se voulant concentrique. Si, dès le début, nous nous posons très près de la vie d'Ovide Musin, en décrivant succinctement (en regard de ses mémoires de près de 300 pages) sa formation, ses multiples tournées, renforcées d'impressions personnelles et d'informations contextuelles et historiques, le deuxième chapitre se profile davantage en une tentative de mise en contexte historique, sociologique et musicologique. Il se penche essentiellement, dans sa première partie, sur l'avènement d'une dichotomie entre la musique « populaire » et la musique « artistique » (ou « cultivated ») dans le Nouveau Monde, analysée au départ des tournées des violonistes Henri Vieuxtemps et Ole Bull, deux pionniers de l'aventure musicale américaine, avant d'expliquer l'avènement d'une hégémonie de la musique classique dite « sérieuse » allemande aux États-Unis. Le troisième chapitre se recentre principalement sur l'attitude critique que Musin adopta face à plusieurs représentants de cette musique allemande aux États-Unis et analyse les tenants et aboutissants de l'animosité qu'il manifesta dans ses mémoires à leur égard. Cette démarche aboutira sur une mise en lumière de son style de jeu et des attributs de l'« école belge du violon », en tant qu'historiquement opposée à une « école allemande ». Enfin, nous nous concentrerons sur Musin en tant que violoniste. Pour saisir l'essence de sa carrière, une revue de son répertoire (ainsi que l'établissement, pour la première fois, d'une liste de ses œuvres et des partitions qu'il publia), de sa réception par la critique internationale et des rouages de ses tournées (impresarios, cachets et réseaux) paraît constituer une base de connaissance correcte offrant une alternative à notre « surdité » face à Musin et permettant de « comprendre » sa carrière à défaut de l'« entendre ».

## 1. Approche biographique

### 1.1. Introduction et éléments de contexte

Ce travail n'a pas pour objectif de se constituer en biographie d'Ovide Musin : la lecture complète de ses Mémoires se substitue volontiers à cet exercice, bien qu'ils donnent à lire, avant tout, une vision purement subjective d'un virtuose sur son parcours et l'époque qu'il traverse. Cette époque, justement, est fascinante et mérite d'être décrite en quelques traits pour comprendre l'univers dans lequel la musique de la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle se développe. Ovide Musin est né en 1854, six ans après que le souffle du Printemps des Peuples ait ébranlé l'Europe. Le 22 février 1848, une révolution éclate à Paris, instiguée principalement par des républicains issus de la petite bourgeoisie et soutenue par une classe populaire frappée, depuis 1947, par une crise économique d'ampleur européenne<sup>17</sup> engendrée par « les mauvaises récoltes, la flambée du prix des denrées, la disette, la malnutrition et la mortalité infantile »<sup>18</sup>. En quelques jours, une révolte renverse la monarchie constitutionnelle de Louis-Philippe et obtient un retentissement dans toute l'Europe. Elle sera rapidement suivie par une vague de révolution en Allemagne, en Bavière, en Hongrie, en Autriche et en Italie qui aboutiront à la constitution de plusieurs constitutions. L'observation établie par l'historien Alexis de Tocqueville à l'occasion de la révolution française de février 1848 peut alors s'appliquer à bien d'autres pays européens :

---

17 Eric Hobsbawm, *L'Ère du capital (1848-1875)*, traduit de l'anglais par Eric Diacon, Paris, Fayard, 1977, pp 16, 52 & 218.

18 René Souriac, Patrick Cabanel, *Histoire de France, 1750-1995 : Monarchie et république*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996, p. 99.

« Je voyais la société coupée en deux : ceux qui ne possédaient rien unis dans une convoitise commune et ceux qui possédaient quelques chose dans une commune angoisse. Plus de liens, plus de sympathies entre ces deux grandes classes ; partout, l'idée d'une lutte inévitable et voisine.»<sup>19</sup>.

Lutte des classes, édification des nations, émigration des peuples européens, et plus spécialement irlandais et allemands, vers les États-Unis, et émergence de la Seconde Révolution industrielle (caractérisée par le développement d'une production de masse de l'acier, nécessaire au développement du chemin de fer) constituent le bouillon historique dans lequel Ovide Musin et bien d'autres virtuoses trempèrent, dès la fin du Printemps des peuples. Cette ère de mutations socio-économiques se doubla également d'une rivalité tenace entre la France et l'Allemagne, qui culmina, une première fois, avec la guerre franco-allemande de 1870 et, enfin, avec la Première guerre mondiale de 1914-1918. Il est évident que la Révolution industrielle, par le passage qu'elle marqua d'une société à dominante agricole et rurale vers une urbanisation massive des populations, bien souvent agglutinées aux abords des sites de production (usines, fabriques et ateliers), permit, grâce à ses innovations technologiques – notamment le développement foudroyant du chemin de fer dès 1825 en Angleterre et qui sera exporté, à peine une vingtaine d'années plus tard, dans les colonies britanniques<sup>20</sup> – de faciliter la circulation des peuples à travers l'Europe, les États-Unis<sup>21</sup> et les colonies et également à destination de ces deux derniers, grâce à la généralisation, tout au long du 19<sup>ème</sup> siècle, des paquebots à vapeur. Sans plus nous attarder sur les tenants et aboutissants de cette révolution industrielle, il semble clair qu'elle a, en quelques sortes, participé à intensifier la circulation des compositeurs et de leurs œuvres (ne fut-ce que par la dissémination des partitions grâce aux nouveaux moyens de transport) des virtuoses, des ensembles et des orchestres et, partant, à décloisonner les colonies (parfois perdues, à l'instar des États-Unis) de leur isolement culturel et plus particulièrement musical. Elle n'entrouvrit pas seulement la perspective d'une mondialisation des biens mais également, dans le chef des interprètes et des compositeurs, d'une mondialisation de la réputation et, oserait-on même dire dans le cas d'Ovide Musin, de la célébrité.

Toutefois, le disque ne faisait pas encore partie de la destinée technologique de cette fin de siècle, les premiers enregistrements aux moyens de phonographe à cylindre (dans les années 1880) ou des disques à gravure horizontale en zinc de Berliner (lancés en 1888) n'en étant qu'à leurs balbutiements. Pour le virtuose, le risque de ne goûter qu'à une reconnaissance éphémère et d'échapper à ce que Michel Stockhem appelle la « *conscience collective des mélomanes* »<sup>22</sup>, était conséquent. Selon lui, c'est en laissant un double héritage que les plus grands violonistes du 19<sup>ème</sup> siècle laissèrent leur empreinte sur l'histoire musicale :

« Il fallait ou bien laisser un testament pédagogique, sous forme théorique (les traités) ou pratique (les élèves), ou bien laisser un testament musical de violoniste-compositeur. Ces deux voies ont permis à

19 Alexis de Tocqueville, *Souvenirs*, Paris, Adamant Media Corporation, 2006, p 147-148.

20 La Jamaïque aurait constitué une terre pionnière pour le rail au sein des colonies britanniques, s'en servant pour le transport du sucre dès 1845. Cinq ans plus tard, le réseau ferroviaire en Angleterre totalise plus de 6500 miles, soit environ 10780 kilomètres (Veront M. Satchell & Cezley Sampson, « The rise and fall of railways in Jamaica 1845-1975 », *Journal of transport history*, 2003, vol 24, pp 1-21).

21 Les États-Unis rentrèrent rapidement dans la grande danse du chemin de fer, après avoir observé de près les premières expériences anglaises. D'environ 1830 à 1860, les premières compagnies du rail se concentrèrent sur la construction de lignes courtes avant que le projet du First Transcontinental Railway n'établisse, en 1869, une ligne de grande envergure entre Omaha (Nebraska) et Alamade (Californie) sur près de 3000 kilomètres. Cette ligne modifia durablement le paysage économique et la circulation des personnes dans l'Ouest américain.

22 Michel Stockhem, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège, Mardaga, 1990, p. 8.

quelques-uns de survivre : Paganini, Léonard, Vieuxtemps, Sevcik, Auer, Wienawski, Sarasate. »<sup>23</sup>

Face à ces figures majeures et à certains de ses contemporains plus proches, d'un point de vue spatio-temporel (tels Eugène Ysaÿe, de quatre ans son cadet et né à Liège), Musin demeure, aujourd'hui, dans un anonymat presque total. S'il a « *laissé quelques compositions pour violon, telles des mazurkas, fantaisies et paraphrases diverses* »<sup>24</sup> et donné des cours pendant de nombreuses années, sur la fin de sa carrière, Musin a « *essentiellement mené une carrière de virtuose et de chambriste.* »<sup>25</sup> Sa spécificité, il la tire principalement de l'important succès public et critique qu'il reçut non seulement sur le continent (en France, en Scandinavie et dans les îles britanniques, notamment) mais surtout, lors de tournées extra-européennes, qui l'emmenèrent sur trois continents (Amérique du Nord et Centrale, Asie et Océanie). Compte tenu de la profusion de concerts, de rencontres, d'anecdotes et de choix qui ponctuèrent la vie d'Ovide Musin, il est essentiel de suivre brièvement mais précisément l'évolution globale de sa carrière, cette biographie succincte permettant de baliser les chapitres ultérieurs de ce mémoire. De plus, nous y intégrerons également quelques aspects, anecdotes et analyses exemplaires de l'époque artistique de Musin qui seront toutefois approfondis, par après, d'un point de vue thématique.

## 1.2 Biographie

### 1.2.1 Environnement familial et débuts au Conservatoire de Liège

Ovide Musin est né le 22 Septembre 1854 à Nandrin, petite commune du Condroz, située à une trentaine de kilomètres de Liège. Il est, en quelques sortes, un enfant de la sidérurgie. Son père, ingénieur, fut employé pendant de nombreuses années auprès des aciéries Cockerill<sup>26</sup>, à Seraing, et, plus tard, dans le sud de la France. « Désirant probablement se tourner vers une occupation plus paisible, il revint en Belgique pour construire une maison à Nandrin et s'établir comme marchand de grain et de vin. [...] Il est probable qu'il se soit installé là car Nandrin n'était qu'à cinq kilomètres à peine du château de Sothrez où était née [sa] mère »<sup>27</sup>. Musin était le cadet d'une famille de cinq enfants, probablement constituée de trois garçons et de deux filles.<sup>28</sup> Face aux difficultés sanitaires et économiques extrêmes qu'affrontaient, à cette époque, le prolétariat du bassin sidérurgique liégeois, la famille Musin, elle, menait une existence confortable mais dépourvue de luxe ou d'ostentation.

« We were a comfortable provincial family, stoutly clad and shod, well fed, but with the frugal habits one

---

23 *Ibid.*, p.8.

24 Haine, Malou, « Les voyages autour du monde du violoniste Ovide Musin de 1872 à 1908 », *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, tome 71, 2000, p. 281.

25 *Ibid.*, p. 281.

26 En 1797, William Cockerill, mécanicien spécialisé dans le secteur de la laine, arriva en Belgique où il développa et vendit son savoir-faire en terme de machinerie. Après avoir œuvré à Verviers, Cockerill ouvrira une usine textile près de Liège. Parallèlement, son fils cadet, John, se lancera, dès 1917, dans la sidérurgie. Ayant très vite compris l'importance de la vapeur comme source d'énergie, il s'établit à Seraing, « *le meilleur endroit pour une usine, ayant accès au charbon, au fer, à des facilités de transport et à une main d'œuvre qualifiée* » (« La Société Cockerill: 1817-1927 », *Bulletin of the Business Historical Society*, Vol 6, N° 3, Mai 1932, pp.1-3). John Cockerill fera figure de pionnier dans le développement des hauts-fourneaux à coke et deviendra un grand pourvoyeur d'acier auprès de l'État belge pour le développement du rail, dès 1834.

27 Ovide Musin, *My Memories : A half-century of adventures and experiences and globe travel written by himself*, New York, Musin Publishing Company, 1920, p. 1.

28 Si, dans ses Mémoires, Musin raconte bel et bien que ses parents avaient eu cinq enfants, il ne précise toutefois pas la composition exacte de sa famille. Dans une interview au Daily Telegraph australien reprise par le Hawera & Normanby Star, Musin indique néanmoins qu'il a deux frères (*M. Musin interviewed*, Hawera & Normanby Star, 06 Octobre 1896, p. 2.)

finds in all old countries. We had what we needed but no more. There was no waste and as the children grew up they were expected to help in the performance of the household or other family labors, until old enough to find outside occupations. This was so everywhere in Belgium, except in the richest families. Money was so hard to make that all must help in trying to make it.»<sup>29</sup>

Les premiers contacts d'Ovide Musin avec la musique s'inscrivent dans son environnement rural. Ainsi, son premier souvenir d'écoute renvoient au son d'un orgue de barbarie (*burdy-gurdy*), lors des fêtes villageoises d'Octobre. Enfant de chœur, ce sera la musique d'église qui aiguïsera « le réveil de [sa] conscience de la musique, ou, en réalité, celui du subconscient du charme de la musique, d'une façon suffisamment tangible pour [lui] permettre de [se] rappeler de [ses] impressions ».<sup>30</sup> Musin, en tant que violoniste, est vraiment né, selon ses propres Mémoires, sous une table. A environ six ans, son père lui offrit un violon de taille réduite comme cadeau de Noël. La fusion entre l'enfant et l'instrument opéra si bien que Musin père consentit à lui payer un violon de taille réelle. Le jeune Ovide se rend rapidement compte que sans maîtriser les « rudiments de cet art », il ne pourra prendre la pleine mesure des capacités de son instrument. Musin cherchera de l'aide auprès du savetier du village (*cobbler*), un joueur de contrebasse amateur qui lui enseignera les premières notes et l'accord d'un violon, après quoi Musin apprendra à jouer à l'oreille. Afin de ne pas encombrer les allées et venues dans sa maison, il joue sous la table de la cuisine. Coup du destin, raconte Musin, un professeur de violon habitant à Liège passa justement devant sa maison et l'entendit jouer. Agréablement surpris, il conseilla au père de Musin de l'orienter vers une éducation musicale. C'est ainsi qu'à l'âge de neuf ans et malgré l'angoisse maternelle suscitée par cet éloignement subit, Ovide Musin entra au Conservatoire de musique de Liège dans la classe de Désiré Heyneberg, après avoir joué une de ses compositions originales face au jury d'admission. En 1863, Liège est, selon Michel Stockhem, une « véritable pépinière de violonistes : en moins d'un demi-siècle, elle a nourri et élevé Lambert Massart, Vieuxtemps, Prume, Léonard. »<sup>31</sup> A ces violonistes prestigieux s'ajoutent une brochette de jeunes pousses, les compagnons de classe de Musin : Jean-Baptiste Lechat, César Thomson, Arthur Guidé, Martin Marsick, Simon Mauhin, Eugène Ysaye et Guillaume Remy.<sup>32</sup> Au début de son apprentissage au Conservatoire de Liège, Musin poursuit des études générales, notamment à l'Athénée Royal de Liège, en parallèle de ses leçons musicales et des séances matinales de pratique du violon qu'il s'impose. Il y étudiera le français, les mathématiques et l'histoire. Au cours des ses 9 années passées à Liège, Musin obtiendra un second prix en 1867 (à égalité avec Eugène Ysaye<sup>33</sup>), un premier prix l'année suivante et la médaille d'or pour le violon et le quatuor en 1869 et médaille en vermeil en 1870<sup>34</sup>.

« Musin a tout juste 16 ans et est promis à un bel avenir »<sup>35</sup> et va faire une rencontre essentielle pour la suite de sa carrière, en la personne d'Hubert Léonard (1819 - 1890). « Fervent défenseur des représentations de

---

29 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 2.

30 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 3-4.

31 Michel Stockhem, *op. cit.*, p. 13.

32 Arsène Heuze, *Conservatoire royal de musique de Liège : Centième anniversaire de sa fondation (1826-1926)*, Liège, 1926, p.59, cité par Malou Haine, *op. cit.*, p. 281

33 Antoine Ysaye, Eugène Ysaye, *sa vie, son oeuvre, son influence : d'après les documents recueillis par son fils*, Bruxelles, Éditions L'Écran du monde, 1947.

34 Quant aux attributions de ces prix, les sources rendent des versions sensiblement différentes. Ovide Musin ne fait pas référence à sa médaille en vermeil (Ovide Musin, *op. cit.* p. 13.), qui équivalait à un diplôme couronné de la plus haute distinction au Conservatoire de Liège. Cette médaille est mentionnée dans les travaux de Malou Haine et (Malou Haine, *op. cit.*, p.281) et de José Quitin (José Quitin, « Introduction », *Ecole belge du violon*, Bernard Huys (éd.), Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, 1978, p. XXV).

35 Malou Haine, *op. cit.*, p. 281.



*compositeurs contemporains, tels Johannes Brahms et César Franck* »<sup>36</sup>, Léonard était un violoniste virtuose doublé d'un pédagogue de talent né à Bellaire, près de Liège et ayant étudié au Conservatoire de Paris. Installé dans la ville lumière depuis 1866, Léonard reviendra dans sa cité natale quatre ans plus tard. La guerre franco-allemande de 1870, qui culminera avec le Sièg de Paris avant d'aboutir à l'humiliation de l'armée française de Napoléon III, « provoquent une importante émigration d'artistes en Belgique »<sup>37</sup>. Léonard reprend au Conservatoire la « responsabilité de la classe de perfectionnement et de musique de chambre »<sup>38</sup>. En dehors des cours réguliers, il se voit en outre confier les meilleurs éléments de la classe. »<sup>39</sup> Parmi eux, Ovide Musin, qui a déjà commencé, les années précédentes, à fréquenter la scène. Si sa première apparition en public eut lieu à douze ans, lors d'un concert donné pour une fanfare où il joua le septième concerto de Bériot<sup>40</sup>, Musin fera véritablement ses premières armes en orchestre au Pavillon de Flore, un théâtre de vaudevilles liégeois fréquenté par les étudiants de l'université et où Nicolas Ysaÿe, père d'Eugène, officiait comme chef d'orchestre<sup>41</sup>. Pour gagner un peu d'argent, il joue dans des bals de village et rejoint sporadiquement, comme second violon, un quatuor amateur liégeois.

En 1871, Musin franchit une étape supplémentaire dans la gestation de sa carrière. Tout d'abord, il participe à des séances publiques de musique de chambre organisées, dès mars, par Hubert Léonard<sup>42</sup>, où l'on joue, notamment et pour la première fois en Belgique, au mois d'avril de la même année, le *Quintette en fa mineur op. 34* de Johannes Brahms (Musin y officie comme premier violon). Durant l'été, Musin est engagé comme concertmeister dans l'orchestre des concerts symphoniques d'Ostende dirigé par Jean-Baptiste Singelee (1812-1875). Au programme de Musin : cinq concerts d'une heure et demie par semaine ainsi qu'une prestation hebdomadaire en quatuor. Après un concert où il interpréta les *Airs Russes* d'Henri Wienawski (1835-1880), Musin rencontra même le maître polonais, venu y assister à sa grande surprise. Musin fera à celui qu'il considère comme un « dieu »<sup>43</sup> une démonstration de son *Caprice de concert n°1*, recueillant pour l'occasion la satisfaction de Wienawski qui l'interprétera lui-même lors de sa dernière tournée européenne. Wienawski succèdera à une autre idole de Musin comme professeur au Conservatoire de Bruxelles : Henri Vieuxtemps, qui s'était produit à Liège avec le célèbre impresario hongrois Bernard Ullman, en 1865 (ou 1868)<sup>44</sup>, quelques années avant qu'une attaque le frappe d'une paralysie partielle qui l'empêchera définitivement de jouer du violon.

En 1872, à la fin de la guerre franco-allemande, Hubert Léonard décida de rentrer à Paris et conseilla au père d'Ovide Musin de lui permettre de continuer sa carrière musicale et, dans cette optique, de se rendre à Paris. Musin organise un concert d'adieu dans la salle de l'Émulation, à Liège, où il récoltera la coquette somme de 2000 francs, essentielle pour pourvoir aux frais de son installation à Paris.

36 Margaret Campbell, *The Great Violinists*, Robson Books, 2004, p. 43.

37 Malou Haine, *op.cit.*, p. 281.

38 Comme le souligne Malou Haine, les classes d'alto sont inexistantes à cette époque, « un quatuor se compose donc de trois violonistes et d'un violoncelliste; la partie d'alto est jouée à tour de rôle par l'un des violonistes. » (Malou Haine, *op. cit.* p. 282). Cette disposition à considérer l'alto comme un instrument inférieur se retrouve aisément dans les mots de Musin : « Ceux qui [le] choisissaient étaient des violonistes qui n'avaient pas les aptitudes requises pour arriver au plus haut niveau. » (Ovide Musin, *op. cit.*, p. 41).

39 Simonis, R., *Un grand musicien tombé dans l'oubli : Hubert Léonard. Contribution à sa renaissance*, Bruxelles, Banque Nationale de Belgique, 1970, p. 24.

40 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 19.

41 Ovide Musin, *op. cit.* p. 16.

42 *Le Guide Musical, revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'étranger*, Bruxelles, Schott, 23 Mars 1871.

43 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 29.

44 Une fois de plus, une divergence existe quant aux dates. Dans ses mémoires, Musin fait référence à l'année 1865, tandis que Jules Martiny reprend la date de 1868 (Jules Martiny, *Histoire du Théâtre à Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Liège, 1887, p. 376, cité par Malou Haine, *op. cit.*, p. 282).

## 1.2.2 Vie parisienne et tournées provinciales

C'est pétri d'une excitation certaine et avec l'humeur leste que Musin se rend à Paris, une semaine après le retour de Léonard. Très vite, ce dernier introduit son élève dans la société parisienne, principalement auprès des artistes (peintres, sculpteurs, musiciens, écrivains) qui fréquentent son appartement de la rue Condorcet. Musin y rencontre, principalement, Camille Saint-Saëns, César Franck et Raoul Pugno (organiste à l'église Saint-Eugène). Dans son logement de la rue Buffault (« Une jolie chambre confortable pour cinquante francs par mois »<sup>45</sup>), Ovide Musin s'adonne surtout à l'étude du violon. En une semaine, il décroche son premier contrat, grâce à Léonard. Son protecteur le recommande auprès d'un amateur de quatuors, disposé à le payer 30 francs<sup>46</sup> par soirée pour jouer de l'alto – Musin n'en possède pas mais Léonard, réputé pour sa générosité, lui prêtera un Amati pour l'occasion. L'expérience avec le quatuor tournera court, Musin restant abasourdi par le niveau d'amateurisme de l'ensemble et ses comparses annonçant rapidement à Léonard qu'ils désiraient rompre la collaboration.

Cette mésaventure n'aura guère d'impact sur la carrière du virtuose. Favorisé par le sort, Ovide Musin profitera d'une attaque de goutte d'Hubert Léonard, alors engagé pour une tournée dans l'ouest de la France, et le remplacera, sur recommandation de Léonard, pour toutes les dates prévues par « l'un des impresarios, à l'époque, les plus actifs de Paris »<sup>47</sup> Adolphe Giacomelli. Wagnérien convaincu<sup>48</sup> et critique musical<sup>49</sup>, Giacomelli auditionne Musin – où ce dernier interprète l'andante et le finale du *Concerto n°4* de Léonard et les *Airs hongrois* d'Alfred Ernst. Refroidi par l'absence de Léonard, le public accueillera Musin avec une indifférence qui se transformera bien vite, selon Musin, en un enthousiasme sincère. Musin remplira avec Giacomelli l'année d'après, toujours grâce à une défection, de Wienawski cette fois, qui dut subir une opération alors qu'il s'était engagé pour une tournée dans le nord de la France. L'épisode, raconté par Musin, souligne avant tout l'empressement et la manière avec lesquels les impresarios de l'époque palliaient toute absence et contretemps dans l'organisation de leurs événements et rassuraient leurs artistes en vantant les mérites de leur accompagnement :

« The bell rang at six o'clock one morning and when I opened the door whom should I see but Giacomelli, who said: 'You will play in Lille to-day at the Cercle du Nord and you'll take the seven-fifty train, Gare du Nord. I will help you pack your valise, for you'll take the place of Wienawski who has been

---

45 Ovide Musin, *op. cit.*, p.39.

46 S'il est difficile d'effectuer une conversion pour découvrir combien cela représente aujourd'hui (les barèmes de conversion un temps soit peu fiables ne remontent qu'à 1901), on peut toutefois s'avancer en disant qu'une dizaine d'années avant l'arrivée de Musin à Paris, un maçon et un mineur étaient payés environ trois francs par jour, soit dix fois moins que la rémunération quotidienne proposée à Musin comme altiste (Hervé Laine-Bucaille, « La valeur de l'argent et des choses à travers les âges », Page personnelle d'Hervé Laine-Bucaille, [En ligne], <http://herve.laine-bucaille.pagesperso-orange.fr/valeurArgent.htm> (Page consultée le 13 juillet 2010))

47 Malou Haine, *op. cit.*, p. 283.

48 Il organisera d'ailleurs la série d'opéras donnés par Wagner à Paris en 1860 (Malou Haine, *400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont*. Sprimont, P. Mardaga, 1995, p. 316), qui aboutiront à un échec public et financier. Dans ses mémoires, Musin relate même que Franz Liszt, « ami et admirateur de Wagner » y aurait « laissé beaucoup d'argent » (Musin, *op. cit.*, p. 42). Peu avant la représentation parisienne de *Tannhäuser*, en mars 1861, Giacomelli en fera une publicité voilée dans *La Presse Théâtrale*, dont de nombreux passages furent repris dans l'Univers musical. Giacomelli y affirme notamment que « l'apparition du *Tannhäuser* sur notre première scène est un événement qui n'intéresse pas seulement Paris, mais l'Europe, mais tout l'univers musical » (Adolphe Giacomelli, « Le Tannhäuser », *L'univers musical*, Paris, 21 février 1861).

49 Giacomelli contribua à *La France musicale* et à la *Revue et gazette musicale de Paris* et fut, notamment, rédacteur en chef de *La Presse théâtrale et musicale* de 1854 à 1892 (Malou Haine, *400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont*. Sprimont, P. Mardaga, 1995, p.316)

suddenly taken ill and cannot go. There is an orchestra. Accurci, the conductor of the Opera Comique, conducts it and there will be as singers Mme. Marie Sass of the Opera and Jacques Bouhy of the Opera Comique, and it is at the Cercle du Nord, the *leading* society in France.' As I was later often engaged by Giacomelli, I found that he used the same adjective "leading" no matter how small was the town.»<sup>50</sup>

Ce n'est que lors de sa troisième tournée, avec l'impresario Maurice Strakosch (1825-1887) que Musin occupera la vedette. L'engagement ne fut que de courte durée – trois semaines, à peine –, Musin étant remercié suite à « un incident avec le secrétaire de Strakosch, Belloni, au sujet d'[Anna de Belocca] la prima donna »<sup>51</sup> russe avec laquelle Musin se produisait. Le violoniste compensera cet échec (auquel il n'accorde guère d'importance dans ses mémoires) par la mise en place, en 1875 et sur la suggestion du compositeur et pianiste Gustave Sandré (1843–1916) d'un Quatuor dit « Moderne ». Le nom explicite bien l'entreprise : l'intention de Musin était de jouer les compositeurs contemporains, et plus particulièrement de « *populariser Brahms* »<sup>52</sup>. A sa grande fierté, le Quatuor Moderne sera, selon lui, le premier à jouer à Paris les deux *Sextuors pour cordes*, le *Quintette en do mineur*, le *Quatuor avec piano* et les trois *Quatuors à corde* de Johannes Brahms.

« [These] Brahms selections are considered the gems of that composer's compositions for chamber music. Brahms in Vienna knew of these seances in Paris and when I came, in 1880, to play the Beethoven concerto at the Philharmonic, [Brahms and I] talked a great deal about the success of his music.»<sup>53</sup>

Rapidement, ces séances rapportent une certaine popularité à Ovide Musin et certains compositeurs, tel César Franck, lui demandent d'exécuter leurs œuvres. Parallèlement, Musin rendra plusieurs fois visite à Henri Vieuxtemps, alors paralysé, dans sa maison de la Rue Blanche. Comme Musin le raconte, il jouait les compositions du maître en attendant ses remarques, forcément orales, le virtuose belge ne sachant plus enseigner par le geste<sup>54</sup>. Pour se faire une place dans le Paris musical de la seconde moitié du vingtième siècle, Musin développe des réseaux au sein du « monde », où quelques séances de jeu gratuites peuvent permettre d'asseoir une réputation et ouvrir les portes des salles de concert payantes. Musin ne tardera pas à établir cette réputation au sein des cénacles musicaux. Ainsi, dans les salons de Camille Depret (1829-1894)<sup>55</sup>, Musin se lie d'amitié avec Jules Verne, le violoniste belge Lambert Massart, André Messager (1853-1829), le compositeur et chef d'orchestre, reconnu principalement pour ses opérettes et ses opéras, Gabriel Fauré et le maître de ce dernier, Camille Saint-Saëns, tous deux reconnus comme étant – avec Debussy et Ravel – les principaux compositeurs français de la fin du 19<sup>ème</sup> et du début du 20<sup>ème</sup> siècles. Deux ans avant sa mort, en 1919, Saint-Saëns enverra même une lettre à Musin pour lui rappeler combien il appréciait son interprétation de la *Berceuse pour violon* de Fauré. Reproduite dans les mémoires de Musin, cette missive atteste de la solidité de ces

50 Ovide Musin, *op. cit.*, pp. 43-44.

51 Malou Haine, « Les voyages autour du monde du violoniste Ovide Musin de 1872 à 1908 », *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, tome 71, 2000, p. 284.

52 Edmund van der Straeten, *The History of the Violin*, New York, Da Capo Press, 1968, p. 143.

53 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 46.

54 Ovide Musin, *ibid.*, p. 36.

55 Négociant en vin et ancien consul de Belgique en Russie – il était ami avec l'écrivain Tourguéniev –, Camille Depret, dont Musin concède l'immense richesse (Ovide Musin, *op. cit.*, p. 62) était marié à Hélène, la fille de Jacques-Alexandre Bixio, médecin, industriel et homme politique français bien connu pour les dîners qu'il tenait et qui constituait, selon Anne Martin-Fugier, un lieu de rencontre et d'échange privilégié des élites (Anne Martin-Fugier, « Convivialité masculine au XIX<sup>e</sup> siècle : les dîners Bixio et Magny », *Romantisme*, 2007, n°137, p. 49-59).

réseaux, simultanément amicaux et professionnels, en dépit de l'éloignement spatial et temporel entre les deux artistes – Musin habite à New York depuis plus d'une dizaine d'années au moment où Saint-Saëns lui écrit de sa retraite d'Alger.

« Voici qui va vous surprendre : j'ai rêvé de vous cette nuit. Et ce que j'étais content de vous revoir ! Je vous rappelais comme vous jouiez autrefois chez moi la 'Berceuse de Fauré' avec cette simplicité savoureuse, cette naïveté inimitable, ce charme naturel que mon travail ne saurait donner. Puis-je faire souvent des rêves semblables ! »<sup>56</sup>

Musin continuera néanmoins à tourner en province, notamment au côté du baryton Jean-Baptiste Faure (1830-1914) pendant la première tournée de ce dernier en province, en 1876. Véritable star de l'opéra et personnage haut en couleurs (au sens figuré), Jean-Baptiste Faure était un collectionneur frénétique et un fin connaisseur<sup>57</sup> d'Impressionisme (notamment de Giovanni Boldini et de Manet) doublé d'un homme d'affaire avisé qui réinvestit son argent de musicien dans des possessions immobilières à Étretat (en Haute-Normandie). Sous la houlette de l'impresario Henry Jarrett, Ovide Musin sera engagé pour une période de trois mois, à raison de trois ou quatre concerts par semaine, en France ou en Suisse. Le virtuose se rappelle de ces engagements avec Jarrett comme étant « les meilleurs [qu'il ait] jamais eus, les meilleurs d'un point de vue financier, naturellement »<sup>58</sup>, et estime que la tournée est l'une des plus « gaies » de sa jeune carrière – Musin n'a que 23 ans.

En 1877, Musin est de nouveau requis en province française, non plus par Jarrett mais par le régisseur de sa troupe, un certain Potier, qui demande à Musin de se produire en quatorze fois par semaine et quelque fois en soliste auprès du roi Guillaume de Hollande, en repos à Bagnères-de-Luchon (Pyrénées françaises). Las de la vue des montagnes, Musin aspirera à voir cet engagement se terminer rapidement, malgré les égards témoignés par le souverain néerlandais (il recevra d'ailleurs l'Ordre du Mérite de Hollande). Les escapades musicales de Musin en France se termineront en 1878 par six semaines de concerts en Normandie et en Bretagne, organisée par « plusieurs artistes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, [...], sous le label de 'Compagnie des concerts lyriques'. [...] Le programme comprend trois parties, un acte du *Maître de Chapelle* de Ferdinando Paer, suivi de différents morceaux exécutés par les solistes, enfin un acte de *Paul et Virginie* de Victor Massé. »<sup>59</sup> Cette tournée était organisée avec les moyens du bord : Musin allait même jusqu'à remplir des rôles tout à fait inhabituels dans l'organisation, tels que s'occuper du secrétariat ou de se muer, après ses parties solistes, en souffleur pour l'acte de *Paul et Virginie*. « Un travail harassant », commente Musin, « mais que nous aimions tous plutôt bien. »<sup>60</sup>

### 1.2.3 Musin traverse la Manche et tourne en Europe

A l'instar de la plupart des choix qui guideront sa carrière, la décision de Musin de s'expatrier en Angleterre se dénoue en à peine quelques heures. Henry Jarrett, l'impresario qui l'avait engagé pour ses tournées françaises de 1876 et 1877 se trouvait être un excellent ami (et son ancien assistant au Covent Garden) de l'Anglais James Henry Mapleson (1830-1901), alias le Colonel Mapleson. Le Colonel était

56 Camille Saint-Saëns, *Lettre à Ovide Musin*, Lelaman, R'ithra, Département d'Alger, 5 février 1919 (reproduite par Ovide Musin, *op. cit.*, p. 51).

57 Henri de Curzon & Theodore Baker, « Jean-Baptiste Faure », *The Musical Quarterly*, Vol. 4, n°2, Avril 1918, pp. 268-269.

58 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 51.

59 Malou Haine, *op. cit.*, p. 286.

60 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 75.

un célèbre impresario et musicien de bien moindre renommée (il était toutefois violoniste et chanteur de formation), considéré comme l'un des principaux contributeurs à l'établissement durable de l'opéra dans la capitale anglaise<sup>61</sup>. Contraint d'abandonner sa carrière de chanteur à cause de problèmes de gorge, il ouvrit la première agence musicale de Londres en 1856 et entama une carrière florissante d'impresario deux ans plus tard, qui déclinera dès le début des années 1880. Il prit notamment sous son aile de nombreux chanteurs et chanteuses de renom, dont Adelina Patti, Thérèse Tietjens, Italo Companini ou Christine Nilsson<sup>62</sup>.

Jarrett parlera en des termes flatteurs de Musin à Mapleson lors d'un des passages de ce dernier à Paris. Convoqué par le Colonel pour un entretien, Musin en repart, « en moins d'une demi-heure, avec un contrat pour une tournée en Angleterre, en Écosse et en Irlande »<sup>63</sup> avec la Compagnie de l'Opéra de Sa Majesté (Her Majesty's Opera Company) et de la chanteuse vedette Thérèse Tietjens. L'engagement de Musin était très avantageux : son contrat prévoyait dix semaines de concerts par an (une soixantaine en tout), dès le début de la saison, c'est-à-dire au mois d'octobre<sup>64</sup> et s'étalait sur une durée de cinq ans. Musin se produira donc outre-Manche de 1877 à 1882<sup>65</sup>, le premier concert se déroulant à Dublin<sup>66</sup>. Cet emploi du temps offrit à Musin le loisir de retourner sur le continent pour s'y produire durant l'hiver et le printemps.

Musin ne se cantonnera pas à se produire uniquement avec Mapleson dans les îles britanniques : selon ses mémoires, il aurait organisé, en 1878<sup>67</sup> cinq concerts dédiés au répertoire de Camille Saint-Saëns à la Salle Steinway de Londres<sup>68</sup> avec le compositeur mais aussi, entre autres, le violoniste et compositeur Pablo de Sarasate (1844-1908), l'un des virtuoses les plus célèbres de l'époque. Plus ou moins au même moment, Saint-Saëns, cloîtré chez lui suite à une blessure à la jambe qui l'avait empêché de diriger l'orchestre de la New Philharmonic de Londres (où Musin devait jouer le solo dans le *Déluge*), compose en quelques jours un *Morceau de concert* (op.62) dédié à Ovide Musin<sup>69</sup>.

Durant ses années londoniennes, il multipliera les engagements, que ce soit au sein de salons musicaux, notamment ceux du très respecté Sir Julius Benedict, compositeur et chef d'orchestre d'origine allemande (1804-1885), en province – Musin dit avoir été engagé par Harrison et Harrison pour un concert d'hiver en 1881 à Birmingham avec Adelina Patti, la célèbre cantatrice italienne<sup>70</sup> – ou dans des salles prestigieuses comme le Saint James Hall (2000 places) et l'Albert Hall, construit en 1870

---

61 « Colonel Mapleson's obituary », *New York Times*, 15 Novembre 1901, p.9.

62 James Henry Mapleson, *The Mapleson's Memoirs : 1848-1888*, New York, Belford, Clarke & Co, 1888.

63 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 58.

64 Malou Haine, *op. cit.*, p. 287.

65 Percy A. Scholes, *The Mirror of Music (1844-1944): A Century of Musical Life in Britain as reflected in the Pages of the Musical Times*, London, Oxford University Press, 1947, vol. 1, p. 348, cité par Malou Haine, *op. cit.*

66 Une anecdote révélée par Musin relate combien il fut effrayé lorsque le début de sa prestation fut salué par des sifflets. Autre lieux, autres moeurs, Musin ne savait pas que cette habitude typiquement irlandaise visait à saluer la performance de l'artiste, non pas à la condamner !

67 Cette date est erronée. En effet, dans ses mémoires, Musin établit un récit chronologiquement éclaté. Il semble englober sur la même période sa performance à la Salle Steinway (qu'il date à 1878) et la composition par Saint-Saëns d'un concerto lui étant dédié. Cependant, Jean Gallois, dans sa biographie de Saint-Saëns, date l'écriture du *Morceau de Concert* à 1880 (Jean Gallois, *Camille Saint-Saëns*, Sprimont, Mardaga, 2004, p. 227.) Une critique de l'un des concerts dans le *Musical Times* confirme l'année 1880 comme étant correcte (*The Musical Times*, 1er juillet 1880, p. 344).

68 Ovide Musin, *op. cit.*, pp. 83-84.

69 Jean Gallois, *op. cit.*, p. 227.

70 Nous n'avons pu trouver trace que d'un seul impresario basé à Birmingham nommé Percy Harrison, qui, effectivement, semblait avoir engagé à de nombreuses reprises Adelina Patti (Wilhelm Ganz, *Memories of a musician; reminiscences of seventy years of musical life*, Londres, J. Murray, 1913, p. 201), sans pour autant que ceci le relie automatiquement aux Harrison évoqués par Musin. De plus, le concert de Musin à Birmingham en 1881 n'est pas répertorié dans les archives du *Musical Times*, qui reprend par contre trois autres concerts dans la même ville en 1878, 83 et 85 (*The Musical Times and Singing Class Circular*, Vol. 19, n°421, p. 164 ; Vol. 20, n°441, p. 604 ; Vol. 24, n°481, p. 137 & Vol 26, n°512, p. 595.)

et qui était la plus grande salle de concerts du monde, avec ses 10 000 places<sup>71</sup>. Musin gardera un souvenir grisant du concert qu'il y joua en 1880 (une interprétation du *Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns contractée par l'impresario Wilhelm Kuhe).

« That immense Royal Albert Hall was packed from pit to dome, you can imagine the sight and how electrifying the applause of such an audience would be to the artist. »<sup>72</sup>

Libre de jouer en dehors de la saison londonienne, Musin étendra un peu plus ses représentations sur l'Europe durant sa « période anglaise ». En 1879, il entame ses tournées scandinaves par le Danemark où il accompagne quelques artistes de sa troupe de l'Opéra de Sa Majesté. Il retourne en Scandinavie l'année suivante, avec la contralto Zélia Trebelli, la basse Conrad Behrens et le pianiste Bisaccia avant d'y entamer, en 1882, une tournée de dix semaines au Danemark, en Suède et en Norvège<sup>73</sup>, toujours avec la Trebelli mais Behrens et Bisaccia avaient été remplacés par le ténor Welsberg et le pianiste Licalsi.

En prolongation de cette tournée, Musin poursuit sa tournée avec Trébelli et, de nouveau, Bisaccia, vers la Russie, à la demande de l'impresario autrichien Max Kugel<sup>74</sup>. Ils jouent d'abord en Finlande (Abo et Helsingborg), avant d'écumer l'est de l'empire des Tsars : St-Petersbourg, Réval (aujourd'hui Tallinn), Riga, Vilna (Vilnius), Odessa, entre autres. Le trio d'artistes poursuivra sa route vers la Roumanie, l'Autriche puis l'Allemagne, où la tournée s'achèvera. Musin souligne deux événements saillants de cette escale allemande : sa prestation de Würzburg (Bavière) où il sera dirigé par Hans von Bülow (1830-1894)<sup>75</sup> et le concert de gala donné à Hambourg devant Guillaume Ier de Prusse et un parterre de tête couronnée : le roi d'Italie, le roi de Bavière, le Prince de Galles, et d'autres figures de sang royal. Une des réflexions de Musin trahit une éventuelle tentation du violoniste de se constituer un tableau de chasse de faits d'archet prestigieux et démontre bien le prestige que constituait (à ses yeux et, sans doute, ceux d'une bonne partie de la profession) une prestation face aux hautes sphères aristocratiques européennes :

« This concert was a private one and I am sorry that I did not write down all the royalties who were there at the time, but the old Emperor [*Guillaume Ier*] was certainly 'the boss of the show'. »<sup>76</sup>

#### 1.2.4 De l'Amérique aux latitudes australes

Une fois de plus, il ne faudra que quelques heures à Musin pour décider de poursuivre sa carrière aux États-Unis. En 1883, après sa tournée en Europe de l'est, Musin reçoit une lettre d'Henry Jarrett, lié à l'époque au célèbre impresario américain Henry Eugène Abbey (1846-1896), signifiant à Ovide Musin que Zélia Trebelli avait été engagée au Metropolitan Opera House de New York. Tournant avec Trebelli depuis trois ans, Musin fait partie de l'engagement. Il n'hésitera pas une seule seconde, sachant, malgré tout qu'une page se tourne dans sa carrière, comme en témoigne ce passage :

---

71 Rémi Lenoir, « Notes pour une histoire sociale du piano », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 28, juin 1979, p. 81.

72 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 89.

73 Ovide Musin, *op. cit.*, pp. 97-98.

74 Nous n'avons pas pu trouver davantage d'informations sur Max Kugel, ni aucune autre source relatant cet engagement. Malou Haine semble le confirmer sans apporter d'éléments supplémentaires.

75 Von Bülow, compositeur, pianiste et chef d'orchestre allemand, élève de Liszt et époux de sa fille Cosima, était, selon Musin, « le meilleur représentant de Beethoven » (Ovide Musin, *op. cit.*, p.103).

76 Ovide Musin, *op. cit.*, p.104.

« When I first came to America and landed in New York, in 1884, I was thirty years old. The strenuous work I did as a boy in preparation for my career – such as practising the whole of the six sonatas of Bach for the violin alone, every day for a time as one item of the work – and the trials every young artist must be subjected to – the nervous strain of countless public appearances everywhere in Europe for fifteen years, more or less, had left no marks on my physique. [...] Accustomed as I had been to the large European cities and the high life of society and the clubs, I was nevertheless impressed with New York as a city with its celebrated Fifth Avenue and chic society. »<sup>77</sup>

Il est intéressant de noter que si Musin déclare être arrivé aux États-Unis en 1884, il semble toutefois se tromper de quelques mois. Si son premier concert s'est bien fait, comme il l'affirme, avec la New York Symphony Society (en jouant le *Concerto* de Mendelssohn et *La Folia* de Corelli)<sup>78</sup>, il semblerait qu'il ait plutôt eu lieu en 1883. En effet et même si la confusion temporelle demeure sur une question de jours, les *Annals of Music in America* indique le premier concert américain de Musin au 16 novembre 1883<sup>79</sup> tandis qu'un article du New York Times du 17 novembre 1883 font état de la première répétition publique d'un concert de la Symphony Society auquel participa Musin :

« The only novelty produced [...] was the violinist, M. Ovide Musin, a Belgian, who brings an excellent European reputation to our concert stage. »<sup>80</sup>

De 1885 à 1892, le virtuose va commencer à enchaîner les concerts aux États-Unis, à un rythme effréné : à titre d'exemple, il en effectua plus de 160 sur sa simple tournée américaine de 1892<sup>81</sup>. Il joue non seulement dans les grandes villes – de New York à San Francisco en passant par Pittsburgh et Washington – mais également dans des cités de moindre calibre – par exemple, Fort Worth (Texas), Saint-Paul (Minnesota) ou encore Victoria, en Colombie Britannique (Canada). Assez vite, il se taille une réputation enviable. « Les critiques les plus autorisées de l'Amérique classent aujourd'hui M. Musin après les Joachim, les Sarasate, et son apparition dans toutes les villes du Nouveau-Monde [...] a été l'occasion d'une véritable ovation. »<sup>82</sup> D'un point de vue personnel, la découverte de l'Amérique est source d'expériences et d'anecdotes innombrables pour Musin. D'un point de vue « musical », il est intéressant, dans ce sens, de relever que le virtuose découvrira assez rapidement la coutume américaine de se servir des églises comme halls de concert<sup>83</sup>. De plus, Musin goûtera à l'aventure du rail américain, principal moyen de transport au cours de son séjour et cause de quelques contretemps et, même, d'annulation de concerts : lors d'un déplacement en Iowa, son train sera tour à tour coincé dans une tempête de neige et embouti par une locomotive à près de 100 kilomètres/heures.<sup>84</sup> En 1889, Musin demande la citoyenneté américaine après avoir acheté des terrains dans l'état de Washington et ailleurs dans le Northwest<sup>85</sup>.

---

77 Ovide Musin, *op. cit.*, pp 105-106.

78 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 109.

79 Henry C. Lahhe, *Annals of Music in America : A Chronological Record of Significant Music Events*, Norwood, Massachusetts, 1922, p. 81.

80 *New York Times*, 17 Novembre 1883.

81 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 140.

82 Edouard G.J Gregoir, *Les artistes musiciens belges au XVIIIe et au XIXe siècle, supplément et complément*, Bruxelles, Schott, 1887, p. 215, cité par Malou Haine, *op. cit.*, p. 290.

83 Ovide Musin, *op. cit.*, p.123.

84 *Ibid.*, p. 107

85 *The New York Times*, 12 mai 1889.

C'est également lors de son séjour aux États-Unis que Musin va rencontrer sa future épouse, Anna Louise Tanner, fille d'un juge et conseiller à la Cour Suprême des États-Unis qui était aussi un puritain issu de la branche « *Old School* » de l'église presbytérienne<sup>86</sup>. Le couple se mariera à Brooklyn le 7 octobre 1891<sup>87</sup>. Soprano, Anna Tanner accompagnait déjà Ovide Musin dans ses tournées<sup>88</sup> et continuera à assumer un rôle de chanteuse lors des concerts ultérieurs de son mari. A la fin de sa tournée américaine de 1892, aux environs d'avril, Musin, alors à San Francisco, reçoit un télégramme d'un impresario australien, James Cassius Williamson (1845-1913), ancien acteur et à la tête, à l'époque, d'un empire théâtral en plein développement. Musin en discute avec quelques connaissances du Bohemian Club de San Francisco – club fondé par des journalistes et reconnu pour être très fermé et uniquement accessible aux hommes dont Musin était devenu un membre honoraire<sup>89</sup>– et prend sa décision : quarante-huit heures plus tard, lui et son épouse se retrouvent en mer, direction Honolulu, pour un périple de six mois dans le Pacifique. Entre mai et octobre, le violoniste publiera une série d'articles contenant ses impressions de voyage dans le quotidien liégeois *La Meuse*. Musin, qui revenait chaque année passer quatre mois en Belgique (à Tilff, dans les environs de Liège) en avait effectivement fait la promesse au Chevalier de Thier, propriétaire du journal, lors d'un de ses passages dans la cité mosane.

Si Musin y relate avec force anecdotes la géographie, les coutumes et les cultures qu'il rencontre, aux îles Samoa, à Auckland, Wellington, Omaru, Dunedin ou encore Sydney, il ne s'étend guère sur ses prestations musicales. S'il se produit avec ce que les journaux néo-zélandais et australiens appellent la Ovide Musin Company, seuls trois membres en sont connus. Outre Musin et son épouse, elle comprend aussi un pianiste, Eduard Scharf, dont le nom n'est cité que deux fois dans les mémoires. On ne sait pas grand chose de lui<sup>90</sup>. Né en Allemagne, il serait resté en Australie après la deuxième tournée de Musin dans le Pacifique en 1896 et aurait enseigné au Conservatoire de Musique de l'Université de Melbourne<sup>91</sup>.

### 1.2.5 Retour aux États-Unis, tournées au Mexique et nouveau départ pour l'Océanie

Dès son retour d'Australie, en avril 1892 Musin, apparemment infatigable, réserve cinq semaines pour un voyage au Mexique. A peine arrivé à San Francisco, il apprend toutefois que son impresario américain, R.E Johnston, a déjà contracté une série de dates, la première étant à Détroit. Son agent personnel pour la tournée est un Français dénommé Ferraud. Le violoniste enchaîne soixante concerts en dix semaines, avant de franchir la frontière mexicaine. Il se produit à Monterrey et San Luis Potosi avant d'arriver à Mexico City<sup>92</sup>. Quant à l'accompagnement, Malou Haine estime que, « comme précédemment, on constate que Musin joue avec les orchestres des villes dans lesquelles il s'arrête mais il donne aussi des soirées de musique de chambre »<sup>93</sup>. A Mexico City, Musin découvre un public qui ne se laisse pas gagner d'avance : il devra attendre le quatrième mouvement de son interprétation d'une

86 *Ibid.*, pp.124-125.

87 *The New York Clipper Annual*, Frank Queen Pub. Co, New York, 1892, p. 14.

88 Il est déjà fait état de sa participation à la Ovide Musin Company dans une annonce de concert du Sacramento Daily Record-Union de 1889 (*Sacramento Daily Record-Union*, 29 mars 1889, p.3).

89 Various Authors, *Our Society Blue Book*, Read Books, p. 307.

90 La presse australienne de l'époque semble néanmoins voir en lui un pianiste de talent, un article du *New Zealand Tablet*, entre autres, évoque d'ailleurs qu'il fut le récipiendaire du Prix Moscheles (d'après le composteur et pianiste tchèque Ignaz Moscheles) du Conservatoire de Musique de Leipzig (*New Zealand Tablet*, Volume XX, n°39, 15 Juillet 1892, p. 17).

91 Anne Ryan, « *Introduction* », Theo Scharf : *Night in a City*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, Mai 2006, p. 2.

92 Ovide Musin, *op. cit.*, pp. 191-192.

93 Malou Haine, *op. cit.*, p. 292.



suite de Franck Ries pour obtenir des applaudissements, glissant entretemps à son pianiste que « les gens ne sont pas vraiment chauds dans ce pays ». <sup>94</sup> Mais dès ce moment, la glace fut définitivement brisée et Musin rencontra un succès enviable qui l'encouragera même à prendre la gestion de sa carrière à son compte, moyennant l'aide d'un agent en charge de la préparation matérielle de ses concerts <sup>95</sup>.

Avec en tête l'idée obsédante de retourner au Mexique, Musin boucle la saison suivante avec 160 prestations au compteur, quadrillant le pays et faisant des incursions au Canada, jouant du « Maine à la Caroline du Sud et de Winnipeg jusqu'à la Nouvelle Orléans » <sup>96</sup>. A Los Angeles, il rencontre un Belge nommé Bageard, fin connaisseur du Mexique, qu'il engage comme manager pour sa tournée. Après une trentaine de concerts commandités par le Slayton Bureau – il s'agirait, selon Malou Haine, d'une agence de concerts – à l'automne 1895, Musin entame son voyage au Mexique. Après seulement quelques prestations, il contracte un rhumatisme inflammatoire qui l'empêchera de jouer pendant plusieurs semaines où il restera en convalescence à Guadalajara, ville où le climat sec est le plus propice à accélérer sa guérison. Durant l'ensemble de la tournée, Musin se produit ponctuellement avec orchestre (dont celui du Conservatoire de Mexico, qui offrira un accompagnement entièrement gratuit) et également en musique de chambre auprès de la bonne société mexicaine dont les connaissances et le goût musicaux laisseront une forte impression au violoniste :

« In all my artistic career, I must say that I never met anywhere so many genuine lovers of music and real connoisseurs as in the society of Mexico City, and my second visit will always remain in my memory like a beautiful dream. There, music and the artist were placed on a plane, way above commercialism and the taint of the 'passing show' <sup>97,98</sup> »

En 1896, Musin se rendra de nouveau en Australie et en Nouvelle-Zélande, en faisant un détour par le Japon, la Chine, Singapour et Java. Il est difficile d'expliquer comment cette tournée se mit en marche, le violoniste se révélant peu prolixe en détails quant à son organisation. Il est fort probable que Musin ne se soit pas servi d'impresario, oeuvrant désormais à son propre compte et les concerts s'enchaîneront quasiment au jour le jour dès son arrivée à Yokohama, après une traversée de treize jours depuis Honolulu. C'est en grande partie grâce à ses réseaux que Musin se fabrique un public dans l'empire du soleil levant. Arrivé dans un hôtel tenu par un Belge, le Club Hotel, il se fait interviewer par le Box of Curios <sup>99</sup> qui répercute la nouvelle de son arrivée dans la ville. Cette publicité lui permet de rapidement remplir les salles. Musin est également visité par le Chevalier de Wapenhard, consul de Belgique sur place, qui l'introduira à l'aristocratie européenne de la région. Les expatriés en manque de musique classique <sup>100</sup> ne constitueront cependant pas son seul fond de commerce. *In fine*, Musin sera même convié pour jouer devant l'empereur du Japon, concert suivi par un dîner chez l'Ambassadeur de Belgique, le Baron d'Anethan, où Musin sera encore présenté à davantage de personnes intéressées par une prestation « à domicile ».

Après plusieurs escales en Chine (Shanghai, Hongkong, Canton), dont Musin ne gardera pas un souvenir palpitant en partie à cause des spectateurs locaux, jugés trop indifférents (« There were a

94 *Ibid.*, p. 193.

95 *Ibid.*, p. 292.

96 Ovide Musin, *op. cit.* p. 194.

97 Musin semble utiliser *passing show* pour *variety show* ou, en français « spectacle de variétés », comme le traduit Malou Haine (Malou Haine, *op. cit.*, p. 293)

98 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 210.

99 Journal publié à Yokohama par un américain, E.B. Thorne.

100 Musin constate qu'il n'a pas de concurrence au Japon, « due to the rarity with which artistic attractions visit countries at such a distance as Japan. » (Ovide Musin, *op. cit.*, p. 213)

greater number of foreigners to attend the concerts [than in japan] but the Chinamen were not attracted as were many Japanese of the cultured class, and Chinese women are rarely seen anywhere »<sup>101</sup>, il débarque à Manille (Philippines) mais la situation politique tendue, sur fond de conflit entre les colons espagnols et les États-Unis redoublé par une révolution populaire naissante l'encouragent à déguerpir à la hâte et poursuivre vers Singapour et Java.

« In Singapore, the concerts were given to packed houses and as this city is the concentrating point of ocean traffic from Japan, Java, Australia and the West by all the big liners and smaller ones from localities nearer at hand, one might count on a crowd at every concert, not to mention the residentials. »<sup>102</sup>

A son arrivée à Java, Musin se produira d'abord à Batavia (l'actuelle Jakarta, alors colonie néerlandaise), centre névralgique où l'on se taille une réputation qui permettra, par effet domino, d'obtenir des engagements dans d'autres villes<sup>103</sup>. En deux mois, une quarantaine de concerts sont effectués avant de mettre le cap sur l'Australie. Dès son arrivée à Fremantle (Australie Occidentale), Musin reçoit une large publicité de la part des journaux australiens, geste de reconnaissance suite à sa première tournée australienne. Le manager de l'Opéra de Coolgardie, ville minière auparavant déserte mais connaissant, à l'époque de Musin, une ruée vers l'or effrénée, lui offrira d'organiser une trentaine de dates (à Calgoolie, Fremantle, Perth, Albany et Coolgardie). L'accueil dans la cité minière impressionnera Musin qui notera que ces colons Anglais, enfouis dans une Australie reculée, aimaient autant la musique que l'or et que cet enthousiasme naissait de la privation de toute écoute musicale qu'ils subissaient.<sup>104</sup> L'impresario L.J Lohr propose à Musin une nouvelle série d'une trentaine de dates dans le reste de l'Australie et en Nouvelle-Zélande, contrat que le violoniste accepte les yeux fermés : Lohr s'était déjà illustré en invitant, avec un grand succès, des artistes anglais en Australie. A Sydney, Musin embauchera dans sa troupe une harpiste néo-zélandaise, Miss Haverley, Auguste Wiegand, un Belge diplômé du conservatoire de Liège, qui était l'organiste officiel du City Hall de Sydney<sup>105</sup> ainsi qu'un contralto et un baryton pour grossir les rangs d'une troupe qui n'aura jamais tourné à un tel rythme :

« I may say without boasting that I believe we broke the record for concerts in Sydney in 1897 with twenty-one in three weeks at the Bijou Theater – six concerts and [one] matinee on Saturday, every week.. »<sup>106</sup>

La seconde tournée mondiale d'Ovide Musin prendra fin à Adélaïde, où sa troupe s'éparpille (Scharf, son pianiste, notamment, restera vivre en Australie). Le violoniste, quant à lui, décide de retourner en Belgique par Londres et de prendre un an de repos, après avoir joué près de quatre-cents concerts sur les deux dernières années. Le voyage de retour, qui durera quarante-cinq jours, emmènera Musin et son épouse à Ceylan, Columbo ou encore Port Saïd.

---

101 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 221.

102 *Ibid.*, pp. 227-228.

103 *Ibid.*, p. 237.

104 *Ibid.*, p. 245.

105 Musin souligne que l'orgue du City Hall est probablement le plus grand du monde, à la possible exception de celle exhibée en 1904 à la Louisiana Purchase Exposition aussi appelée Exposition de Saint-Louis, aux États-Unis.

106 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 248.

### 1.2.6 Retour au Conservatoire de Liège et fin de vie

Tout juste revenu en Belgique (nous sommes en 1898), auprès d'une famille qu'il n'a plus vue depuis deux ans, Musin est sollicité par Péty de Thozée, gouverneur de la province de Liège et président de la Commission administrative du Conservatoire de musique de Liège, qui lui demande de remplacer le violoniste (et ami de Musin) César Thomson à la tête du Conservatoire. « I had refused this position fifteen years or more before this, as I was at the height of my career, and Thomson took the position ; since being married and having a family, he could better accept the honor »<sup>107</sup>, écrit Musin dans ses Mémoires. Malgré les réticences de son épouse, Musin acceptera, en grande partie car il désire passer quelques années avec sa mère, vieillissante (elle a alors 72 ans). La tâche n'est pas pharaonique : six heures de cours par semaine durant six mois, au printemps et en été – plus un cours et des conférences publiques sur l'histoire du violon qu'il lance de sa propre initiative – , lui permettant de tourner ailleurs durant le reste de l'année. De plus, l'engagement est ourlé d'honneurs : Musin succède à des pointures telles que Hubert Léonard, Désiré Heyneberg ou Jacques Dupuis. A l'époque, le conservatoire compte 60 professeurs (payés l'équivalent d'un professeur d'université), environ 700 étudiants et un orchestre de cent et un musiciens.

Musin restera professeur jusqu'au décès de sa mère en 1908, année où il repart aux États-Unis pour ouvrir son École belge de violon. Il rééditera, dans ce cadre, un manuel de violon en quatre volumes entièrement basés sur les manuels de Hubert Léonard, dans l'idée de « faciliter leur compréhension »<sup>108</sup>. En 1908, il donnera plusieurs conférences publiques sur l'histoire du violon à New York en mélangeant théorie, projection d'images et démonstrations musicales, une manière d'enseigner quasiment inédite qui récoltera un vif succès. Si Malou Haine affirme que Musin continuera ses tournées de concerts, nous n'avons pu répertorier aucune critique le démontrant. Tout au plus possédons-nous un article affirmant que Musin aurait plutôt arrêté sa carrière vers 1905<sup>109</sup>.

Durant la première guerre mondiale, Musin continuera vraisemblablement de diriger son conservatoire. En 1921, son épouse meurt d'une pneumonie<sup>110</sup>. Un an après, Musin retournera en Europe, pour visiter sa famille et Doutrelon de Try, un de ses anciens sponsors et ami. Ces informations sont contenues dans une lettre qu'il écrit d'Europe à Florence Fink (qui serait plus tard éditrice du mensuel *The Musical Leader*). Musin y signale que son frère est devenu sourd, que sa sœur habite à Wiesbaden et qu'il compte aller la voir, mais qu'il rentrera toutefois plus tôt qu'il ne le pensait aux États-Unis<sup>111</sup>. Ovide Musin disparaîtra en 1929, à l'âge de 75 ans.

« Ovide Musin, Belgian violinist, died of heart disease early yesterday morning. He had spent the previous evening playing cards with friends and had just returned to his home, which was also his private conservatory, at 769 Carroll Street, Brooklyn, when he fell dead. » Obituary in the New York Times.<sup>112</sup>

---

107 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 260.

108 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 277.

109 *New York Tribune*, 1er mars 1921.

110 *Idem*.

111 Ovide Musin, *Lettre à Florence Fink*, Wiesbaden, 6 Novembre 1922, [En ligne],

[http://www.harmonieautographs.com/index\\_files/Page12538.htm](http://www.harmonieautographs.com/index_files/Page12538.htm), (page consultée le 03 juillet 2010)

112 *New York Times*, 25 novembre 1929.

Tableau 1. Ovide Musin : une vie en tournées

1863-1871	Études de violon au Conservatoire de musique de Liège (Belgique). Professeurs : Désiré Heyneberg et Hubert Léonard
1872	Installation à Paris avec l'aide d'Hubert Léonard. Premiers engagements en musique de chambre
	Tournée dans les villes de province en France avec l'impresario Adolphe Giacomelli
1873	Tournée dans le nord de la France avec Adolphe Giacomelli
1875	Musin fonde le Quatuor Moderne. Création en première parisienne de la musique de chambre de Brahms.
	Tournée dans le sud de la France avec l'impresario Maurice Strakosch
1876	Tournée en province avec l'impresario Henry Jarrett et le baryton Jean-Baptiste Faure
1877	Séances de musique de chambre à Bagnères-de-Luchon pour le roi Guillaum de Hollande sur commande de Potier
	Engagement auprès de la Her Majesty's Opera Company par le James Henry Mapleson. Musin s'installe à Londres.
1877-1882	Tournées en Angleterre, Écosse et Irlande avec l'impresario Mapleson. (60 concerts en 10 semaines chaque année)
1878	Tournée en Normandie organisée par la Compagnie des concerts lyriques
1879	Première tournée en Scandinavie avec des chanteurs du Covent Garden
1880	Engagement par l'impresario Wilhelm Kuhe au Albert Hall
	Concerts privés chez le compositeur Julius Benedict
	Deuxième tournée en Scandinavie
1881	Concerts à Birmingham pour le compte de Harrison & Harrison
1882	Troisième tournée en Scandinavie
1882-1883	La tournée scandinave se poursuit en Russie, Roumanie, Autriche et Allemagne avec l'impresario Max Kugel
1883	Musin s'engage en Amérique avec l'impresario Henry Eugène Abbey. Premier concert à New York.
1885-1892	Tournée aux États-Unis et au Canada (160 concerts par an)
1892-1893	Tournée en Australie et en Nouvelle-Zélande avec l'impresario J.C Williamson
1893-1894	Tournées aux États-Unis et au Mexique avec l'impresario R.E Johnston
1894-1895	Musin se met à son propre compte. Tournée aux États-Unis
1896	Deuxième tournée au Mexique
	Tournée au Japon , en Chine et aux Philippines
1897	Tournée à Java et Singapour
1897-1898	Tournée en Australie et en Nouvelle Zélande. Retour en Belgique
1898-1908	Professeur au Conservatoire de musique de Liège
1908	Fonde l'École belge de violon à New York

## 2. Vie musicale américaine : quand l'Europe s'empara du Nouveau Monde

Un des symptômes les plus frappants du succès rencontré par les tournées américaines d'Ovide Musin se trouve peut-être dans un article du *Salt Lake Herald* du 27 février 1887. Suite à l'accueil plus que favorable reçu par son concert de la veille, une matinée est organisée en deux temps, trois mouvements, et accueille, malgré le manque de publicité, une audience correcte. Après avoir interprété quelques morceaux, Musin monte dans le train pour San Francisco, en compagnie de l'artiste lyrique Zélia Trebelli, non sans avoir signé un autographe pour une admiratrice (« Hoping to See Salt Lake again. This is a 'Beethoven' town, Yours Truly. Ovide Musin »<sup>113</sup>) et remis un exemplaire de sa *mazurka de concert* à un certain M. Weibe, jeune violoniste qu'il avait connu à Bruxelles. La simple idée de l'existence d'une fan féminine quémendant un autographe à un violoniste belge dans une ville somme toute reculée et presque neuve (Salt Lake City a été fondée en 1847) peut paraître, en 2010 presque saugrenue. Il n'en est rien. L'anecdote du train concentre à elle seule certaines des caractéristiques essentielles de la vie musicale américaine de la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle : un réseau de train en expansion qui permet, comme nous l'avons déjà souligné, la circulation des musiciens, l'existence d'un public, a priori très féminin (mais pas exclusivement) et une ferveur pour la musique classique qui ne décroît pas à mesure que les troupes, les orchestres ou les solistes avancent vers le Far West.

### 2.1 Tournées en Amérique : précurseurs et naissance d'une élite culturelle

Si Musin est devenu très « américain » au fil de ses tournées – jusqu'à mentionner qu'il aime ce pays et son peuple dans sa demande de citoyenneté – il n'est cependant pas le premier musicien européen à fouler le sol américain pour s'y produire. Son épopée musicale aux États-Unis a été déterminée par un contexte qui s'est développé préalablement à son arrivée et sans lequel un tel enchaînement de concerts, récompensé par l'estime publique et critique, n'aurait sans doute jamais été possible. Depuis la seconde moitié du 18<sup>ème</sup> siècle, les artistes du continent européen ont été étroitement liés au destin musical des États-Unis : les premières interprétations payantes sont le fait d'Anglais et d'Anglaises ramenés dans le « *Nouveau Monde* » par des managers de théâtre – qui officient également dans la musique, les deux secteurs étant alors intimement liés – et qui se produisent sur les scènes de ce qui est encore (mais plus pour longtemps) une colonie anglaise. Les compagnies théâtrales résidentielles, qui se développent à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, se dotent assez rapidement de forces artistiques aux allures, elles aussi, très européennes : les plus grandes villes américaines (New York, Boston, Philadelphie, Baltimore et Charleston) se voient toutes dotées d'une petite corporation de musiciens, acteurs et chanteurs d'origine européenne.<sup>114</sup> Selon les travaux de Oscar G. Sonneck et de Richard Crawford, Thomas Wignell, l'un des managers de théâtre les plus importants de l'époque n'a pas hésité, après avoir convaincu des financiers de participer à la construction du New Theatre de Philadelphie – qui fut ouvert en 1793 –, « à partir à l'étranger pour recruter une compagnie » qui « défierait toute comparaison »<sup>115</sup> et garantirait le succès du théâtre et, donc, la tranquillité des financiers. Outre deux chanteuses qu'il ramène de Covent Garden et du Drury Lane Theater, Wignell donnera également une teinte très européenne à son orchestre :

---

113 *The Salt Lake Herald*, 25 février 1887

114 Richard Crawford, *The American Musical Landscape : The Business of Musicianship from Billings to Gershwin, Updated With a New Preface*, Berkeley, University of California Press, 1993, pp. 71-72.

115 Oscar G. Sonneck, *Early Opera in America*, New York, G. Schirmer 1915, réimprimé en 2007, Read Books, p.113.

« As a characteristic feature of this orchestra, [...], must be mentioned the fact that it was largely composed of Frenchmen, musicians either by choice or by necessity, as almost without exception they were political refugees. »<sup>116</sup>

Au niveau de l'univers des concerts, la tendance demeure sensiblement identique quant à l'utilisation des ressources artistiques européennes. Selon Richard Crawford, avant 1840, deux catégories d'interprètes dominent la scène américaine : les musiciens professionnels immigrés, qui s'installent aux États-Unis et les interprètes qui, après une tournée plus ou moins longue, retournent outre-Atlantique. Ce n'est qu'à partir des années 1840, à la faveur d'une économie florissante, de l'ouverture progressive du territoire grâce à l'expansion massive du rail<sup>117</sup> et de l'appétit croissant du public pour les performances musicales, intérêt bien souvent renforcé, voire modelé par les imprésarios. Ces circonstances socio-économiques s'accompagnent, à la même période, d'un phénomène nouveau : si les musiciens européens qui tournaient auparavant dans le Nouveau Monde pouvaient parfois être des chanteurs de renom (tels Charles Incedon<sup>118</sup> ou Maria Caradori-Allan<sup>119</sup>), accueillis en fanfare à leur arrivée, ce ne sera qu'à cette période que les grands virtuoses viendront prêter leurs talents aux États-Unis :

« Indeed, 1843 marks a watershed in the evolution of music in the United States. With the rapid development of steamship travel, a veritable tidal wave of European virtuosos of the highest caliber now began to sweep into the New World where an insatiably worshipful, incited to delirium by a manipulative press, impatiently clamored to welcome them, deify them and – not least – to shower them with grateful gold. »<sup>120</sup>

A cette époque, l'arrivée de trois musiciens d'envergure défraie la chronique : William Vincent Wallace, le Belge Henri Vieuxtemps, Ole Bornemann Bull. Leurs trajectoires préfigurent à elles seules la carrière mondiale qu'Ovide Musin connaîtra une quarantaine d'années plus tard. William Vincent Wallace (1812-1865) fait d'ailleurs figure de prototype de tous les musiciens globe-trotters à venir. Ce flamboyant pianiste et violoniste irlandais était bien souvent surnommé le « Paganini australien »<sup>121</sup>. Après avoir mené une carrière de violoniste et d'organiste à Dublin, il émigre en 1835 vers la Tasmanie et l'Australie où il fonde une académie de musique pour les jeunes filles. Au cours de sa carrière, il aura voyagé en Inde, en Amérique Latine (Argentine, Chili), Jamaïque et, enfin, aux États-Unis avant de se retirer à Londres, en 1845, puis en France où il recevra la visite de Rossini et d'autres figures musicales majeures<sup>122</sup>. A la suite de son concert du 6 juin 1843 au Apollo Saloon de Broadway, Henry C. Watson, le critique musical de la revue *New World*, écrira que « jamais un aussi grand artiste n'a quitté les rives

---

116 *Ibid.*, p. 118.

117 En 1830, les États-Unis comprenaient à peine 50 kilomètres de rail. En 1850, ce nombre était passé à 15 000, puis à 85 000 en 1870 et, enfin, à 310 000 en 1900 (Orville M. Powers, *Commerce and Finance*, Chicago, Powers & Lyons, 1903, p. 423.

118 Ténor anglais (1763 – 1826), il recueillit un immense succès au Covent Garden en 1790 et tourna au États-Unis en 1817. S'illustrant aussi bien dans l'opéra que l'oratorio, c'est néanmoins dans les balades romantiques et marines qu'il incarna le « vrai chant à l'anglaise » (Olive Baldwin and Thelma Wilson, "Incedon, Charles", *Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13757> [consulté le 23 juillet 2010]).

119 Soprano Alsacienne de naissance italienne (1800 – 1865)

120 Vera Brodsky Lawrence, *Strong on Music: Resonances, 1836-1850*, Chicago, Chicago University Press, 1995, p. 189.

121 *Idem.*

122 Jeremy Dibble, « Wallace, (William) Vincent. » *The Oxford Companion to Music*, Alison Latham (éd.), *Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7251> [consulté le 23 juillet 2010]

européennes »<sup>123</sup> et saluera avec émerveillement la double maîtrise du piano et du violon de Wallace, à 31 ans seulement. Excellente réception aux États-Unis, instinct voyageur, goût pour l'aventure, excellent réseaux sur le sol européen et affinités avec certains compositeurs comptant parmi les plus importants de leur époque, les points communs entre Musin et Wallace sont légion, avec, cependant, un goût pour l'extravagance et le romanesque plus développés chez ce dernier. Le meilleur exemple de son caractère se trouve peut-être dans *Les soirées de l'orchestre* de Hector Berlioz, où le compositeur français relate avec force détails le récit que Wallace lui avait fait de sa participation à un combat entre un commandant de frégate anglais et son équipage, d'un côté, et une tribu de cannibales néo-zélandais de l'autre.<sup>124</sup>

Précurseur de Musin, Henri Vieuxtemps (1820-1881) le sera tout autant que William Vincent Wallace. Arrivé à New York – où il jouera son premier concert – fin 1843, plus ou moins en même temps que Ole Bull (la presse de l'époque créa de toute pièces une rivalité entre les deux violonistes, considérés parmi les meilleurs du monde à l'époque)<sup>125</sup>, il se produira à Baltimore, Richmond, Philadelphie Washington et à la Nouvelle-Orléans<sup>126</sup> avant de partir pour Vera Cruz et d'autres villes mexicaines. Les motivations de cette tournée prennent leur source dans une envie d'explorer de nouveaux horizons (exacerbée probablement par l'appel que produisent les images d'Épinal véhiculées alors au sujet du Nouveau Monde, terre de liberté doublée d'une vaste étendue des possibles) et de se frotter à un public différent, désir renforcé par des promesses de rentrées financières conséquentes :

« Vieuxtemps, the leading Belgian violinist of the nineteenth century, was just twenty-three when he came to America with his sister<sup>127</sup>, in the wake of a sudden European interest in the new American musical market. He was at the beginning of a spectacular career, and rich Americans could give him some financial security for his European future. He had already dazzled all of Europe with his playings and compositions, and now he sought the adventure of a transatlantic tour. »<sup>128</sup>

C'est à la Nouvelle-Orléans que la tournée de Vieuxtemps rencontrera le succès le plus franc et les critiques les plus dithyrambiques – « Nous plaignons de tout notre cœur ceux qui n'étaient pas au théâtre d'Orléans hier soir. Henry Vieuxtemps a joué ! Joué comme lui seul peut le faire ! », peut-on lire, dans la section francophone du journal bilingue *L'Abeille/The Bee*<sup>129</sup> au lendemain d'un concert donné peu après son retour du Mexique. Vieuxtemps fera son retour aux États-Unis treize ans plus tard. Sur ce laps de temps, sa vision du public américain et sa réceptivité à la musique classique qu'il proposa lors de ses deux tournées évoluera considérablement, comme le signale Baron en se basant sur des écrits du violoniste datant de 1877 et recensés dans *Henri Vieuxtemps : sa vie et son œuvre*, la biographie du critique musical Maurice Kufferath parue en 1882, un an à peine après la mort de Vieuxtemps.

---

123 *New World*, 10 juin 1843, p. 697, cité par Vera Brodsky Lawrence, *ibid.*, p. 190.

124 Hector Berlioz, *Les soirées de l'orchestre*, Paris, M. Lévy, 1854, pp413-424

125 John H. Baron, « Vieuxtemps (and Ole Bull) in New Orleans », *American Music*, University of Illinois Press, Vol 8. n°2, 1990, p. 211.

126 Il faut noter qu'à la même époque, à la Nouvelle-Orléans, un autre violoniste né en Belgique, Joseph Artôt, se produisait avec une soprano française, Laure-Cynthia Damoreau. Artôt avait déjà tourné sur le côté en 1843, juste avant les arrivées de Bull et Vieuxtemps. Il ne profitera malheureusement pas de la même destinée que son célèbre contemporain, mourant d'une tuberculose en 1845 après son retour en Europe (*ibid.*, p. 215) .

127 Qui aurait elle même joué du piano à un niveau plus qu'honorable.

128 John H. Baron, *op. cit.*, pp. 210-211.

129 *The Bee*, 30 Mars 1844, cité par John H. Baron, *op. cit.*, p. 216.

« A cette époque [1844], les habitants des États-Unis d'Amérique n'étaient pas encore atteints de musicomanie comme de nos jours. J'y suis allé trop tôt, j'étais too classical (trop classique), et à l'exception de quelques natures d'élite qui savaient apprécier, je ne pus charmer et enthousiasmer les Yankees qu'avec leur thème national, *Yankee Doodle*, avec lequel je devins populaire et plantai jalon, bon gré, mal gré, en ouvrant le chemin pour d'autres. »<sup>130</sup>

Sur sa tournée de 1857-1858, Vieuxtemps notera cependant le changement fulgurant dans la perception des Américains de la musique classique. « *L'ignorance disparaissait, l'instinct se révélait, le besoin d'harmonie et la compréhension s'éveillaient* », décèle-t-il à l'époque, attribuant ces changements aux tournées de peintures telles qu'Ole Bull, Jenny Lind<sup>131</sup>, Henri Herz<sup>132</sup>, Léopold Meyer<sup>133</sup>. Cependant, au cours de ses deux tournées, Vieuxtemps fera toujours face à un dilemme quant à la programmation de ses concerts : faut-il privilégier Paganini – dont il jouera notamment les *Variations sur Le Carnaval de Venise* à plusieurs reprises lors de sa tournée de 1844 – , ses propres compositions, les fantaisies sur des airs d'opéra et d'autres morceaux plus ostentatoires, destinés à souligner sa virtuosité à travers le visuel, ou, comme lui réclamèrent à l'époque une certaine critique et « plusieurs amateurs » se désignant comme les « genuine lovers », davantage de « Haydn, de Mozart ou de Beethoven »<sup>134</sup> ? Vieuxtemps, qui maîtrisait pourtant ces derniers, penchera souvent pour la première solution. Ole Bull rencontrera le même problème au cours de ses tournées, fait somme toute logique étant donné que sa programmation était à peu près identique à celle de Vieuxtemps et recourait souvent à une volonté d'afficher sa virtuosité.

« Like most visiting virtuosos, Bull confined his touring repertory predominantly to audience-catching, showy fare, consisting mostly of his own compositions and transcriptions designed to display his extraordinary technical mastery. [...] Bull's programs usually included as well his sensational arrangements of American 'national' tunes and, inevitably, the all-time violinistic war-horse, Paganini's *tour-de-force* Variations on 'The Carnival of Venice'. While Bull's choice of razzle-dazzle repertory (and that of his succeeding visiting virtuosos from the Old World) was tailored to mesmerize 'uncultivated' American audiences (which it assuredly did) rather than to reflect the best contemporary taste in concert programs at home, it remained for the culture-conscious local concert-givers – the Philharmonic and its various offshoots, and the resident performers – to cultivate the music of Beethoven, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Spohr, and Weber. »<sup>135</sup>

Ainsi, la première vague de musiciens européens, composée de violonistes virtuoses pour la plupart, n'a pas entièrement réussi à prendre le pouls d'un public américain qui, a priori, devait être plus stratifié qu'il n'y paraît. Si les « amateurs » qui s'adressent à Vieuxtemps et lui demandent du Beethoven se désignent comme étant des « familles éduquées », et que leur connaissance affichée de la musique

130 Maurice Kufferath, *Henri Vieuxtemps : Sa Vie et son Oeuvre*, Bruxelles, J. Rozez, 1882, p. 13-14, cité par John H. Baron, *op. cit.*, p. 219.

131 Soprano suédoise (1820-1887), elle effectua, en 1850, une tournée de huit mois dans 93 villes américaines (Elizabeth Forbes. "Lind, Jenny.", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [En Ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16676> [consulté le 23 juillet 2010])

132 Pianiste autrichien (1803-1888), il tourna en Amérique du Sud et aux États-Unis, qu'il parcourut à trois reprises entre 1845 et 1851 (Stephan D. Lindeman. "Herz, Henri.", *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12915> [consulté le 23 juillet 2010]).

133 Pianiste autrichien (1816-1888) qui tourna aux États-Unis de 1846 à 1848 et de 1867-1868.

134 Telle elle est la demande formulée dans une note signée « SEVERAL AMATEURS » et publiée le 29 janvier 1844 dans *The Bee* (John H. Baron, *op. cit.*, p. 214), ces « amateurs » soulignant que Vieuxtemps savait parfaitement faire pénétrer les oeuvres de ces compositeurs dans l'âme de l'auditeur.

135 Vera Brodsky Lawrence, *op. cit.*, p. 201.



trahit une appartenance ou un sentiment d'appartenance à une certaine élite, il est difficile d'imaginer que le public américain ne se soit pas cantonné à une seule classe sociale, bourgeoise et détentrice d'un capital culturel supérieur à la moyenne. Les études visant à établir un portrait global du public américain à l'aurore de ce que Vieuxtemps appelait sa « musicomanie » sont rares, voire inexistantes. Jessica Gienow-Hecht explique ce vide par l'extrême difficulté de la tâche : pas de statistiques, peu de photographies et une fâcheuse tendance des sources dont nous disposons (journaux intimes, critiques de spectacles, programmes) à être essentiellement porté sur le « fashionable dress circle »<sup>136</sup>, le premier balcon toujours très prisé et envié. Il est donc aisé d'affirmer la présence de notables et du gratin local à tel ou tel concert, moins d'analyser la composition des derniers rangs du parterre ou des galeries, et encore moins les goûts de cette assistance. A cet égard, on constate que les critiques ne mentionnent personne au-delà des élites présentes dans la salle, tout en insistant toujours sur la foule que les concerts attirent : les salles sont combles, pleines à craquer, remplies de la fosse au dôme, et devaient, par extension, contenir également des personnes qui n'étaient ni riches ni ralliées à l'élite.

Les travaux de Katherine Preston apportent un éclairage intéressant sur l'avènement de l'élitisme dans la vie musicale américaine. Avant la Guerre de Sécession, signale-t-elle, l'opéra était une composante classique du répertoire populaire, un lieu où se mélangeaient toutes les classes sociales et qui attirait autant les ouvriers que les personnes issues de la classe moyenne. Petit à petit, cependant, l'élite aisée va s'approprié l'opéra tout au long d'un processus de discrimination à l'égard des couches inférieures de la société. La manière dont s'est déroulée cette accaparement est certes complexe mais peut-être résumée en quelques traits : augmentation du prix des places par les directeurs de théâtre, décalage des heures de début des prestations (ce qui convenait moins aux classes laborieuses), découpage de la salle en différentes zones, pour éviter le mélange de classes et avec, surtout, une moins bonne place pour les tickets les moins chers<sup>137</sup>, construction des nouveaux théâtres dans des quartiers huppés, adoption d'un code vestimentaire.<sup>138</sup> Tout était mis en place pour faire de l'opéra un loisir exclusif, et les résultats se font ressentir, comme le notait un critique du *New York Herald*, dans son article sur le concert d'inauguration de l'Astor Opera Place à New York, en novembre 1847 :

« The fashionable world is now completely organized – the opera is successful – white kid gloves ar all the go – and the *canaille* must keep themselves a respectful distance from Astor Place hereafter. Read and obey. »<sup>139</sup>

Cette appropriation d'un genre par une élite sociale, initiée mais loin d'être achevée à cette date, appartient, pour Preston, à une tendance de fond qui se développera graduellement au cours de la

---

136 Jessica C.E. Gienow-Hecht, « Trumpeting down the Walls of Jericho : The Politics of Art, Music and Emotion in Germand-American Relations, 1870-1920 », *Journal of Social History*, Vol. 36, n°3, Printemps 2003, p. 595.

137 Le cas du Astor Opera Place de New York est, en soi, emblématique. Inauguré en 1847, il était situé dans un quartier hors de portée du public de tous les jours. « Those individuals who could afford the 50 cents to only the old upper gallery, [...] found that section of the house to be 'the most uncomfortable and ill-contrived place imaginable'. [...] Furthermore, a dress code requiring 'freshly shaven faces, evening dress, fresh waistcoats, and kid gloves for gentlemen' discriminated against audience members who were not wealthy » (Katherine K. Preston, *Opera on the Road : Traveling Opera in the United States, 1825-60*, Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 135). A l'époque, il est essentiel de noter qu'une journée de travail est rémunérée 1\$ : un déplacement à l'opéra, dans un quartier éloigné des zones populaires, requérant un habillement spécifique, représentait donc plus qu'une demi-journée de travail (Jeremy Atack, Fred Bateman, « Nineteenth-Century U.S. Industrial Development through the Eyes of the Census of Manufactures: A New Resource for Historical Research », *Historical Methods*, Vol. 32, n°4, Automne 1999, p.186)

138 Katherine K. Preston, *Opera on the Road : Traveling Opera in the United States, 1825-60*, Chicago, University of Illinois Press, 1993, pp. 99-111, 135.

139 *New York Herald*, 23 Novembre 1847, cité par Katherine K. Preston, *op. cit.*, p. 135.

seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle : la culture, au sens général, va se diviser en deux et donner corps à, d'un côté, une culture au dessein « populaire » et, de l'autre côté, une Culture, avec un grand C, débarrassée de ses accents populaires. La musique, quant à elle, relèvera désormais du populaire, ou de l'art, mais jamais des deux, nous signale Preston<sup>140</sup>. Cette musique qui relèverait de l'art serait la musique dite « classique », une musique qui serait cultivée (« cultivated ») au lieu d'être vernaculaire, locale, presque inscrite dans la chair et l'esprit américain, tous citoyens confondus, oserions-nous dire (« vernacular »). Nous n'aurions pas assez d'un livre entier pour explorer les différentes définitions possibles du populaire et du classique et établir les perméabilités et interpénétrations entre ces deux adjectifs et les champs lexicaux qui les englobent chacun. Les travaux de Paul Charosh sur l'émergence de la distinction « populaire »/« classique » aux États-Unis<sup>141</sup> jettent néanmoins une lumière intéressante sur cette problématique. Contrairement à Preston, il ne la date pas aux années 1850 mais au moins une vingtaine d'années plus tôt. Charosh s'appuie notamment sur l'arrivée aux États-Unis, dans les années 1830, de textes européens argumentant sur cette même distinction, notamment « What is the Meaning of Classical in a Musical Sense? » du compositeur et poète allemand Karl Borromäus von Miltitz<sup>142</sup>, ainsi que sur les travaux de John Spitzer, citant lui-même H. Wiley Hitchcock, « qui situe la séparation entre les traditions « cultivated » et « vernacular » bien avant la guerre civile »<sup>143</sup>. Cependant, les sources auxquelles Charosh se réfère et qui dénotent le mieux l'établissement d'une distinction argumentée (sans pour autant qu'on tombe d'accord avec elle) au sein de la communauté musicales américaine, datent bel et bien des années 1850, comme le démontre cet extrait du *Dwight Journal*<sup>144</sup> de 1858 :

« We hear 'classical' opposed to 'light' music, as if it were a thing more solid, serious, earnest, of deeper import, dealing with greater subjects, stirring deeper feelings, taxing higher powers of appreciation, than the mere music of an hour's amusement, the waltzes, polkas, variations, trifling or weakly sentimental songs, light operas, etc.

Again, we hear classical opposed to popular music, as if it were something not meant for the many, but for the few -for cultivated tastes - for "the appreciative" - for those in whose life-plan music holds so serious a place that they have deemed it worth their while to learn to love what there is best in it, and not remain content with what is easiest, or what it is the fashion of the day to like and be amused with. »<sup>145</sup>

Le *Dwight's Journal*, le *Musical World and Gazette*, le *Musical World and Times* n'auront de cesse de catégoriser la musique s'égarant dans leurs oreilles, discriminant de manière tranchée entre une musique simple, s'offrant à tous, y compris les incultes<sup>146</sup> et une musique artistique, par définition plus

140 Katherine K. Preston, *op. cit.*, p. 317.

141 Paul Charosh, « 'Popular' and 'Classical' in the Mid-Nineteenth Century », *American Music*, Vol. 10, n°2, Été 1992, pp. 117-135.

142 « Von Mil[t]itz notes the association of the word with "purity", an absence of "the excrescences of fancy," and "that which is grey with age." But he believes that works of contemporary composers also embody the "principle of classicality," identified as "perfect beauty both of matter and representation . . . intimately fused into each other. », écrit Charosh (Paul Charosh, *op. cit.*, p. 118.), argumentant ainsi que « classique » ne dénotait pas seulement, après l'arrivée de ce texte aux États-Unis, l'ancienneté d'un morceau.

143 Paul Charosh, *op. cit.*, p. 117.

144 Le *Dwight's Journal of Music* (1852–1881), fondé par le pasteur transcendantaliste John Sullivan Dwight (1813-1893), une des revues musicales les plus réputées du 19<sup>ème</sup> siècle américain.

145 *Dwight's Journal of Music*, 4 décembre 1858, cité par Paul Charosh, *op. cit.*, p. 120.

146 Musique qui comprenait sûrement à ce que le *Musical World and Times* appelait la musique analphabète, jugée comme étant truffée d'harmonies erronées et de rythmes monotones et constituait l'univers musicale de la classe la plus basse et vulgaire (Paul Charosh, *op. cit.* pp. 120-121).

difficilement accessible, nécessitant une formation ou au moins une éducation préalable. Notons toutefois que ces indications sur l'avènement de cette distinction trahissant, en filigrane, l'établissement d'une élite culturelle triant le bon grain de l'ivraie dans la vie musicale américaine, proviennent des sources laissées par cette même élite. Une fois de plus, et à l'instar de la composition du public des concerts de musique classique au début des années 1840<sup>147</sup>, le manque de sources ne permet pas d'indiquer quelle était la perception des classes moyennes et populaires quant à cette dichotomie établie par le haut de l'échelle sociale.

## 2.2 L'avènement du répertoire allemand : diffusion de masse de la *Kultur*

Néanmoins, le fossé entre le « populaire » et l'« artistique » était bel et bien creusé et se dressait en symptôme d'un glissement fondamental pour l'avenir de la musique classique aux États-Unis, glissement permis (et en partie engendré) par le développement, après la Guerre de Sécession, d'une élite musicale :

« This quantum change in the function of music was part of a larger cultural process at work in American society. It is also further evidence of a significant movement occurring in Europe at the same time : the transformation of music from a utilitarian craft into an Art. This shift, along and gradual process, was one of the principal achievements of the Romantic period. By midcentury, the process in America was inextricably bound up with the appearance of a musical elite, a group that wholeheartedly embraced the philosophy and the music of the German Romantics, the leaders in this movement. »<sup>148</sup>

Cette relation va durablement influencer non seulement le 19<sup>ème</sup> mais également le 20<sup>ème</sup> siècles américains. Ses causes sont extrêmement profondes et ressortent aussi bien des relations internationales que du nationalisme et de ce que l'on pourrait appeler « l'esprit allemand ». Nous avons vu que Musin ne débarquait pas « *deus ex machina* » aux États-Unis et succédait à d'autres violonistes arrivés une quarantaine d'années avant lui, dans un mouvement de circulation transatlantique des artistes initié lui-même plusieurs décennies avant les tournées de Vieuxtemps et de Ole Bull. Musin aura la particularité d'être un violoniste belge – issu de ce que l'on appelle l'« école franco-belge » de violon, fréquemment opposée à l'« école allemande » – tournant intensément dans des États-Unis alors (1882) entièrement marqué par l'empreinte musicale allemande<sup>149</sup>. Historiquement, l'arrivée de musiciens issus de la sphère germanique (allemands, mais aussi autrichiens) remontent au milieu des années 1840. Alors que Vieuxtemps remballa à peine son archet, une nouvelle vague de virtuoses se prépare. On y compte notamment le violoniste Camillo Sivori<sup>150</sup>, en 1846 ou la soprano Jenny Lind (1850), mais, surtout, des

147 Néanmoins, les travaux de Katherine Preston, à défaut de fournir une composition précise du public américain, aboutissent sur une même conclusion à deux périodes différentes. Pour la charnière des années 1850, Preston, après avoir indiqué que les prix des places dans les salles d'opéra augmentent sensiblement à cause d'une appropriation de ce genre par une élite, phénomène encouragé par les directeurs de salles, estime néanmoins qu'il est toujours possible, à côté des sièges prohibitifs placés aux loges, de se procurer des tickets relativement bon marché, ce qui implique la présence d'une classe moins privilégiée aux représentations : « Although private boxes at the theater cost a prohibitive \$5, one could be admitted to the dress circle and parquette for 50 cents, to the family circle or second tier for 25 cents, and to the third circle for only 12,5 cents. » (Katherine K. Preston, *op. cit.*, p. 240)

148 Katherine K. Preston, *op. cit.*, p. 317.

149 Le chapitre suivant étudiera la relation que Musin entretenait avec les musiciens et compositeurs allemands qui représentèrent et façonnèrent cette influence.

150 Après avoir rencontré un succès grandiose en Europe, où ses tournées l'amènèrent à donner plus de 900 concerts, Sivori (1815-1894) entrepris une tournée en Amérique du Nord et du Sud (1846-50) qui l'amena dans 67 villes dans le Nord et, ensuite, à Cuba, en Jamaïque, à Lima, Valparaiso, Santiago, Rio de Janeiro et Montevideo (Flavio Menardi Noguera. "Sivori, Camillo." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*,

pianistes virtuoses : parmi eux, Léopold de Meyer<sup>151</sup> (1845-46, 1867-68), Henri Herz<sup>152</sup> (1846-48) et Sigismund Thalberg (1856-58)<sup>153</sup> (Autrichiens, tous les trois) arrivèrent dans un premier temps, avant que la Guerre de Sécession (1861-1865) ne décourage les tournées. Celles-ci se poursuivirent par après, avec notamment la venue de Hans von Bülow (75-76)<sup>154</sup>, allemand, cette fois-ci. Derrière ces pianistes s'élevait un héritage musical grandiose, dont la figure de proue inamovible restait bel et bien Beethoven. L'Europe du début du 19<sup>ème</sup> siècle avait connu, en vérité, un retournement d'envergure en matière de domination musicale :

« The emergence of a new music form in Germany was the first serious challenge to the French and Italian musical leadership since the 1780's. [...] From the early nineteenth century onward, music critics strove to establish J.S. Bach and his heirs as both representatives of the German nation and unique geniuses, incomparable to other foreign musicians and other nations. Germans alone seemed to have access to that celestial 'spark of music' that only flourished on German soil and when composed by a German hand. »<sup>155</sup>

Si nous mentionnons ces quatre pianistes, c'est parce qu'ils représentent à eux seuls l'évolution musicale de la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, aux États-Unis. Entre de Meyer, Herz, Thalberg, d'un côté, et von Bülow, de l'autre se dessine une ligne de fracture nette. Les trois premiers appartiennent encore à cette époque où les virtuoses interprètent, à l'instar des violonistes, des « œuvres de bravoure », principalement issues de leurs propres compositions, basées principalement sur des airs d'opéra<sup>156</sup> et visant à broser le public dans le sens du poil. Néanmoins, le processus de dissociation que nous avons mis en évidence ci-dessus ('popular' vs 'classic', ou 'vernacular' vs 'cultivated') est bel et bien à l'œuvre et trouve une personnification intéressante en la personne de von Bülow. La programmation de sa tournée de 1875-76 révèle deux tendances essentielles. Tout d'abord, un glissement vers l'interprétation d'œuvres dites « sérieuses » s'opère : von Bülow jouera, essentiellement, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Brahms ou encore Spohr<sup>157</sup>. La fragmentation du public en fonction de la dichotomie développée ci-dessus fut complétée par ce

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25909> (consulté le 24 juillet, 2010).

151 Tombé dans l'oubli le plus total, Leopold de Meyer (1816-1883) eut un succès retentissant en Europe – Berlioz orchestra même deux de ses compositions – avant d'entamer une tournée américaine qui devait l'emmener de New York à la Nouvelle-Orléans en passant par Louisville. A son sujet, R. Allen Lott écrit : « During his two-season tour of the United States from 1845 to 1847, his forceful technique and imaginative compositions created a sensation throughout the country, and to many listeners his playing was a revelation. » (R. Allen Lott, *From Paris to Peoria : How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, New York, Oxford University Press, 2003, p.11)

152 Probablement l'un des pianistes les plus importants du second quart du 19<sup>ème</sup> siècle, bien que conquis par Schumann – une aversion inspirée à la fois par sa jalousie face au succès colossal de Herz comme pianiste mais surtout comme compositeur et un mépris pour son attitude jugée trop 'commerciale', Henri Herz était déjà connu aux États-Unis avant même d'avoir quitté le pont de son bateau : « Testimony abounds that Herz's music was widely disseminated throughout America before his arrival. [...] a Charleston paper asserted that there was 'not a house, in which there are refined inmates, who play the Piano, in which his music will not be heard! » (R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 56)

153 Sigismund Thalberg (1812-1871) demeure aujourd'hui davantage connu comme le principal rival de Liszt jusqu'à la retraite de ce dernier de la scène, en 1847 (sa propre personnalité de compositeur et de pianiste en ayant probablement souffert, sur la durée).

154 Considéré par Liszt comme son successeur (il était déjà l'époux de sa fille, Cosima), Von Bülow (1830-1894) verra sa tournée pâtir du souvenir laissé par celle, triomphale, du pianiste russe – et ami de von Bülow – Anton Rubinstein, trois ans auparavant. Ainsi, signale, R. Allen Lott, « *von Bülow was praised for his scholarly and accurate performances that, however, failed to generate as much excitement as Rubinstein's.* » (R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 56.)

155 Jessica C.E. Gienow-Hecht, *op. cit.*, p. 590.

156 R. Allen Lott, *op. cit.*, p. ix.

157 *Ibid*, pp. 307-308.

changement de répertoire : un divertissement (« entertainment ») était transformé en un art. Ce processus, Lawrence Levine l'appelle la « sacralisation »<sup>158</sup> et l'observa dans d'autres secteurs culturels américains, principalement le théâtre. La connotation religieuse du terme s'explique parfaitement par ce passage où Levine cite un rapport de la Société Philharmonique de New York qui marque déjà bien les intentions de l'élite américaine – une trentaine d'années avant von Bülow – en matière d'organisation de la vie musicale américaine :

« In 1848, in their sixth annual report, the directors of the Philharmonic Society of New York wrote, 'It must be acknowledged that the science of Music as it exists in nature is not of human invention, but of divine appointment.' The number of those who were willing to acknowledge this 'divine appointment' was to grow with the coming years. The process of sacralization endowed the music it focused upon with unique aesthetic and spiritual properties that rendered it inviolate, exclusive, and eternal. This was not the mere ephemera of the world of entertainment but something lasting, something permanent. 'The root of our success is *not* fashion,' the Philharmonic directors announced in 1857, 'it is art' »<sup>159</sup>

La deuxième tendance, que dénotent les choix de programmation de von Bülow, a contribué à constituer la première. En effet, qu'est-ce qui poussait les virtuoses à se hasarder dans le Nouveau Monde avant les années 1870 ? L'appât de la célébrité, et, surtout du gain. R. Allen Lott cite une lettre de Leopold De Meyer, datée du 5 février 1846 et adressée à Joseph Fischhof, professeur de piano au Conservatoire de Vienne, qui atteste de cette préoccupation majeure pour les virtuoses de l'époque :

« Yesterday, I gave my twelfth [*recte* tenth] concert here in New York and again caught 3000 people – flowers, wreaths, etc. But mainly dollars... I am glad that I am the first to risk this dangerous trip, because only the first can make money here – because the people are still quite new to music. »<sup>160</sup>

De Meyer aura tout faux : ses successeurs gagneront et généreront autant, voire plus d'argent que lui – les profits engendrés par les quatre concerts new-yorkais de Henri Herz dépasseront les 7500\$ (à l'époque), ce qui représentait, en 2003, plus de 150 000\$<sup>161</sup>. Même si ce dernier clamait qu'il venait pour satisfaire ses envies de voyage ainsi que la demande du public américain, R. Allen Lott rappelle que tout le monde savait, à ce moment, que l'argent était sa motivation principale<sup>162</sup>. Un changement d'attitude

---

158 Ce concept n'est pas sans rappeler les travaux de Pierre Bourdieu et la notion de capital culturel, au sein de laquelle les agents sociaux tendent à se regrouper en fonction de traits culturels partagés. Il s'agirait, ici, de la catégorie de personnes écoutant de la musique classique, se rendant aux concerts, inscrivant leurs enfants à des cours de musique et possédant un piano à queue à la maison. Certains auteurs sont allés encore plus loin que Levine dans leurs définitions de ce processus à portée élitiste : Charles Hamm a développé le concept de mystification, qui consistait en des « strategies of ritualized dress and behaviour and dependence on a foreign repertory » (Charles Hamm, « The USA: Classical, Industrial and Invisible Music », *Music and Society : The Late Romantic Era, from the Mid-Nineteenth Century to World War I*, Englewood Cliffs, ed. Jim Samson, 1991, p. 303) qui visait à unifier une élite américaine et la doter d'un sentiment de supériorité (Charles Hamm, *ibid.*, Ralph P. Locke, *Cultivating Music in America : Women Patrons and Activists since 1860*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 297.).

159 Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988, p.132.

160 Leopold de Meyer, *Letter to Joseph Fischhof*, 7 Février 1846, Wiener Stadt-und Landesbibliothek, cité par R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 24.

161 Calcul effectué à partir de John J. McCusker, « How Much Is That in Real Money? A Historical Price Index for Use as a Deflator of Money Values in the Economy of the United States », *Proceedings of the American Antiquarian Society*, Volume 101, Part 2, Octobre 1991, pp. 297-373 . Les tableaux comparatifs ont ensuite été mis à jour grâce à divers indicateurs dont le CPI (Consumer Price Index – Indice des prix à la consommation).

162 R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 65.

dans le chef des musiciens issus de la sphère germanique (et principalement les Allemands) va pourtant prévaloir dans les décennies suivantes. Historiquement, comme l'analyse Jessica Gienow-Hecht, l'avènement et l'adoption par une élite de la musique classique « sérieuse » aux États-Unis coïncide avec la naissance de l'Empire allemand (1871-1918) et de son établissement en tant que *Kulturnation*<sup>163</sup>, dont la musique était une composante essentielle. A l'époque, les États-Unis s'installent – grâce à l'industrialisation, à des vagues d'immigration continues et à la croissance de leur économie – comme acteur géopolitique stratégique à l'échelle mondiale, entraînant une vaste opération de séduction européenne visant à s'attirer la bienveillance de ce futur géant. Très en retard par rapport à la France et l'Angleterre, l'Allemagne va tenter, à ce moment-là d'exporter sa fameuse *Kultur*. Ses premières tentatives échoueront – deux programmes plus ou moins prémédités d'échanges, l'un académique, l'autre artistique –, mais la troisième réussira et introduira durablement aux États-Unis la musique allemande (au sens large, englobant donc l'autrichienne, la suisse et la tchèque), et plus particulièrement orchestrale.<sup>164</sup>

Les motivations des virtuoses allemands qui arriveront aux États-Unis, portant haut les couleurs du Romantisme, vont désormais s'enrichir d'une nouvelle dimension, que Jessica Gienow-Hecht appelle « their almost missionary zeal to educate U.S audiences in classical music, a zeal that echoed the German Reich's increasing propensity to spread Kultur across the globe »<sup>165</sup>. Bien sûr, l'argent demeura une motivation essentielle, comme en atteste, par exemple, le contrat conséquent que von Bülow négocia avec le célèbre impresario Bernard Ullman : pour donner 172 concerts sur huit mois, von Bülow devait toucher environs 20 000\$<sup>166</sup> (plus de 330 000 \$ en 2003<sup>167</sup>). Cependant, signe de l'air du temps, la principale friction durant les négociations concerna la programmation, comme l'explique R. Allen Scott :

« Ullman tried to persuade Bülow to include some bravura works, but the pianist refused to waste his time learning them or lower his standards by programming them : '[...] I would not be able to make any concession concerning the 'classical' tenor of my programs. Fantasies on motives from opera (wheter from Don Juan or Traviata), transcriptions, and – in short, the whole repertoire of the period of Thalberg will find no place in my programs.'<sup>168</sup> »<sup>169</sup>

Dans une lettre à sa mère, Bülow expliqua également qu'il ressentait de plus en plus la nécessité d'éveiller l'intérêt de son auditoire, de lui transmettre sa connaissance de la musique :

« To wake up such a fever of interest-gradually-voilà ma mission! As you know, I am a real artist, not a public entertainer; therefore I do not make the slightest concession to bad taste. »<sup>170</sup>

163 La « *Kulturnation* », terme forgé par l'historien allemand Friedrich Meinecke au début du 20<sup>ème</sup> siècle, s'oppose directement à l'idée de *Staatsnation* (l'État-nation). Alors que l'État-nation est lié à la territorialité – la nation regroupe tous les groupes sociaux vivant sur son sol, sans prendre en compte leur origine ethno-culturelle –, la *Kulturnation* (ou nation ethnique) est fondée sur cette distinction ethno-culturelle, en prenant davantage en compte des données telles que la religion, la langue, l'ethnie (Gyula Csurgai, *La nation et ses territoires en Europe centrale : une approche géopolitique*, Berne, éd. Peter Lang, p. 39) mais également la culture, les universités, la littérature, la poésie et, donc, la musique.

164 Jessica Gienow-Hecht, *op. cit.*, pp. 586-590.

165 *Ibid.*, p. 594.

166 R. Allen Lott, « A Continuous Trance : Hans von Bülow's Tour of America », *The Journal of Musicology*, Vol. 12, n°4, University of California Press, automne 1994, p. 532.

167 John J. McCusker, *ibid.*

168 Hans von Bülow, *Letter to Bernard Ullman*, Londres, 2 janvier 1875, cité par R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 533.

169 R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 533.

170 Hans von Bülow, *Letter to his mother*, Chicago, 2 février 1876, cité par R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 537.

Dans sa première phase, la tournée de von Bülow, comme l'indiquent les nombreuses lettres qu'il écrivit à destination de l'Europe, suscita chez le pianiste un enthousiasme manifeste – il envisagea même de rester là-bas. Cependant, au fur et à mesure que l'enchaînement des dates entama de l'épuiser et que son style, peu démonstratif et jugé comme trop intellectuel, achevait de lasser les foules, von Bülow reviendra sur ses premières impressions avant de définitivement perdre le goût des États-Unis. Bernard Ullman, son impresario, ne manqua pas de lui rappeler ce qu'il attendait de lui, enterrant par la même occasion les objectifs « éducatifs » de von Bülow :

« Bach and too much Beethoven do great harm to the receipts and (believe me) in the end also to your prestige. You have demonstrated what you can do, and it would be desirable to choose less abstruse programs for the Americans next season. You will not succeed in molding them to your intellect. Without becoming trivial, perhaps you could lower yourself a little without doing violence to your artistic sensibility...Renounce ideas of mission, you will be disappointed there. Take America for what it is : the country to make money and nothing else. Twenty more years are needed to accomplish your mission. »<sup>171</sup>

Et Ullman n'avait pas tout à fait tort. En fait, la « mission » était déjà en voie de réalisation depuis les années 1850, mais davantage dans le domaine de la symphonie que pour les prestations individuelles des virtuoses. Ainsi, un chef d'orchestre tel que Carl Bergmann (1821-1876), arrivé aux États-Unis en 1849 (après le Printemps des peuples), avait officié à la tête de la Germania Musical Society, célèbre pour avoir tourné de 1850 à 1854 dans tout l'Est américain, ainsi qu'à la tête du New York Philharmonic. Bergmann contribua notamment à introduire des œuvres orchestrales de Liszt et défendit ardemment Wagner<sup>172</sup>. A ce sujet, une anecdote relatée par Gienow-Hecht illustre bien la détermination des Allemands à déjouer les oppositions qu'ils rencontrèrent à leur musique. Alors qu'il était en train de composer un programme très wagnérien, Bergmann encaissa cette remarque : « But, Mr. Bergmann, people don't like Wagner ». « Den dey must hear him till dey do », répondit le chef allemand.<sup>173</sup> Finalement, et après avoir écumé tous les rails et les salles de concert de l'Amérique<sup>174</sup>, les Allemands parvinrent petit à petit à leur but, dans les chiffres du moins : plus de soixante pour cent des symphonies jouées entre 1890 et 1915 venaient de compositeurs austro-allemands. Le trou laissé entre le poursuivants était colossal : douze pour cent pour la musique française et russe, respectivement, tandis que les Italiens (moins de quatre pour cent) et les Américains (moins de un pour cent) se partageaient les dernières miettes.<sup>175</sup>

Mais les objectifs ne s'arrêtaient pas à établir une simple domination du répertoire allemand. Ils étaient, en quelques sortes, moins statistiques et plus idéologiques et touchaient à la volonté de convertir l'ensemble du pays à la musique 'sérieuse'. L'une des figures illustrant le mieux ce dessein est sans doute le chef d'orchestre Theodore Thomas (1835-1905). Issu d'une famille ayant émigré aux

171 Bernard Ullman, *Letter to Bülow*, 18 Avril 1876, (Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, Leipzig, ed. Marie von Bülow, 1895-1908, Vol.6, pp. 370-371), cité par R. Allen Lott, p. 542.

172 R. Allen Lott, *From Paris to Peoria : How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, New York, Oxford University Press, 2003, p. 252.

173 Jessica Gienow-Hecht, *op. cit.*, p. 595.

174 Certains Allemands poussèrent même cette « mission » de dissémination de la *Kultur* jusque dans ses derniers retranchements. Ainsi, Fritz Scheel (1852-1907), qui devint en 1900 le premier directeur du Philadelphia Orchestra, mourut interné, en proie à des hallucinations où il imaginait embaucher les meilleurs musiciens européens contre des sommes faramineuses pour venir enseigner dans un conservatoire qu'il aurait soit-disant créé (Frances Anne Wister, *Twenty-five years of the Philadelphia orchestra , 1900-1925*, Philadelphie, publié sous les auspices du Women's Committee for the Philadelphia Orchestra, pp. 71-75. ; Jessica Gienow-Hecht, *op. cit.*, p.595.)

175 Philip Hart, *Orpheus in the New World: The Symphony Orchestra as an American Cultural Institution*, New York, WW Norton, 1973, p.59., cité par Jessica Gienow-Hecht, *op. cit.*, p. 599.

États-Unis en 1845, Thomas fut salué, après sa mort, comme étant l'un des hommes ayant le plus contribué à élever le niveau de la musique aux États-Unis<sup>176</sup>. Après une carrière d'interprète (il était soliste aux côtés de Jenny Lind à seize ans), il initia, en 1864, les Irving Hall Symphonic Soirées, qui offrait un répertoire sans cesse plus sophistiqué, comparable à ce qui se jouait alors à Paris, Londres, Vienne et Berlin<sup>177</sup>, privilégiant Beethoven, Schumann, Liszt et Wagner.. Ensuite, Thomas devint notamment directeur musical du New York Philharmonic – de 1877 à 1891, avec une seule interruption en 1878. Son rôle dans la « mission » d'expansion de la *Kultur* et dans le « culte de la musique 'intellectuelle' » (« the cult of high-brow music »), comme l'appelait le critique Henry Theophilus Finck (1854-1926), critique musical du *New York Evening Post*.

« Of course there had been famous soloists flitting like comets across the musical horizon and there had been orchestral concerts as well as operas; but it required a man like Thomas to lay the corner-stone for a real temple of music. »<sup>178</sup>

Thomas, qui considérait que la « musique légère, 'populaire', ainsi qu'on l'appelle, représente le côté sensuel de l'art et a toujours quelque chose de plus ou moins diabolique en elle (« Light music, 'popular', so called, is the sensual side of the art and has more or less devil in it. »)<sup>179</sup> appartient à ceux qui dépensèrent une énergie considérable à tourner à travers les États-Unis (jusqu'à la côte Ouest), sans toujours récolter un grand succès mais avec la volonté affichée d'élargir sans cesse le public et de lui inculquer, tant bien que mal, les rudiments de la « vraie » musique classique. Parallèlement, un ensemble d'éléments ont permis de maintenir la symphonie accessible – voir de l'ouvrir – à toutes les couches du public. Par rapport aux tournées d'un Herz ou d'un de Mayer (où les places oscillaient entre 25 cents en galerie et 1 \$ pour un « siège » correct, ce dernier tarif représentant malgré tout l'entièreté d'une journée de travail ouvrière<sup>180</sup>), les prix des tickets pour assister à une symphonie restaient, au tournant du vingtième siècle, plus ou moins égaux en ce qui concerne les sièges de moindre qualité : les entrées pour la galerie et les sièges de derrière étaient compris entre 15 et 25 cents – et représentaient plus d'un tiers du public. Au final, aller voir une symphonie revenait plus ou moins au même prix qu'aller voir un vaudeville et moins cher que d'aller au théâtre. Cette politique tarifaire relativement accessible s'accompagnait déjà de nombreuses promotions « spéciales », destinées aux jeunes femmes célibataires et à l'ensemble du spectre social, dont les « Workingmen's Concerts » de Theodore Thomas<sup>181</sup> ou de Henry Higginson, philanthrope et fondateur du Boston Symphony Orchestra – qui est pourtant décrit par le sociologue Paul DiMaggio comme une création des « capitalistes culturels » et utilisée par eux comme « un refuge face à l'adversité et les flèches du monde tourmenté qui les entouraient »<sup>182</sup>.

La « mission » des Allemands aboutissait à un résultat différent qu'un cloisonnement du public, où la symphonie et la culture germaniques n'auraient été que le privilège des « happy few », en fonction de leur richesse et de leur prestige social. Si nous avons précisé que l'introduction auprès du public

---

176 Obituary : Mr. Theodore Thomas, *The Musical Times*, Vol. 46, n° 744, 1er février 1905, p. 115.

177 Ezra Schabas, « Thomas, Theodore. », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27869> (consulté le 28 juillet 2010).

178 Henry T. Finck, *My Adventures in the Golden Age of Music*, New York, Funk & Wagnalls Company Company, 1926, xv, cité par Paul Charosh, *op. cit.*, p. 132.

179 Theodore Thomas, George Putnam Upton, *Theodore Thomas, a Musical Autobiography*, Vol. 1, Chicago, A.C. McClurg & Co, p. 3.

180 Moyenne établie d'après R. Allen Lott, *op. cit.*

181 Jessica Gienow-Hecht, *op. cit.*, p. 596.

182 Joseph Horowitz, « Reclaiming the Past : Musical Boston Reconsidered », *American Music*, Vol. 19, n°1, printemps 2001, pp. 31-32



américain du répertoire « sérieux » germanique avait, initialement contribué à constituer une élite musicale – en ce sens qu'il constitua un vecteur d'identification sociale entre les particuliers qui pouvaient payer pour l'écouter, l'apprendre et disposer de temps pour le pratiquer et l'approfondir –, le « zèle missionnaire » – ce terme impliquant bien une diffusion musicale sur l'ensemble de la société – des musiciens germaniques dépassa bien vite cette seule fonction. Une véritable affinité se développa entre le public américain et la musique allemande. Cette affinité ne s'explique pas seulement parce que bon nombre de musiciens possédaient le charme de la jeunesse et l'aura des romantiques, atouts pourtant essentiels dans la conquête d'un large public féminin potentiel et deviendra, pour les Américains, une véritable évidence :

« In the eclectic musical landscape of the United States, German serious music advanced to a more prominent position than most genres. And when Americans thought and think about high classical music, « true » beautiful music, music that was apt to express human emotion and uplift the soul, they reverted to German composers and musicians. »<sup>183</sup>

### 2.3 Vers une indépendance musicale : enseignement musical aux États-Unis et cas de l'École d'Ovide Musin

Ovide Musin, témoin de cette domination du répertoire et de l'esprit allemands, en devient un personnage d'autant plus intéressant qu'il fera un léger pas de côté dans ses prestations, optant souvent pour une programmation plus variée. Il fut également en contact direct avec plusieurs défenseurs fervents de la *Kultur*, dont Theodore Thomas, sous la direction duquel il joua lors d'un de ses premiers concerts new-yorkais. Le prochain chapitre abordera l'importance de la nationalité (belge) de Musin dans sa carrière américaine, problématique qui est intimement liée à celle de la prépondérance concomitante de la musique allemande. Toutefois, la création par Musin d'une École belge de violon à New York, en 1908 représente un autre aspect essentiel de la vie du violoniste belge qu'il convient de ne pas négliger. En effet, à l'époque où Musin ouvre son école, l'hégémonie allemande commence à être contestée. Politiquement, les théories nationalistes se sont emparées de l'Europe et vont rapidement franchir l'Atlantique. En découle, sur le plan musical, la prise de conscience de la quasi-inexistence d'une musique classique propre aux États-Unis. Le développement d'une forme d'expression musicale propre à une nation qui, après la première guerre mondiale, allait s'imposer définitivement comme acteur incontournable de l'échiquier mondial, passait, en grande partie, par une prise d'indépendance face à la musique classique allemande. Si celle-ci demeurera extrêmement présente jusqu'à nos jours, les premiers défenseurs d'une musique classique américaine montèrent assez vite au front. Ainsi, Homer Moore<sup>184</sup> écrivait dans *Music*, dès 1891 : « We must develop a music which will express our own American natures fully and completely »<sup>185</sup>. Cette prise de conscience s'accompagnera d'une autre, liée, cette fois, à l'enseignement de la musique aux États-Unis et à l'établissement de conservatoires, éléments essentiels pour promouvoir la formation d'un vivier musical typiquement américain. Comme

183 Jessica Gienow Hecht, p. 598.

184 Il s'agit plus que probablement du compositeur Homer Moore (1863-1952), auteur de *American Trilogy*, un opéra en trois volets sur la fondation de l'état américain qui, visait à utiliser « [the American] national history, traditions, legends, manners, customs, superstitions and beliefs, [...] and to reveal [the] social atmosphere and the forces that [...] characterized the minds and opinions of those who did things and were the foundation upon which our national structure, temperament, etc., have been built. » (Louis Charles Elson, *The History of American Music*, New York, Macmillan. Co, 1925, p. 239)

185 Homer Moore, "How Can American Music Be Developed", *Music*, février 1891, cité par Jessica Gienow-Hecht, *op. cit.*, p. 602.

l'indique un long article du *New York Times* du 19 août 1900, un mouvement en faveur de la création d'un conservatoire national commençait petit à petit à donner de la voix :

« When will the American Nation, by and through its Government, establish institutions for the education of musical and art students ?[...] It may be interesting to know that there are as many as 20.000 American students scattered through the great cities of Europe, studying music in every branch, likewise painting, sketching, and all the fine arts akin hitherto. One-half of these students are either eking out a precarious existence as beggar students or are indulging in all kinds of self-denials in order that they may continue their studies. [...] The average musician in America is a foreigner. You can count on your fingers the Americans leaders of note.»<sup>186</sup>

Cette problématique du soutien gouvernemental à un secteur de la vie culturelle est fascinante d'actualité, tant le système américain semble avoir toujours rechigné à épauler directement les arts en général. A l'époque, déjà, l'article du *New York Times* reprochait au Congrès de ne pas hésiter pour allouer cinq millions de dollars au président (McKinley, à l'époque) pour faire une guerre – problème la guerre hispano-américaine de 1898 – mais d'être bien plus regardant pour octroyer un million de dollars à l'éducation musicale. L'objet de cette section n'est pas de restituer l'historique de l'enseignement musical aux États-Unis mais bien de rattacher le besoin évoqué par le *New York Times* aux propres écrits de Musin et initiatives qu'il lança ensuite. L'article cite en exemple le Conservatoire de Liège, considéré comme un temple musical, ayant accueilli ou formé les plus grands (de Léonard à Ysaye en passant par...Musin) et met l'accent sur la nécessité de produire, à long terme, des professeurs américains et de renverser le processus de circulation des artistes : les États-Unis devaient enfin exporter leurs talents musicaux. Musin lui-même prendra position dans ce débat, et ce de deux manières différentes : créer une école, en 1908, et développer un embryon de ligne théorique quant aux vertus de l'enseignement musical à la belge. Ainsi, Musin estimait dans ses mémoires qu'il n'avait pas à se plaindre de ses élèves, chacun venant avec la volonté de faire une carrière comme interprètes ou professeurs et restaient ainsi avec lui durant plusieurs années où jusqu'à ce que leurs fonds aient expiré. Néanmoins, n'ayant jamais reçu d'argent d'une fondation ou des bourses d'étude, il dut limiter son activité à un certain nombre d'étudiants, une situation qui reflétait bien, selon lui, l'utilité et la valeur d'établissement tels que les conservatoires de Liège ou de Bruxelles : pour Musin, le fait qu'ils soient financés par le gouvernement ne leur donnait pas une connotation caritative (à l'inverse, justement d'une école établie par une fondation ou une quelconque institution philanthropique). Dans son idéal, il fallait placer la question artistique avant toute considération politique ou commerciale et établir les fondements de ces institutions sur base de critères de talent, de mérite et de réussite, autant pour les professeurs que pour les élèves et les directeurs<sup>187</sup>.

Ces positions, couchées dans ses mémoires, furent réitérées à plusieurs reprises dans les journaux. Ainsi, deux articles parus dans le *New York Tribune*, respectivement en 1913 et 1915 permettent d'obtenir une vision globale de ses arguments et, surtout, d'obtenir un point de vue critique sur les modes d'enseignements du violon dans le premier quart du vingtième siècle aux États-Unis (ce point de vue ne représentant cependant pas la panacée). Sa critique du système éducatif américain est à la fois personnelle et organisationnelle. Aux jeunes violonistes, Musin reproche de commencer à travailler sérieusement trop tard, de ne pas s'entraîner correctement et de vouloir gagner de l'argent avant de

---

186 Henry I. Kawalsky, « Need of a National Conservatory », *New York Times*, 19 août 1900.

187 Ovide Musin, *op. cit.*, pp. 129, 263.

savoir jouer<sup>188</sup>. Mais ses reproches les plus construits s'adressent avant tout à la manière dont on leur donne cours. Selon Musin, l'enseignement à l'américaine accorde trop d'importance aux disciplines générales, toute spécialisation dans un quelconque domaine artistique leur étant subordonnée. Vient ensuite la question cruciale de l'argent servant à la formation musicale, bien plus développée que dans ses mémoires et qui dénote bien la manière dont Musin, après plus de vingt ans passés aux États-Unis, saisit et interprète l'esprit américain :

« An idea exists here that one who accepts financial aid in getting a musical education is more or less an object of charity and that any one who respects himself will get it somehow by his own effort, perhaps at odd moments taken from some other occupation, whereby a little money may be made to enable him to pay for instruction. The fact is that to become an expert in any profession requires concentration and ample time. Violonists need to begin very young, the younger the better. »<sup>189</sup>

Musin, au final, s'érigeait en partisan inconditionnel du conservatoire, d'un choix intelligent de professeur, pilotant sur la durée le développement de son élève, d'une rigueur technique inculquée avant de laisser libre court à l'inventivité<sup>190</sup> et de l'absence de relation financière entre ce dernier et son maître. L'objectif n'était donc pas, selon sa ligne théorique, de générer du profit mais bien de développer, in fine, le prestige des nations grâce à l'avènement de violonistes (et de musiciens en général) de premier rang. Paradoxalement, Musin ouvrit pourtant une école payante, probablement parce qu'il s'alignait sur la méthode d'enseignement américaine, faute de mieux, et aussi pour trouver de nouvelles sources de revenus, après avoir vu sa carrière d'interprète expirer petit à petit. Une publicité, toujours tirée du *New York Tribune*<sup>191</sup>, montre bien que Musin n'est pas le seul à se lancer dans la vague de l'enseignement privé : le violoniste est accompagné par des dizaines d'autres professeurs de violon, de violoncelle, de chant et même de balalaïka. Indice, s'il en est, de la commercialisation de l'apprentissage musical, effectué à la suite d'une popularisation croissante de la pratique de la musique – les ventes de piano, par exemple, passent de 72 000 en 1790 à 374 000 en 1909<sup>192</sup> -. Nous n'avons malheureusement pas pu trouver le prix de ses leçons mais ses techniques et textes publicitaires semblent parfois entrer en contradiction avec un de ses préceptes, prêchés dans un article du journal du même jour, à savoir que l'apprentissage du violon prend du temps :

« Instruction given by this World renowned Virtuoso in PERSON, in the AUTHENTIC tempos, style, fingering and bowing of the Classical repertory, ancient and modern. Violinists prepared for appearances in America and Europe. Musin's SPECIAL SYSTEM greatly lessens the time ordinarily spent in acquiring technic and bow control. Write for matter regarding his SPECIAL CORRESPONDENCE COURSE and THEMATIC list of new music composed and edited by Ovide Musin. PIANO, HARMONY, with eminent teachers. Voice production, technic, diction, with Mme. Ovide Musin, coloratura soprano. Dormitories for limited number of students. (Practice unrestricted). »<sup>193</sup>

188 *New York Tribune*, 10 octobre 1915.

189 *New York Tribune*, 12 octobre 1913.

190 Voici ce que Musin estimait comme absolument requis pour une maîtrise correcte du violon : « The works of Corelli, Tartini, Vivaldi, Ixjcatelli, Vitali, Campagnoli, Viotti, Paganini, Stamitz, Spohr, Kreutzer, Rode, Fiorillo, Baillot, De Beriot, Lambert Massart, Leonard, Vieuxtemps and other master violinists, together with those of the composers Bach, Beethoven, Mozart and Handel, which formed the basis of the studies and repertory of all of my pupils in Europe, and as far as possible in this country, are indispensable » (Ovide Musin, *op. cit.*, pp. 134-135)

191 Voir Annexe 1.

192 Cyril Ehrlich, *The Piano : a History*, Londres, J.M. Dent & Sons, 1990, p.129.

193 Publicité parue dans le *New York Tribune*, 12 octobre 1913.

Sa pédagogie se base sur une méthode de violon en quatre volumes qui représenterait « a condensation of the knowledge and experience of the greatest virtuosos and pedagogues in all that is essential to mastery of the instrument »<sup>194</sup>. Pour 5 \$ (45 \$ en 2003), l'élève pouvait se procurer la méthode au complet. Au fur et à mesure, Musin s'était même transformé en éditeur. Il publia notamment ses Mémoires à compte d'auteur ainsi qu'un ensemble conséquents de partitions, soit de ses propres compositions, soit celles d'autres compositeurs – Wagner, Tartini, Viotti, Paganini, Léonard Zdenek ou François Prume –, parfois rééditées par ses soins<sup>195</sup>. Cette reconversion en professeur payant, après dix ans passés à enseigner au Conservatoire de Liège – dans une philosophie dénuée de référence à l'argent – reste un élément plus complexe qu'il n'y paraît à interpréter dans la vie d'Ovide Musin et qui ne s'explique pas que par l'appât du gain. On sait que sa femme, à la fin de la dernière tournée en Australie et du repos en Belgique qui suivit, voulait retourner aux États-Unis, mais Musin décida de rester pour passer du temps avec sa mère, vieillissante. Ensuite, un poste de professeur au Conservatoire de Liège lui fut proposé, offre qu'il ne pouvait pas refuser – pour des raisons de prestige et sous la pression du gouverneur de la province. De plus, Musin avait l'enseignement dans le sang et une passion pour l'Amérique, deux traits que l'on retrouve dans l'histoire de Florence Austin. Austin, violoniste de Minneapolis fut probablement repérée par Musin et le suivit lorsqu'il partit enseigner à Liège. Sous ses conseils, elle reçut le premier prix du Conservatoire en 1901, décerné par un jury comprenant, entre autres, Eugène Ysaÿe<sup>196</sup>. Plus tard, Musin la placera même à la tête du département de violon de son école de violon de la Musin Virtuoso School of Newark<sup>197</sup>, probablement une « succursale » de son école new-yorkaise établie grâce au succès de cette dernière. Connaissant les failles de l'enseignement musical aux États-Unis, Musin fut probablement tenté d'encourager un talent, et de renouveler l'expérience à une plus grande échelle en créant une école. L'initiative tombait à point nommé : en pleine domination du répertoire, la volonté de créer une musique classique « made in USA » était en pleine expansion et nécessitait plus que jamais la formation de nouvelles forces vives.

### **3. Rivalités et nationalisme : de la « propagande prusse » vue par Musin à l' « école belge de violon ».**

Ovide Musin voit New York et s'y produit pour la première fois en 1883. Il y mourra en 1929. Dans ses Memories, il consacre un chapitre à ses impressions d'Amérique, soit une vingtaine de pages, intitulé « How I Came to America ». Un second chapitre concerne les États-Unis, il s'agit de quelques pages relatant des faits plutôt anecdotiques à propos de ses tournées. Comparé au nombre d'années qu'il a séjourné dans le pays au moment d'écrire ses mémoires en 1919 – environ vingt-cinq ans si l'on déduit ses « tournées australiennes » et ses années liégeoises – il est assez étonnant de constater que Musin ne dédie qu'une proportion très faible de son ouvrage à ce pays d'adoption. Plus interpellant encore, Musin s'attarde presque uniquement sur son antipathie pour certains Allemands installés aux États-Unis, exemples de rivalités entre musiciens à l'appui : Theodore Thomas serait à l'origine de la croyance, parmi les Allemands d'Amérique, que Musin n'est pas violoniste classique mais un virtuose tape-à-l'oeil et Frederick Stock (1872-1942), allemand, aurait pour habitude de déprécier les musiciens

194 *New York Tribune*, 17 octobre 1920.

195 Voir Annexe 2 pour une liste de ses publications.

196 *The Minneapolis Journal*, 17 août 1901.

197 Harry Prescott Hanaford, Dixie Hines, *Who's who in music and drama : an encyclopedia of biography of notable men and women in music and the drama*, New York, H. P. Hanaford, 1914, p. 29.

américains<sup>198</sup>. Plus loin, le Belge va jusqu'à dire qu'il a toujours considéré l'Allemagne comme le pays le moins artistique (« the most unartistic ») au monde<sup>199</sup> ! L'objet du présent chapitre sera d'analyser le contenu de ces pages polémiques, ainsi que le contexte dans lequel Musin les a écrites, en tentant de déterminer l'importance de la nationalité du violoniste dans le déroulement de sa carrière en tant que virtuose ou professeur.

Ovide Musin entame le récit de ses premières impressions sur un ton relativement neutre, il énonce les faits, la situation telle qu'elle se présentait lors de son arrivée à New York. Il évoque la domination des immigrés allemands dans le domaine musical, aussi bien opératique qu'orchestral. Ensuite, il nous confie quel était le programme de son premier concert, en tant que soliste accompagné par la New York Symphony Society.

« Italian opera was in all its glory and about to receive a knockout from the Germans. German musicians predominated in the orchestras and as conductors of societies, and there would soon be the German opera and the Metropolitan House. Dr. Leopold Damrosch and Theodore Thomas were leading the New York Symphony and the Philharmonic Society orchestra concerts. I made my first bow in America with the Symphony, playing the Mendelssohn concerto and the Folia by Corelli »<sup>200</sup>.

Musin poursuit en relatant sa première expérience avec Theodore Thomas, qui retomba dans l'estime du violoniste suite au concert donné en février 1884 à la Liederkranz Society<sup>201</sup>. Musin, soliste, avait décidé de jouer le concerto pour violon de Benjamin Godard<sup>202</sup>, compositeur français alors très en vogue en Europe. Selon Musin, Thomas, détestant tout ce qui était Français, se serait livré à un certain « maniérisme » en conduisant l'orchestre lors de la représentation, tournant le compositeur et le soliste au ridicule. Sans réelle transition ni explication supplémentaire, Musin dit ensuite qu'il a des raisons de penser que Thomas est à l'origine de son discrédit parmi les Allemands des États-Unis.

« Theodore Thomas was an excellent musician and a great disciplinarian, but very arrogant. [...] I had an experience with Thomas at the Liederkranz Society concert. In Europe, the Godard concerto had been given at the best concert [...]. I put it on the Liederkranz program, [...] but as anything French was an abomination in Thomas's eye, his mannerisms while conducting those work were mockingly disdainful, flippant and insulting to the composer and the soloist. His buffoonery caused him a big fall in my estimation, and my dislike for the man was probably reciprocated, for I have reason to believe this was the starting point of an idea among the Germans in the United States that I was not a classical player, merely a showy performance of pieces of virtuosity. »<sup>203</sup>

Musin semble toutefois vouloir argumenter son propos, si ce n'est que l'exemple qu'il utilise concerne un fait qui s'est déroulé trente-deux ans plus tard. Dans ses mémoires, il reproduit une lettre qu'il a reçue de l'un de ses anciens élèves américains, Wallace Grievess<sup>204</sup>, en août 1918. A l'époque, Musin s'était empressé de la transmettre à l'éditeur de la revue de Chicago « The Violinist »,

---

198 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 111.

199 *Ibid.*, p. 112.

200 *Ibid.*, p. 109.

201 La Liederkranz Society est une institution, fondée en 1847, par des personnes issues de l'immigration allemande et qui s'occupe de promouvoir les échanges culturels et sociaux et d'organiser des événements musicaux.

202 Compositeur français (1849-1895)

203 *Ibid.*, p. 110.

204 Wallace Grievess contribua, deux ans plus tôt, à la fondation du Springfield College of Music and Allied Arts in Illinois.

accompagnée d'un texte introductif de sa plume. La lettre de Grieves explique comment, lors d'une audition pour entrer au Chicago Symphony Orchestra quelques mois auparavant, il a été refusé par le chef d'orchestre Frederick Stock pour cause d'apprentissage auprès de Musin :

« As soon as Mr. S. found out I had studied with you, he proceeded to belittle my playing – criticized my bowing (and I know I did not play so « rotten » on that occasion) and say other things uncomplimentary about your teaching. [...] He asked me why I have not studied with certain German teachers of Chicago. It does not seem right, at this time, that German musicians should have such an important place in musical affairs. [...] I know you can teach other things besides tricky little vaudeville pieces, like Mr. Stock said you did. »<sup>205</sup>

Le texte de Musin qui accompagne la lettre verse dans une germanophobie sans équivoque. Il cite d'abord un article antérieur paru dans la revue, puis donne son avis sur le sujet, suggérant de jeter tout l'« équipage » allemand à la mer :

« [...] you say 'large symphony organizations' with the exception of Chicago, have been 'cleaning shop' – and the trouble with Chicago is that the leading 'pro' of ther organization is elusive, cunning, beneath the surface and hard to get at.. [...] People in this country have been too long fed up on German idea of everything über Alles. [...] I would make such a surge that every one of the crew would swept out to sea, never come back. [...] [I] have always considered Germany as the most inartistic country in the world. »<sup>206</sup>

Il modère cependant son discours dans une seconde phase explicative, où il rappelle que de nombreux Allemands se sont rendus en Amérique pour échapper à l'oppression du service militaire prussien, puis fait allusion à ceux qui ont migré aux Etats-Unis dès le 18<sup>ème</sup> siècle afin de pouvoir développer leurs facultés intellectuelles dans une atmosphère de liberté. Musin cite ici un passage de l'ouvrage « Last words on evolution » de Ernst Haeckel<sup>207</sup> paru selon lui en 1905<sup>208</sup>. Musin comptait, en dépit de sa mentalité « antiallemande », de nombreux amis parmi les Américains d'origine allemande. Ceci le poussa à considérer deux « types » d'Allemands, les bons et les mauvais. Par la même occasion, il justifie sa position en pointant du doigt une propagande prusse « rusée » qui se réapproprie, à des fins politiques, le génie des musiciens allemands.

« It was not the good German-Americans who countenanced the propaganda of the wily Prussians which had been for some time instilling its poison into the mentality of native-Americans through music, their so-called German music. The geniuses of Bach, Beethoven, Richard Wagner, Brahms ans the rest were

---

205 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 113.

206 *Ibid.*, p. 111.

207 Ernst Haeckel (1834-1818) est un biologiste et philosophe allemand qui fit connaître dans son pays les théorie de Charles Darwin et y développa une théorie des origines de l'homme. Il désigna également la politique comme étant de la biologie appliquée. Il esquaissa, sur des bases scientifiques, l'idéologie du monisme (*Weltanschauung*), et passa pour un pionnier de l'eugénisme (l'ensemble des méthodes et pratiques visant à améliorer le patrimoine génétique de l'espèce humaine), bien que ses théories ne supposaient aucune « dégénération ». Des extraits de ses écrits furent également réutilisés par les idéologues nazis afin de justifier leurs théories racistes.

208 « It is only a few weeks since the Prussian Minister of Worship made a dangerous attempt to suppress Academic freedom, the palladium of mental life in Germany. This increasing teaching recalls the sad days of the eighteenth and nineteenth centuries when thousands of the finest citizens of Germany migrated to North America in order to develop their mental powers in a free atmosphere. » (Ernst Haeckel, *Last words on evolution*, Londres, Wats, 1906, pp. 109-110). La version allemande originale, *Der Kampf um den Entwicklungsgedanken*, est effectivement parue en 1905.

exploited as a product of German nationality. »<sup>209</sup>

Comme pour prouver qu'il n'est pas le seul à penser ainsi, ou peut-être parce qu'il voit de meilleurs arguments en Gaylor Yost<sup>210</sup>, Musin reproduit dans ses mémoires un long article que ce dernier a publié dans l'*Indianapolis Star*<sup>211</sup>. Il s'intitule « German Propaganda Spread in Music is a Great Menace »<sup>212</sup>. Yost veut mettre le peuple américain en garde : durant les quatre dernières années, les Allemands sont parvenus à répandre leur propagande culturelle (« 'kultur' propaganda ») dans des proportions inquiétantes, bien que peu d'Américains en soient conscients. Il s'attaque ensuite au système éducatif allemand, en critique l'égotisme et l'inflexibilité qui justifient selon lui la « guerre actuelle ». Yost affirme parler en connaissance de cause, puisqu'il a lui-même étudié en Allemagne, comme « nonante pour cents des étudiants en musique qui, avant la guerre, partaient en Europe pour étudier ». Les orchestres symphoniques et opéras de Berlin ne valent pas ceux de New York et un grand nombre des artistes et pédagogues qui résident là ne sont pas des Allemands : « I found that many of the pedagogues and artists residing there were not Germans, but artists from other countries who went there because the German propaganda had focused the eyes of the world upon Germany as the musical center of the universe »<sup>213</sup>. Yost s'attache ensuite à prouver que les méthodes d'enseignement germaniques ne produisent pas de grands artistes, d'abord en qualifiant leur « esprit » de « froid, pédant, impassible, philosophique, rigide, manquant des qualités imaginatives et plastiques requises dans les arts »<sup>214</sup>, puis en donnant une liste des « plus grands artistes contemporains au monde » ne comprenant qu'une poignée d'Allemands.

Musin conclut son chapitre en recopiant une autre lettre de sa main, qui a été publiée dans le *New York Herald* du 6 novembre 1918. Il défend cette fois l'idée selon laquelle la « musique allemande » n'existe pas.

« There were great musicians who happened to have been born in Germany, just as there were and are other great musicians who happened to be born in other countries, but there is no such thing as German music. If Bach, Beethoven, Wagner and the rest were alive to-day they would be the first to deny that German nation had anything to do with it... »<sup>215</sup>

A nouveau, aucun argument ne vient étayer sa pensée. Musin semble simplement nier toute responsabilité nationale dans l'émergence de brillants compositeurs. Cependant, il contredit totalement ce point de vue lorsqu'il s'agit de la Belgique, son pays natal. A la fin de son ouvrage, Musin expose ses « violinist reflections », dont sa conception de l'« Ecole belge de violon ». Il définit ce qu'il faut comprendre dans le terme « école » et cette fois, il se réfère à des faits historiques pour convaincre le lecteur du bien-fondé de sa pensée. Seulement, loin de se limiter au domaine violonistique, il remonte au moins Hucbald (c. 840-930) et au liégeois Henry Du Mont (1610-1684) en passant par les « Franco-flamands » Arcadelt, Goudimel, Ockeghem, Després ou Lassus, pour prouver l'existence d'une « école belge » qui aurait précédé l'« École belge de violon ». Cette dernière, Musin la fait démarrer en 1827<sup>216</sup>

209 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 115.

210 Violoniste, compositeur et professeur américain (1888-1958)

211 Cet article est paru dans l'*Indianapolis Star* du 27 octobre 1918, p. 29.

212 Le titre original est « Hun Propaganda » et non « German Propaganda ». L'article comporte également un sous-titre, que Musin ne retranscrit pas : « Decided Decadence In German Pedagogic Science and Creative Art ».

213 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 117.

214 *Ibid.*, p. 119.

215 *Ibid.*, p. 122.

216 Musin ne précise pas pourquoi il signale cette date comme étant celle du commencement de l'« Ecole belge de violon ».

avec Charles de Bériot, le professeur d'Henri Vieuxtemps. Musin décrète aussi la suprématie de cette école, affirmant que tous les plus grands violonistes en sont issus.

« A 'school' means the disciples of a man of genius, superior knowledge and of new ideas, the value of which he demonstrated and taught to his pupils who handed down their knowledge to succeeding generations. [...] With very few exception, all the greatest violinists since De Bériot have been graduated from the Royal Conservatory of Liège or have been taught by masters of this school »<sup>217</sup>.

Ovide Musin complète ses réflexions sur l'« École belge de violon » sur un ton quelque peu publicitaire, en rappelant qu'il a publié une méthode, « The Belgian School of Violin », qui n'est autre – et il ne s'en cache pas – qu'une révision de l'« Ecole » de son maître Henri Léonard. Ceci lui permet, indirectement, de citer les caractéristiques stylistiques de ce chef de file de l'« Ecole belge de violon », qui consiste en une utilisation de l'archet de la point au talon, qui produit un son plus volumineux, plus chantant. Musin vante aussi les qualités de pédagogue de Léonard, dont le point fort est de mettre sur un pied d'égalité toutes les composantes du jeu au lieu de favoriser, comme certains, l'agilité de l'archet ou l'habileté de la main gauche.

« Leonard was called chief of the Belgian school for the reason that he so perfected the science and art of bowing as to produce a more voluminous and singing tone, and the use of the whole bow from frog to tip and vice versa. [...] Leonard's method was designed to develop equally and with uniformity the bowing, technic, style, musical knowledge and comprehension in order to make a complete artist, which cannot be accomplished where one feature such as technic of the left hand is specialized to the detriment of the bowing. »<sup>218</sup>

A la lecture de ces pages concernant « musique allemande », « école belge » et rivalités entre musiciens de différentes nationalités, il paraît évident qu'Ovide Musin manque d'objectivité, mais à quel point ? En tenant compte du climat d'après-guerre dans lequel le violoniste rédige ses mémoires, tentons d'extraire de ces commentaires les éléments les plus pertinents et confrontons-les à d'autres sources contemporaines ou à des études déjà réalisées sur celles-ci afin de déterminer l'incidence du pays d'origine du musicien sur sa carrière. Les sujets traités seront : « Musin marqué par la Grande Guerre : une germanophobie à la française ? », « Frederick Stock, Theodore Thomas : analyse de cas », « La perception de l'« École belge de violon » au temps de Musin ».

### **3.1 Musin marqué par la Grande Guerre : une germanophobie à la française ?**

Il ne fait pas de doute qu'Ovide Musin a été profondément marqué par la première guerre mondiale. Lorsqu'il écrit ses mémoires – l'introduction est datée du 25 décembre 1919<sup>219</sup> –, cela fait à peine plus d'un an que l'armistice a été signée. Musin y fait d'ailleurs directement allusion, puisque cette très brève introduction est suivie d'une note se référant au fac-simile d'une lettre, présent plus loin dans

---

Si l'on se réfère à la carrière de De Bériot, il s'agirait du moment où il revient en Belgique après avoir passé un certain temps à Paris, notamment avec Baillot comme professeur.

217 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 275.

218 *Ibid.*, pp. 277-278.

219 *Ibid.*, p. Vii.



l'ouvrage<sup>220</sup>. Datant de 1868, elle a été écrite par le roi de Belgique Léopold II. Selon Musin, son contenu est « presque prophétique de la guerre de 1914 et, si ce monarque avait toujours été en vie, il est possible que la guerre n'aurait pas eu lieu, car ses conseils étaient entendus par tous les monarques d'Europe et Léopold II était d'ailleurs appelé 'Le diplomate de l'Europe' ». Le côté patriotique de Musin transparait également, et sera confirmé par la dernière phrase de son livre : « VIVE LE ROI ! VIVE LA BELGIQUE ! ET VIVE L'AMÉRIQUE ! »<sup>221</sup> qui clôt sa description de la visite du roi Albert 1<sup>er</sup> à New York. Un autre document témoigne de la désolation de Musin face aux dégâts provoqués par la guerre : on dispose de l'une de ses lettres<sup>222</sup>, écrite en 1922, où il explique que son frère est presque sourd et l'un de ses amis presque mort. Il y dit : « I am disgusted with Europe so far in this town where I have passed a great part of my life, everything is changed. [...] I think I shall be sooner in America than I had thought at first. America is the Country to live NOW. » Le fait que Musin semble s'étonner de l'état de son pays laisse supposer qu'il n'y était pas encore retourné depuis la fin de la guerre. Ces faits, issus de la confrontation avec la réalité, confirment l'état d'esprit teinté de germanophobie qui transparaissait dans ses mémoires, rédigés trois ans plus tôt.

Bien qu'il ait passé les années de guerre aux États-Unis, Ovide Musin est toujours resté en contact avec des musiciens français rencontrés pendant ses années parisiennes. Il entretenait notamment une correspondance avec Camille Saint-Saëns, comme en témoignent les lettres des 5 février et 15 avril 1919, qu'il a reproduites dans ses mémoires<sup>223</sup>. Il avait d'ailleurs revu le compositeur, alors âgé de 80 ans, lors de sa tournée américaine de 1915<sup>224</sup>. Lorsqu'il vivait à Paris, Musin fréquentait aussi Gabriel Fauré ; comme nous l'avons rappelé dans sa biographie, il écrivit les doigtés et coups d'archet de sa célèbre berceuse<sup>225</sup> et en donna, à ses côtés, la première représentation à la Société Nationale de la Musique de Paris le 14 février 1880. Rappelons-le, le violoniste était également un ami intime du chef d'orchestre André Messager. Il est plus que probable que Musin ait été influencé, dans sa manière de considérer les Allemands, par ces compositeurs qu'il admirait beaucoup. Même s'il ne le dit pas explicitement dans son livre – certainement parce qu'il le destine avant tout à des lecteurs américains –, Musin devait être très au courant des différentes positions que tenaient ses collègues parisiens avant, pendant et après la guerre. Les journaux new-yorkais diffusaient également les textes de certains Français, comme le *Musical Courier* qui publia, en 1916, un article de Vincent d'Indy intitulé « Se libérer soi-même de la domination musicale allemande »<sup>226</sup>.

A Paris, pendant toute la durée du conflit, la question est la suivante : faut-il jouer les œuvres des compositeurs allemands, et si oui, lesquels ?<sup>227</sup> « Entre laisser en l'état une situation d'avant-guerre où l'ensemble de la vie musicale était impensable sans les Allemands et la musique allemande et supprimer tout cela sans plus, comme certains n'hésiteront pas à exiger, l'éventail des possibles était large »<sup>228</sup>. Camille Saint-Saëns a les idées radicales, il rejette tout ce qui est allemand. Dès septembre 1914, il

220 *Ibid.*, p. 268.

221 *Ibid.*, p. 293.

222 Une photographie de la lettre est disponible sur [http://www.harmonieautographs.com/index\\_files/Page12538.htm](http://www.harmonieautographs.com/index_files/Page12538.htm), site internet de l'antiquaire Harmonie Autographs and Music Inc. chez lequel elle est actuellement en vente.

223 Ovide Musin, *op. cit.*, pp. 50-51, 282-284.

224 Ce fait est renseigné dans *The Brisbane Courier* du 2 octobre 1915 « Camille Saint-Saëns left New York for Paris at about the end of July. His last half-hour before the ship cast off was spent with Ovide Musin, the Belgian violinist, whom he reminded of their friendship of 40 years' standing [...] » (*The Brisbane Courier*, 2 octobre 1915, p. 13.)

225 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 50.

226 Esteban Buch, « "Les Allemands et les Boches" : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale », *Le Mouvement social*, No. 208, Musique en Politique (Jul. - Sep., 2004), p. 47.

227 Au sujet des rapports entre politique et musique au tournant du 20<sup>ème</sup> siècle, voir Jane Fulcher, *French cultural politics & music : from the Dreyfus affair to the first world war*, New York, Oxford U.P., 1999.

228 Esteban Buch, *op. cit.*, p. 50.

appelle à ne plus jouer aucune musique allemande et publie dans l'*Echo de Paris* des articles sous le titre *Germanophilie*<sup>229</sup>. Il y dénonce « l'attachement coupable du public français à Goethe, Schiller et Wagner – ce dernier étant, d'après lui, "la machine la plus puissante employée par l'Allemagne pour germaniser l'âme française" »<sup>230</sup>. Même si Musin semble exécrer la nation allemande en la qualifiant d'anti-artistique, son discours s'éloigne tout de même de celui d'un Saint-Saëns qui clame fièrement que « si l'art n'a pas de patrie, les artistes en ont une ! »<sup>231</sup> et qui, en 1917, dénonce un complot *pro-wagnérien*. Musin, lui, cite plusieurs fois Wagner aux côtés de Beethoven ou Bach parmi les génies allemands, et souligne que ce génie n'a rien à voir avec le pays d'origine. André Messager fait partie de ces chefs qui ne renoncèrent pas à diriger des concerts comprenant des œuvres de musiciens allemands, Wagner inclus. Même s'il exclut, en 1915, les compositeurs allemands de ses concerts à la Sorbonne « pour ménager le sentiment légitime du public », – il avoue d'ailleurs que Bach, Beethoven, Mozart leur ont manqué<sup>232</sup> –, il réinscrit Beethoven à ses programmes dès la fin de l'année 1916. En 1915 toujours, il accepte de jouer Beethoven, Mozart, Schumann, Brahms et Wagner lors d'une tournée en tant que chef invité à Buenos Aires<sup>233</sup>. Fauré, quant à lui, occupe une position quelque peu intermédiaire. Alors qu'il refuse de se joindre à la Ligue Nationale pour la Défense de la Musique Française (qui bannit, entre autres, toute représentation publique de compositions allemandes contemporaines), il participe au Festival de Musique Française, qui a pour but de mettre en avant les œuvres de compositeurs partis sur le front. Ceci poussera Caballero à qualifier Fauré de « patriotique » plutôt que de « nationaliste » :

« I prefer the term patriotism over nationalism to describe Fauré's particular position [...] because of his loyalty to the state and interest in its victory and, more crucially, because he did not conceive this interest in terms of cultural purity. It may be argued that cultural purity serves a nationalistic attitude in art the same way that ethnic and cultural purity together serve nationalism as a general ideology »<sup>234</sup>.

Il n'est ni possible, ni utile de déterminer ici la position précise de Musin par rapport à la situation. Les quelques exemples présentés permettent cependant de rendre compte de l'état d'esprit dans lequel il rassemble ses pensées en vue de la rédaction de ses mémoires, vers 1919. Enfin, pour ce qui est de la distinction entre les « bons » et les « mauvais » Allemands, Musin l'a probablement héritée de la mentalité qui règne alors dans les milieux intellectuels qu'il côtoie à Paris dans les années 1870 :

« [...] cette distinction entre des Allemands "innocents" et les barbares de la *Kultur* n'est pas une invention des musiciens, pas plus qu'elle n'est particulièrement nouvelle. Elle constitue plutôt une reconstitution de la thèse des "deux Allemagnes", récurrente dans les débats français depuis 1870 : l'idée d'une contradiction entre l'héritage humaniste [...] et le militarisme prussien [...] »<sup>235</sup>.

229 Camille Saint-Saëns, « Germanophilie », l'*Echo de Paris*, 21 septembre et 19 octobre 1914.

230 Buch, Esteban, *op. cit.*, p. 48.

231 Camille Saint-Saëns, *op. cit.*, 21 septembre 1914.

232 Buch, Esteban, *op. cit.*, p. 52.

233 *Ibid.*, p. 55.

234 Carlo Caballero, « Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, n° 3, Automne, 1999, pp. 595.

235 Buch, Esteban, *op. cit.*, p. 51.

### 3.2 Frederick Stock , Theodore Thomas : analyse de cas

Bien qu'il ne faille pas les prendre pour argent comptant, le texte de Musin et les articles qu'il reproduit sont le reflet d'une certaine réalité : l'écrasante et progressive domination de la musique symphonique allemande aux États-Unis dès la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, suivie d'une vague « anti-germanique » durant la guerre 14-18<sup>236</sup>. Musin développe deux cas précis, celui du mépris de Theodore Thomas pour « tout ce qui est français », et le refus de la part de Frederick Stock d'accepter un Américain, ancien élève de Musin, à l'un des pupitres de l'orchestre symphonique de Chicago. Analysons-les plus en détail afin d'évaluer le pouvoir que ces chefs d'orchestre d'origine germanique auraient pu exercer sur la carrière du musicien.

Au printemps 1918, le chef de l'orchestre symphonique de Chicago, Frederick Stock, refuse d'engager Wallace Grievés. Selon ce dernier, les causes sont les suivantes : Grievés était un élève de Musin, professeur qui ne sait rien enseigner d'autre que des petites pièces délicates de vaudevilles. Il affirme à Grievés que les trois années passées avec lui furent une perte de temps. Stock critique aussi impitoyablement le jeu d'archet du candidat et lui demande pourquoi il n'a pas suivi des cours auprès de violonistes allemands résidant à Chicago. Grievés s'indigne que des Allemands occupent des places si importantes « en ces temps » et précise que s'il s'est décidé à faire part de son expérience à Musin, c'est parce que les membres de l'orchestre ainsi que Stock ont récemment été appelés devant les autorités fédérales car ils étaient soupçonnés de remarques déloyales. Quand il apprend cela, Musin réagit sévèrement et fait publier la lettre dans « The Violinist » au mois de septembre de la même année. Il dit que les grandes organisations symphoniques, à l'exception de Chicago, ont été des « cleaning shop », le problème avec Chicago étant que leur chef est insaisissable, rusé, sous la surface et difficile à atteindre. Il tient à mettre au grand jour la vraie personnalité de Stock : « a German belittler of American musicians ».

Afin d'être compris, cet épisode demande d'être replacé dans son contexte. Edmund Bowles s'est penché sur la question des « hostilités intenses et souvent irrationnelles de la part des Américains et de leur gouvernement envers les Allemands et les Autrichiens pendant la Première guerre mondiale »<sup>237</sup>. Alors que la plupart étaient de « loyaux citoyens américains » – ou en passe de le devenir –, certains d'entre-eux étaient ouvertement pro-Allemands, d'autres simplement soupçonnés d'espionnage, de trahison. De nombreux musiciens furent licenciés, le cas le plus important étant celui de la Boston Symphony pendant la saison de 1917-1918 : dix-huit hommes ainsi que le chef d'orchestre alors en fonction, Ernst Schimdt. Parmi les neuf chefs d'orchestre d'origine allemande, autrichienne ou hongroise alors en exercice aux États-Unis, deux furent emprisonnés (Karl Muck, du Boston Symphony Orchestra et Ernst Kunwald du de la Cincinnati Symphony). Stock avait pris la tête de la Chicago Symphony en 1901, succédant à Theodore Thomas. Le personnel en était essentiellement allemand et une fois que l'Amérique fut entrée en guerre, la question des éventuels ennemis étrangers au sein de l'orchestre surgit. Si bien qu'en avril 1917, son vice-président prit la parole pendant l'entre-acte d'un concert. Il s'adressa au public, certifiant la loyauté de tous les membres, fidèles à l'Amérique. En effet, certains avaient été accusés, dans la presse, d'être purement et simplement « pro-allemands ». Le problème que rencontra Stock était quelque peu différent. En 1951, John H. Mueller estime que Stock « aurait pu facilement être victime de l'hystérie de la guerre, mais il s'en est extirpé de lui-même,

---

236 Voir 2.2. L'avènement du répertoire allemand : diffusion de masse de la *Kultur*.

237 Edmund A. Bowles, « Karl Muck and His Compatriots: German Conductors in America during World War I (And How They Coped) », *American Music*, Vol. 25, No. 4 (Winter, 2007), pp. 405-440.

par des actes prompts et discrets »<sup>238</sup>. Peu après son arrivée aux États-Unis, Stock avait introduit une demande de citoyenneté mais, « à la manière caractéristique de ces temps pacifiques et confiants », il n'avait pas réclamé les documents définitifs avant que les premiers ne soient périmés. Vu son statut d'étranger, il fut considéré comme un espion potentiel. Ne pouvant rien prouver, le Département de la Justice de Washington et le procureur local laissèrent tomber l'affaire. En témoignage de sa loyauté envers son pays d'adoption, Stock versa l'importante somme de 6000\$ aux Liberty Bonds<sup>239</sup>, mais rien n'y fit. Les accusations continuant de peser, Stock se retira volontairement de la scène en août 1918. A la fin de la guerre, deux mois plus tard, il reprit son poste, recevant un très chaleureux accueil. Pour célébrer sa naturalisation, il composa *March and Hymns to Democracy*.

Les faits que relate Wallace Grieses surviennent quelques mois seulement avant le départ prudent de Stock. On pourrait donc penser qu'il est, lui aussi, touché par l'hystérie qui règne pendant la guerre, qu'il se sent persécuté par le chef d'origine allemande. Il est aussi envisageable que Stock ne l'ait effectivement pas jugé sur base de l'origine de son professeur Musin, mais bien sur des critères violonistiques, désirant maintenir une certaine unité stylistique au sein de son orchestre, alors composé d'une majorité d'Allemands. Seuls les commentaires relatifs au maniement de l'archet de Grieses soutiennent une telle hypothèse. En désirant rendre publique cette anecdote en septembre 1918, Musin ne serait-il pas en train de chercher naïvement à fournir des renseignements – cependant bien faibles – qui permettraient de juger Stock comme étant pro-allemand, plutôt qu'à défendre son image de professeur ? En effet, après vingt années de pratiques, on voit mal comment ce genre de critiques pourrait lui causer un tort conséquent.

Concentrons-nous à présent sur le cas de Theodore Thomas. Le reproche que lui fait Musin est double. D'une part, il l'accuse d'avoir dirigé le concerto du Benjamin Godard d'une façon tout à fait offensante lors de son concert à la Liederkranz Society, et ce parce que « tout ce qui est Français est une abomination à ses yeux ». D'autre part, Musin le soupçonne d'être à l'origine de l'idée répandue parmi les Allemands d'Amérique selon laquelle il n'est pas un violoniste classique mais un musicien qui exhibe sa virtuosité. Dans la présente situation, nous avons la chance de disposer d'une quantité relativement importante de sources, qui nous permettent de confronter les points de vue des différents acteurs ou témoins du conflit : mémoires de Musin, autobiographie et mémoires de Theodore Thomas<sup>240</sup> (écrits par sa seconde épouse), ainsi que de plusieurs ouvrages le concernant, et critique de presse d'époque.

Consultons en premier lieu le commentaire concernant le concert, paru dans le *New York Times* du 4 avril 1884<sup>241</sup>, soit le lendemain de la prestation. Nous apprenons que les solistes étaient au nombre de trois, Emma Juch<sup>242</sup>, Ovide Musin et Max Heinrich<sup>243</sup>, accompagnés des chœurs masculin et féminin de la Liederkranz Society et de l'orchestre personnel de Theodore Thomas. Le programme<sup>244</sup> comprenait les ouvertures, scherzo et finale de l'opus 52 de Schumann, « Nennie », mise en musique par

---

238 John H. Mueller, *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste*, Bloomington, Indiana University Press, 1951, p. 108.

239 Les Liberty Bonds étaient des obligations de guerre, c'est-à-dire des titres de créance émis par le gouvernement américain dans le but de financer l'effort de guerre durant la Première guerre mondiale. Souscrire à un Liberty Bond représentait, à l'époque, un acte patriotique.

240 Theodore Thomas, George Putnam Upton, *Theodore Thomas, a musical autobiography*, 2 vols., Chicago, A.C. McClurg & Co., 1905 et Rose Fay Thomas, *Memoirs of Theodore Thomas*, New York, Moffat, Yard, 1911.

241 « Amusements, Concert of the Liederkranz », *The New York Times*, 4 avril 1884.

242 Soprano et impresario américaine d'origine autrichienne (1863-1939)

243 Baryton allemand (1851-1916)

244 « Music in america », *The Musical Times*, 1<sup>er</sup> avril 1884, p. 211 fournit la version la plus complète du programme.

Hermann Goetz<sup>245</sup> d'un poème de Schiller (« Auch das Schöne muss sterben »), les chorals « So Weit » de Engelsberg<sup>246</sup> et « Weisst du Noch » de Debois<sup>247</sup>, le poème « Die Loreley » de Heine mis en musique par Liszt, « Aufforderung Zum Tanz (Weber-Berlioz), un extrait du troisième acte du « Meistersinger » de Wagner et l'*Ave Maria* de Gounod. Hormis ce dernier morceau, Musin et son concerto de Godard représentent donc la seule partie du concert qui ne soit pas germanique. Le critique de la prestation de Musin confirme apprécier le jeu du violoniste, mais formule une nette déception quant à son choix du concerto de Godard :

« M. Musin, whose clear tone, graceful manner, and facile and correct execution have already had reference in the columns, justified by his playing all the good words that have been written and spoken in respect of his earlier achievements. It is only to be regretted that he should have chosen to reveal himself, last evening, in one of the most pretentious and trashiest concertos ever listened to by metropolitan audiences. Benjamin Godard's "Concert Romantique" can scarcely be alluded to with patience. It is a long and shapeless composition divided by pauses rather than by character into four parts. The slow movements suggest nothing beyond fruitless groping after unattainable effects, and the scherzo – which, singularly enough, had to be repeated – is most trivial as to theme, and, as to general treatment, both commonplace and thin »<sup>248</sup>.

L'oeuvre est donc qualifiée de « prétentieuse » et « nullissime », le critique dit peiner à en parler sans s'énerver. Les mouvements lents sont des tâtonnements stériles, et le scherzo est trivial en ce qui concerne ses thèmes et son traitement général, qui sont tous deux banaux et légers. Le journaliste ne mentionne aucune attitude déplacée de la part du chef d'orchestre, même s'il n'hésite pas à marquer son désaccord face à certains traits le concernant, portant sur d'autres morceaux. En définitive, Musin reste tout à fait crédible malgré le répertoire qu'il interprète et il n'est dit nulle part qu'il n'est pas un violoniste classique. Tentons dès lors de juger l'objectivité de Musin lorsqu'il dit que Thomas a dirigé l'oeuvre avec bouffonnerie. Le commentaire de Jacques Offenbach (1819-1880) – Allemand naturalisé Français – semble confirmer le manque de tact et de justesse du chef, qu'il salue principalement pour ses qualités de fondateur d'orchestre et de propagateur du goût classique. « [...] il conduit mollement. [Et quand il veut faire preuve] d'un peu d'énergie, il conduit avec les deux bras à la fois, ce qui, par derrière, le fait ressembler à un gros oiseau qui veut prendre son envol »<sup>249</sup>.

S'il n'est pas étonnant que Musin ait gardé des souvenirs de sa collaboration avec Theodore Thomas, il serait fort peu probable que ce dernier ait retenu Musin dans ses mémoires. Effectivement, Thomas devait porter davantage d'attention, lors d'un tel concert, à la prestation du Liederkranz dans le répertoire wagnérien. Il en salue d'ailleurs la belle performance la même année 1884, lors de la série des « Concerts Wagner » : « We also had the assistance of the New York and Brooklyn choruses, as well as that of the New York Liederkranz, which did admirable work in the third act of "Die Meisterzinger" »<sup>250</sup>. Que dire de Thomas et son goût pour la musique française ? De toute évidence, ce que l'on peut lire dans ses mémoires ne correspond pas au jugement tranché de Musin :

« French music appealed very sympathetically to Thomas, and he played it a great deal. He loved his

---

245 Compositeur, pianiste et organiste allemand (1840-1976)

246 Compositeur austro-silézien (1825-1879)

247 Nous n'avons pas pu trouver de renseignement sur ce compositeur

248 « Amusements, Concert of the Liederkranz », *The New York Times*, 4 avril 1884.

249 Jacques Offenbach, *Offenbach en Amérique*, Paris, C. Levy, 1877, p. 158.

250 Theodore Thomas, George Putnam Upton, *op. cit.*, vol. 1, p. 93.

beauty of finish, and its masterly orchestration, and held in the highest esteem the many French composers and musicians with whom he came in contact »<sup>251</sup>.

Parmi ceux-ci, citons César Thomson, autre violoniste belge. Cette sympathie comportait un petit bémol tout de même : l'impossibilité pour Thomas de converser avec les Français. « It was always a source of much regret to him that he had not had time [...] to learn to speak their language, so that he could have had the same delightful intercourse with them as with the composers of other nationalities [...] »<sup>252</sup>.

Alors, d'où vient l'idée de Musin selon laquelle Thomas répugnait tout ce qui venait de France ? En réalité, Thomas s'était donné pour mission d'éduquer son public : « Throughout my life, my aim has been to make good music popular [...] »<sup>253</sup>. Comme nous l'avions évoqué dans le chapitre précédent et comme le confirme Howard Shanet, « les mots "bonne musique" sont la clé de l'attitude de Thomas. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, On dit toujours de lui qu'il a fait plus que quiconque pour éduquer le public américain à la bonne musique : il faut comprendre cela dans le sens où il a fait plus que quiconque pour établir le style allemand sérieux dans la musique en Amérique »<sup>254</sup>. On constate que Thomas privilégiait fortement les compositeurs germaniques, mais ne négligeait pas tout à fait les Français. Les compositeurs en tête du classement pour les concerts qu'il a donnés en tant que chef du New York Philharmonic (1871-1891) sont Beethoven, Wagner, Schumann, Schubert et Mozart. Parmi les Français, on retrouve Berlioz (1803-1869), Massenet (1842-1912) ou encore Saint-Saëns (1835-1921)<sup>255</sup>. Il est vrai qu'il ne s'agit pas des jeunes compositeurs contemporains, mais ceux appartenant plutôt à la génération précédente. En effet, Thomas évitait les « maniérismes sensationnels des tout derniers romantiques »<sup>256</sup>, répertoire auquel on peut évidemment rattacher le « Concerto romantique » de Godard.

A ce stade de l'analyse et considérant les éléments de contexte à présent connus, nous pouvons revenir sur le terme « classique », catégorie de musique à laquelle Musin regrette ne pas être assimilé. Que signifiait ce terme pour les Américains contemporains du violoniste ? Rappelons à cet effet le raisonnement déjà évoqué de Jessica Gienow, qui estime que « quand il était question de grande musique classique (« high classical music »), de la "vraie" belle musique, celle qui était apte à exprimer des émotions humaines, et à élever l'âme, les Américains pensaient aux compositeurs et musiciens allemands »<sup>257</sup>. Dès lors, il est tout à fait compréhensible que Thomas et Stock ne considéraient pas Musin comme un classique, si l'on se réfère au répertoire de Musin considéré dans les deux exemples : un concerto romantique du côté de Thomas ; des « petits morceaux gentils de vaudevilles » pour Stock. Par contre, la terminologie « classique » pose problème lorsque l'on interroge Musin lui-même. Dans une interview publiée dans le *Wanganui Chronicle*<sup>258</sup>, que Musin avait accordée à un journaliste du *Daily Telegraph* australien peu après son arrivée à Sydney en 1896, il aborde brièvement le sujet. A la question « You do not play exclusively from classical works at your concerts ? », il répond :

---

251 Rose Fay Thomas, *op. cit.*, pp. 463-464.

252 *Ibid.*

253 Theodore Thomas, George Putnam Upton, *op. cit.*, vol. 1, p. 127.

254 Howard Shanet, *Philharmonic : a history of New York's orchestra*, New York, Doubleday, 1975, p. 167.

255 Voir Howard Shanet, *op. cit.*, p. 439.

256 Howard Shanet, *op. cit.*, p. 172.

257 Jessica C. E. Gienow-Hecht, *op. cit.*, p. 598.

258 Wanganui était la première ville de la grande région de Wellington à posséder son propre journal, le *Wanganui Record*, qui fut publié pendant quelques semaines dès 1853. Le *Wanganui Chronicle* lui a succédé et fut publié tous les jours à partir de 1871. Le *Chronicle* était à tendance conservatrice, tandis que son rival, l'*Herald*, était plutôt libéral.

« No, because where is classical music appreciated by the people generally? Wilhelmj plays it, but even in Berlin he does not attract large audiences. I play what I think my audiences want to hear, something which displays the mechanism, the technique, the harmonies, and at the same time gives them the class of music they appreciate »<sup>259</sup>.

Bien sûr, Musin n'a rien inventé. Comme nous l'avons démontré<sup>260</sup>, Paul Charosh établit qu'il existait déjà aux États-Unis, dans les années 1850, une distinction bien ancrée entre musique « classique » et musique « populaire », les deux étant souvent rassemblées lors d'un même concert afin de s'assurer un public suffisamment important. « [...] mixing classes served a didactic function for those who would not be attracted to a concert devoted only to classical music. General audiences were impatient with classical forms, but appreciated displays of technical skill and music they knew well. In related efforts to please concert patrons, *virtuosi* subjected simple, familiar pieces to intricate variations, and orchestras incorporated such music into bombastic *melanges* »<sup>261</sup>. Le programme de Musin durant cette tournée australienne correspond effectivement à ce que l'on pourrait appeler un « mélange »<sup>262</sup> : Allemande, Intermezzo, Andante et Gavotte de la *Suite en sol mineur* de Franz Ries<sup>263</sup> ; *Souvenir de Haydn* d'Hubert Léonard, sur le thème « Hymn to the Emperor », bien connu du public car chanté par les chœurs anglais ; un arrangement de Musin, *Caprice sur des airs écossais* ; un *Duo pour violons*<sup>264</sup> de Benjamin Godard, exécuté avec un violoniste local de Wellington. Il accompagne aussi son épouse sur un air des *Prés aux clercs* de Ferdinand Hérold<sup>265</sup>.

Dès lors, si Musin affirme lui-même qu'il ne propose pas uniquement de la musique dite « classique » pendant ses concerts, pourquoi s'offusque-t-il du jugement de certains, qui le considéreraient plutôt comme un « simple virtuose à effets » ? Alors que les sources consultées jusqu'à présent nous ont principalement orientés vers le « classicisme » – ou non – de Musin au niveau de son répertoire, il apparaît clairement dans les mémoires du violoniste qu'il se réclame une spécificité, cette fois relevant plutôt du domaine stylistique : il appartient à l'« École belge de violon ». A nouveau, on aurait tendance à dire que Musin n'invente rien. Depuis ses origines, cette « école » a fait couler beaucoup d'encre, allant du discours le plus nationaliste aux considérations les moins subjectives possible. Et ici aussi, il sera question de « classicisme ».

---

259 « The Ovide Musin Concerts. M. Musin interviewd », *Wanganui Chronicle*, Volume XXXVIII, Issue 12222, 3 octobre 1896, p. 2.

260 Voir Chapitre 2

261 Paul Charosh, « "Popular" and « Classical" in the Mid-Nineteenth Century », *American Music*, Vol. 10, No. 2 (Summer, 1992), pp. 130-131.

262 Programme du concert du 21 décembre 1896 à Nelson (côté est de l'Australie, entre Sydney et Melbourne), disponible dans l'article « The Ovide Musin Concert », *Nelson Evening Mail*, Volume XXX, No. 302, 22 décembre 1896, p. 2.

263 Franz Ries (1846-1932) est un violoniste allemand, qui a étudié auprès de Vieuxtemps et Massart à Paris.

264 Cette pièce n'apparaît pas dans le catalogue de Godard. Il pourrait s'agir, à l'origine, de l'un des deux trios pour violon, violoncelle et piano, adapté pour l'occasion.

265 Ferdinand Hérold (1791-1833) est un compositeur français réputé pour ses opéras comiques. *Le Pré aux clercs* est un opéra comique en trois actes sur un livret de François Antoine Eugène de Planard, donné pour la première fois à l'Opéra Comique le 15 décembre 1832. Il est considéré par les compositeurs et musiciens comme l'un des meilleurs de cette époque.

#### 4. La perception des « écoles de violon » au temps de Musin

Les considérations de Musin concernant l'« École belge de violon » sont rassemblées dans plusieurs sources : ses mémoires et ses méthodes de violon, à savoir la *School of Violin Playing*<sup>266</sup> et la *Belgian School of Violin*<sup>267</sup>. Dans un premier temps, rassemblons tous les éléments qu'il livre, avant de les confronter à d'autres sources d'époque, à savoir traités de violon et articles de presse et contemporains de Musin.

##### 4.1 L' « École belge de violon » selon Musin

Il faut tout d'abord mentionner le fait que Musin décide d'écrire un chapitre intitulé « Belgian School of Violin Playing » suite à la parution d'un article, trois ans auparavant, affirmant que l' « École belge de violon » n'existait pas<sup>268</sup>. Sur ce, Musin dit avoir « repris ses vieux livres »<sup>269</sup> pour en prouver l'existence. Il définit le terme « école » comme étant « les disciples d'un homme de génie, au savoir supérieur et avec de nouvelles idées dont il a démontré la valeur, et qu'il a enseignées à ses élèves, qui ont eux-même transmis ce savoir aux générations suivantes »<sup>270</sup>. Comme nous l'avons déjà dit, il cite Charles de Bériot comme étant le professeur d'Henri Vieuxtemps, puis affirme qu'à de très rares exceptions près, tous les plus grands violonistes depuis De Bériot « sont diplômés du Conservatoire royal de Liège ou ont étudié auprès des maîtres de cette école ». Musin va donc jusqu'à réduire l'école de violon belge au Conservatoire de Liège. Il cite ensuite les artistes qui en sont issus : « Henri Léonard, Lambert Massart, Eugene [sic] Ysaye [sic], Martin Marsick, César Thompson, Emile Sauret, Fritz Kreisler, Jenö Hubay, Jacques Thibaud, Carl Flesch, etc. »<sup>271</sup>. Jusque là, Musin ne considère l' « école » que d'un point de vue pédagogique, soit la transmission d'un savoir de musicien en musicien.

Dans le chapitre consacré à Léonard, en début de volume, Musin fournit le seul fait relativement anecdotique qui permette d'opposer chez Musin, par déduction, l' « école de violon belge » avec ce que nous nommerons plus tard – rappelons qu'il s'agit là d'appellations contemporaines à Musin – l' « école allemande ». Un jour, Musin est invité à écouter, chez Léonard, un ancien élève du maître, Stopplaer, qui revient d'une formation de trois années auprès de Joachim à Berlin. Après la prestation, Musin s'étonne que ce musicien, qui jouait mieux que tous avant de partir, soit maintenant d'un niveau inférieur. Léonard lui répond : « It is extraordinary how his playing has changed. All his feeling and enthusiasm are gone and he plays like a piece of wood »<sup>272</sup>. En étudiant auprès de Joachim, Stopplaer aurait perdu toutes ses sensations, son enthousiasme. Notons qu'ici encore, une donnée pédagogique entre en jeu. D'après Musin, cet exemple montre que l'on peut être un très grand musicien, mais un mauvais professeur :

« The test of good teaching is to make a pupil learn his own innate but uncomprehended qualities and develop the latent artistic personality of each and every pupil, and not try to make them imitate you in

---

266 Ovide Musin, *School of Violin playing*, New York, Leipzig, London, Brüssel, Breitkopf & Härtel, 1903.

267 Hubert Léonard, *Belgian School of Violin*, 4 vols., Musin, Ovide (éd.), New York, Edward B. Marks Music Corp., 1915. Cette méthode publiée à New York et indisponible en Belgique n'a pas pu être consultée durant ce travail, nous nous concentrerons sur la *School of Violin playing*.

268 Ovide Musin, *My Memories*, p. 275. Nous n'avons pas pu identifier cet article.

269 *Idem.* Musin ne cite cependant pas ses sources.

270 *Idem.*

271 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 276.

272 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 61.



everything. This is where Joachim failed, as he wanted his pupils to copy him »<sup>273</sup>. Musin ne critique pas le jeu de Joachim, mais sa façon d'enseigner.

Concernant l'aspect stylistique, on apprend seulement que Léonard « est considéré comme le chef de l'école belge de violon pour avoir perfectionné la science et l'art de l'archet de façon à produire un son plus volumineux et chantant et pour avoir utilisé l'entièreté de l'archet, de la pointe au talon et vice versa »<sup>274</sup>. Outre cela, – bien qu'il ne le précise pas lui-même –, Musin renvoie à son édition de la « Belgian Violin School », une révision de la méthode de Léonard, augmentée de quelques pièces personnelles et de doigtés, coups d'archets, accompagnements simples. Pour en démontrer la qualité, il assure que celle-ci a été « a big success and is used by hundreds of teachers all over the world »<sup>275</sup>. Musin précise que son maître, Léonard, était non seulement un grand pédagogue, mais aussi un grand musicien, qui a été le premier à jouer ce classique qu'est le concerto de Mendelssohn : « He was the first to play that classic, the Mendelssohn Concerto, in Germany at Berlin, with the illustrious composer himself conducting the orchestra »<sup>276</sup>. C'est la seule évocation du répertoire joué par le maître, et Musin utilise le terme « classique ». De toute évidence, Musin ne désire pas s'attarder sur le style de l'« école belge » dans ses mémoires, mais une lecture attentive des textes contenus dans sa *School of Violin Playing* offrent quelques éléments d'approche.

Comme l'indique sa page de titre, la *School of Violin Playing* est un « système d'exercices journaliers qui donnent souplesse au bras de l'archet et développent le mécanisme de la main gauche »<sup>277</sup>. Elle annonce proposer des gammes avec les doigtés de Paganini, une manière d'acquérir le staccato rapidement et en supplément, elle offre une liste progressive d'études à exercer, du débutant au violoniste confirmé. Une note assure aussi que des résultats ont prouvé que ce système diminuait considérablement le temps habituellement requis pour apprendre le violon. En haut de la page, Musin cite Baillot<sup>278</sup> : « Savoir comment travailler est déjà un Talent en soi ». La table des matières, qui propose un total de vingt « exercices journaliers »<sup>279</sup>, précède une introduction d'ordre pédagogique. Suivent les « exercices », souvent commentés par Musin, et enfin ce qu'il appelle le « supplément », une liste d'études d'auteurs variés. Analysons ces données de façon à découvrir quelle était la façon idéale de jouer selon Musin, ainsi que ses influences. En effet, les études qu'il utilise sont tirées des méthodes d'autres maîtres du violon, qu'il cite dans son introduction, mais qu'il ne mentionne plus en regard de chaque exercice. L'introduction<sup>280</sup> s'ouvre par une citation de Musin lui-même : « La main gauche est

---

273 *Idem*.

274 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 277.

275 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 276. Des annonces de professeurs pour des cours de violon confirment que celle-ci est utilisée, du moins en Amérique : Joseph H. Douglas à Washington (« Season 1900-1901. Joseph Douglass' violin school. Third season's announcement », *The Colored American*, Washington, 6 octobre 1900, p. 6) et Josaphat (ou Josafat) Morin à Lewiston (« Study the Belgian School of Violin Playing », *Lewiston Saturday Journal*, 26 septembre 1917, p. 5).

276 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 278.

277 Ovide Musin, *School of Violin playing*, New York, Leipzig, London, Brüssel, Breitkopf & Härtel, 1903, 3<sup>ème</sup> page (non numérotée). Précisons que l'entièreté de la méthode est rédigée en anglais. Tous les passages cités sont des traductions personnelles.

278 Violoniste et compositeur français (1771 -1842)

279 Les exercices sont intitulés : Exercise for Velocity, Exercise for developing the four fingers, Exercise to Strengthen the 4<sup>th</sup> finger, Exercise of Sustained notes, Exercise of 24 Scales in one position, Exercise of Broad detached notes, The 24 long Scales (Paganini fingering) and various Scales used by virtuosos, Chromatis Etude in 1<sup>st</sup> Position Scales of G and C in 3 octaves, Double stopping, Exercise to acquire facility in the highest positions, Special and original way to practice the Staccato, Study for the wrist with the arm fully extended, Study for tone and expression « Funeral March of Fiorillo », Study to acquire Suppleness in the Right arm, Octave study, Difficult Octave study, Study for Rhythm and double stopping with flats, Arpeggios down bow, Arpeggios up bow, « Moto perpetuo » Paganini.

280 Ovide Musin, *School of Violin playing*, pp. 2-3.

l'artisan, la main droite est l'artiste ». Loin d'être insignifiante, cette petite phrase rappelle combien il est important de travailler autant les deux mains, comme le faisait faire le professeur de Musin, Léonard. Qu'entend Musin par « artisan » et « artiste » ? Référons-nous à la définition qu'en propose Alain<sup>281</sup>, contemporain de Musin, dans son livre *Système des beaux-arts* :

« Il reste à dire maintenant en quoi l'artiste diffère de l'artisan. Toutes les fois que l'idée précède et règle l'exécution, c'est industrie. Et encore est-il vrai que l'œuvre souvent, même dans l'industrie, redresse l'idée en ce sens que l'artisan trouve mieux qu'il n'avait pensé dès qu'il essaye ; en cela il est artiste, mais par éclairs. Toujours est-il que la *représentation d'une idée dans une chose*, je dis même d'une idée bien définie comme le dessin d'une maison, est *œuvre mécanique* seulement, en ce sens qu'une machine bien réglée d'abord ferait l'œuvre à mille exemplaires. »<sup>282</sup>.

Ainsi, la réalisation de l'artisan est pensée à l'avance tandis que l'œuvre de l'artiste consiste en une amélioration de tous les instants. La phrase de Musin donne un statut particulier à la main de l'archet, élément central du jeu violonistique sur lequel il conviendra de s'attarder davantage. Les six paragraphes de l'introduction sont 1° Le violon, 2° Le professeur, 3° Comment pratiquer, 4° Conclusion, 5° Conseil important.

Concernant le *violon*, Musin affirme qu'il s'agit de l'instrument qui sollicite le plus le cœur et l'âme humaine. Il confirme ce que nous venons de déduire concernant l'aspect artistique de la main droite en affirmant que « la supériorité du plus grand violoniste réside dans sa facilité dans l'art de (la technique de) l'archet<sup>283</sup>, qui procure de l'éclat<sup>284</sup> à son style et à sa technique, et lui permet d'exprimer pleinement l'inspiration du moment ». Cette *School of Violin Playing* ne reprend pas les étapes de l'apprentissage de A à Z – comme le fera la *Belgian School of Violin* en quatre volumes –, mais rassemble les exercices qui ont paru les plus nécessaires à Musin pour « donner de la souplesse à la main droite et en développer la technique ». Ces exercices ont été soigneusement sélectionnés parmi les œuvres des grands maîtres, à savoir « Leonard [sic], Spohr, Rode, Kreutzer, Fiorillo, Dont et Paganini ». En choisissant de faire étudier à ses élèves les compositions de ces violonistes, Musin se définit indirectement comme leur successeur. Enfin, le violoniste belge indique que ces exercices sont « spécialement destinés à préparer l'élève dans les difficultés transcendantes qu'il rencontrera plus tard dans les œuvres de virtuosité ». À côté de ce travail principalement centré sur l'archet, Musin propose une manière originale de pratiquer les gammes, à la fois diatoniques et chromatiques (avec les doigtés de Paganini), ainsi que des exercices spéciaux et originaux pour acquérir rapidement le *staccato*. En bref, le volume est présenté comme étant centré sur l'amélioration de la main droite.

Musin souligne l'importance du choix d'un bon *professeur*, et ce durant les deux étapes d'apprentissage. Il définit la première comme celle où l'élève peut faire de nombreuses erreurs, qu'il faut impérativement corriger, sans quoi il s'en défera difficilement. La deuxième phase est celle où « l'élève est apte à sacrifier le style et l'interprétation, dans un désir d'afficher sa technique »<sup>285</sup>. Par là, Musin

281 Alain (Emile Chartier) (1868-1951), philosophe, journaliste et professeur français dont les maîtres à penser furent Platon, Descartes, Kant et Auguste Comte. Le but de sa philosophie est d'apprendre à réfléchir et à penser rationnellement en évitant les préjugés.

282 Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1920, p. 36.

283 Le terme original pour « technique de l'archet » est « bowing ». Comme il n'existe aucune traduction française rendant parfaitement ce terme, nous sommes obligés d'insérer le mot « technique », dans lequel il ne faut pas voir une contradiction avec l'aspect « artistique ».

284 Le terme original que nous avons traduit ici par « éclat » est « brilliancy », qui signifie aussi « intelligence supérieure ». C'est en ce sens qu'il faut le comprendre, et non pas dans le sens d'un éclat lié à l'apparence.

285 Ovide Musin, *School of Violin playing*, p. 2. « [...] in the second stage, where the pupils are apt to sacrifice style and

établit une sorte de dichotomie entre le jeu interprétatif et le jeu purement technique, le premier devançant le second dans la chronologie de l'apprentissage, mais étant destiné à se faire ensuite surpasser. Musin accentue la réalité de cette séparation, et relativise à la fois la prédominance de l'aspect technique, en avertissant que le souci du professeur, dans cette seconde étape, est de veiller à ce que compréhension musicale, goût, style et technique se développent d'une manière égale.

Musin décrit la *position* à adopter, son premier souci étant de bien paraître face au public, d'éviter des balancements du corps maladroits et des grimaces inconscientes, pouvant provoquer l'hilarité des auditeurs. Musin préconise un corps droit et la tête bien relevée, de façon à ce que tout l'assemblée puisse voir le visage de l'exécutant. Il suggère que l'étudiant se regarde dans un miroir, seule manière de vérifier si « le violon est tenu avec la volute dans l'alignement avec le nez du joueur, et si l'archet est tenu droit, du talon à la pointe et vice versa »<sup>286</sup>. Enfin, le bras de l'archet doit se reposer naturellement contre le corps, jusqu'à ce que le coude et le poignet soient parfaitement flexibles et relâchés. Musin invite le lecteur à se reporter aux illustrations, afin d'observer attentivement le pliage progressif du poignet, car « un archet droit est l'un des secrets pour obtenir un beau son »<sup>287</sup>.

La section *manière de pratiquer* peut encore fournir des indications sur le jeu idéal selon Musin. Tous les exercices doivent être pratiqués lentement, sur toute la longueur de l'archet et de mémoire. Musin donne ensuite un élément de réponse à la citation de Baillot qui se trouve en tête de l'ouvrage. Il nous apprend que « savoir comment pratiquer, c'est abrégé le temps nécessaire à l'étude, ce qui facilite les résultats ». Après avoir appuyé cet élément pédagogique important, Musin insiste sur l'esprit, qui doit participer aux exercices autant que les doigts. Le but doit être d'acquiescer la plus grande aisance à reproduire les passages difficiles de virtuosité, car « un effort conscient entrave à la fois la beauté et la pureté du son et du style ». L'opposition entre style et technique ressurgit ici, avec un danger de la seconde sur la première, si trop d'attention est portée à la bonne exécution des passages complexes. Enfin, Musin souligne la phrase « L'étudiant doit s'écouter lui-même autant que possible », qui induit qu'il doit porter une « écoute externe » sur ce qu'il est en train de produire.

En ce qui nous concerne, la *conclusion* de l'introduction est du plus grand intérêt, car Musin revient sur les concepts d'« écoles ». Elle mérite d'être transcrite ici dans son intégralité, avant d'être discutée.

« In view of prevailing idea that a **fundamental** difference exists between the German, French, and Belgian schools of violin, it is permissible to say, that there are only two ways of playing viz: **well and bad**. A great number of violinists born in Belgium, (and nearly all in the Province of Leige [*sic*]) have become famous during the past 50 years, not only as virtuosos, but as valuable contributors to the musical literature of the violin. Such names as Charles de Bériot, Henri Leonard, Francois Prume, Lambert Massart, Henri Vieuxtemps, Desire Heynberg, Meerts, etc. are known the world over, and their works are played as much by Germans as by French, Belgians and other nationalities [*sic*]. Of the younger Belgian generation who have followed in the footsteps of these masters, Maurice Leenders, Martin Marsick, Cesar Thomson, Guillaume Remy, Eugene Ysaie [*sic*], Felix Renard<sup>288</sup>, etc. (my confreres at the Royal Conservatory of Liege) have also brought renown to their country; but every aspiring violinist, irrespective of nationality and creed, **Must** draw from the fountain head of knowledge of the art, brought to such perfection by the **Old Masters**, and in this daily system of scales practice, exercises and studies, I have endeavored to concentrate in practical way all the elements necessary to quickly acquire a clean

---

interpretation, to a desire for technical display ».

286 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 2.

287 *Idem*

288 Tous les noms sont écrits sans accents, probablement à cause des caractères de presse qui ne le permettaient pas.

technique and an obedient bow »<sup>289</sup>.

Musin est conscient de s'opposer aux idées reçues : selon lui, il n'y a pas de différences fondamentales entre les écoles de violon allemande, française et belge. Quel que soient leurs origines et leurs credos, pour apprendre à bien jouer, tous les violonistes doivent impérativement se référer aux anciens maîtres. Il ne les énumère pas à nouveau, puisqu'il l'a déjà fait dans le premier chapitre de l'introduction<sup>290</sup>, mais nous constaterons plus loin qu'il sont tous issus d'« écoles » différentes. Musin rappelle tout de même les noms des grands violonistes belges des deux dernières générations, mais ne cite cependant aucun violoniste allemand ou français qui soit son contemporain. Rappelons que Musin publie cette *School of Violin playing* en 1905, donc avant la guerre, contrairement à ses mémoires. Ceci peut expliquer pourquoi il ne réitère pas tout à fait le même discours concernant les écoles en 1920. Il ne renie pas ses affirmations, mais ne les confirme pas non plus, si ce n'est dans sa définition de l'« école », qui se base avant tout sur la transmission de professeur à élève.

Avant de confronter le point de vue de Musin à celui de ses contemporains, il convient encore de se pencher sur quelques-uns des commentaires que Musin propose en tête de certains exercices. Au quatrième, il cite un violoniste qu'il n'avait pas encore mentionné auparavant : Viotti. Il s'en sert pour appuyer l'importance des « sustained notes » ou « sons filés », que Viotti considérait comme « the work of masters »<sup>291</sup>. L'exercice 6 est dédié aux notes détachées sur tout l'archet. Autre « travail de maître », il doit s'exercer « d'un seul coup, de la pointe au talon, l'archet à la corde, avec un silence complet entre chaque note ». Surtout, c'est le type d'exercice qui permet de développer le « style de jeu large » et un « son puissant ». On reconnaît là sans trop d'hésitation la façon de manier l'archet qui entraîna Musin à considérer Léonard comme figure de proue de l'« école belge ». Faut-il voir là une condition nécessaire ou suffisante pour appartenir à l'« école belge de violon » ? Ni l'une, ni l'autre. En effet, si l'on suit le raisonnement de Musin, ce coup d'archet doit être maîtrisé par tous ceux qui aspirent à une carrière de violoniste, quelle que soit leur nationalité ou celle de leur professeur, puisqu'il est repris dans sa méthode. Ensuite, c'est le fait d'avoir développé ce coup d'archet, et non le coup d'archet en lui-même, qui fait de Léonard un homme de génie. Dès lors, un autre violoniste de l'« école belge » peut parfaitement ne pas posséder ce coup d'archet, tout comme un violoniste dit « de l'école allemande » par exemple pourrait le maîtriser à merveille<sup>292</sup>. L'exercice 7 est consacré aux gammes<sup>293</sup>. Il est pertinent de signaler que Musin affirme reproduire les doigtés de Paganini, transmis par Léonard via son ami intime Camillo Sivori, élève de Paganini. Il certifie aussi que l'on reconnaît un grand violoniste à sa manière de jouer parfaitement ses gammes. En introduction de deux autres exercices, l'un pour acquérir le *staccato* (n° 11)<sup>294</sup>, l'autre concernant les octaves (n° 15)<sup>295</sup>. Musin cite des violonistes et décrit leur manière de jouer.

Musin définit tout d'abord ce qu'est le *staccato*, qu'il désigne comme étant la particularité la plus « brillante » du jeu violonistique. « The Staccato [...] is a succession of short detached or pointed notes, played in one bow, every note being produced by a quick stroke of the wrist ». Il s'agit donc de jouer des notes détachées, mais dans un seul et même coup d'archet. Le second titre annonce que « le staccato peut être étudié ». Se référant à son expérience de professeur, Musin constate que peu d'étudiants

---

289 Ovide Musin, *School of Violin playing*, p. 3. La graisse des caractères a été respectée.

290 Cfr. *supra*, p. 50.

291 Ovide Musin, *School of Violin playing*, p. 5.

292 Rappelons qu'il s'agit là de déductions issues des commentaires de Musin.

293 Ovide Musin, *School of Violin playing*, p. 9.

294 *Ibid.*, p. 17.

295 *Ibid.*, p. 32.

possèdent un talent naturel pour ce coup d'archet, mais garantit qu'il est possible de l'obtenir par un travail rigoureux. Il prend pour exemple Wieniawski, qui, selon lui, possède l'un des plus beaux *staccato*, et qui pourtant, pendant son apprentissage, désespérait de le maîtriser un jour. Musin décrit ensuite les trois manières de jouer le *staccato*, puis précise lequel est employé par quelques grands violonistes. Synthétisons ces données<sup>296</sup> :

- le *martelé* ou *staccato authentique* ou *staccato classique* : est effectué en détachant les notes par un rapide mouvement du poignet, en maintenant toujours l'archet à la corde. Il est pratiqué par Vieuxtemps et Wieniawski. Il s'obtient grâce à une bonne flexibilité du poignet, qui peut être acquise par un exercice de contraction et de relâchement de ses tendons.
- le *staccato volant* : s'effectue en faisant rebondir l'archet sur la corde. Il est pratiqué par Léonard et Sarasate.
- le *staccato nerveux* : obtenu par un raidissement du bras et du poignet. Ce style est généralement très rapide.

Selon Musin, seul le *staccato authentique* procure un contrôle complet. En effet, lorsqu'il est pleinement maîtrisé, il peut être employé à volonté, en modifiant le tempo *ad libitum*. Les caractéristiques d'un bon *staccato* sont une qualité constante du son, ainsi qu'une précision rythmique au début, comme à la fin du *staccato*. A nouveau, on constate que plusieurs représentants d'une même « école », Léonard et Vieuxtemps, n'emploient pas le même style de coup d'archet. En introduisant l'exercice sur les octaves, Musin se réfère à nouveau à Wieniawski. En effet, ce dernier pratique les octaves avec le 1<sup>er</sup> et 4<sup>ème</sup> doigts, comme le préconise Musin. Il recommande aux élèves d'éviter les octaves avec des doigtés tels que 1<sup>er</sup>/3<sup>ème</sup> et 2<sup>ème</sup>/4<sup>ème</sup> doigts, qui procurent effectivement une certaine rapidité, mais rendent souvent un son désagréable et sont très rarement bien jouées. Ceci à l'exception de Wilhelmj, mais il ne les jouait jamais rapidement.

D'une manière générale, l'étude de Musin se concentre sur des problèmes plutôt techniques, une place de moindre importance étant accordée aux questions d'interprétation. Citons néanmoins l'exercice n°13<sup>297</sup> qui propose une étude intitulée « Funeral March of Fiorillo », constituant « une pièce de concert à jouer dans un style large, avec un son puissant et un sentiment profond ». Musin n'explique pas comment obtenir cet aspect « sentimental ».

Musin clôt son ouvrage par un *supplément*<sup>298</sup> fournissant une liste d'études progressives à exercer, du violoniste débutant au confirmé. Il est intéressant de noter les auteurs cités : de Bériot, Kayser, Hermann, Léonard, Kreutzer, F. David, Fiorillo, Viotti, Bach, Gavinies, Vieuxtemps, Wieniawski, Paganini. La dernière phrase dit qu'après avoir accompli ce travail, combiné aux exercices journaliers présentés dans cette *School of Violin playing*, l'étudiant sera capable de jouer les grands concertos de Beethoven, Mendelssohn, Spohr, Max Bruch, Henri Vieuxtemps et d'autres.

---

296 *Ibid.*, p. 17.

297 *Ibid.*, p. 28.

298 *Ibid.*, p. 47.

## 4.2 Le point de vue des contemporains de Musin

### 4.2.1 Le traités

Tentons à présent de comprendre en quoi consiste cette « idée reçue » ou « prevailing idea »<sup>299</sup> à laquelle Musin s'oppose. On déduit de sa remarque que certains considèrent qu'il existe bel et bien des différences fondamentales – sous-entendu « dans la manière de jouer » – entre les écoles nationales de violon. Ce sujet a déjà été traité en profondeur par David Milsom<sup>300</sup>, qui se fixait pour but d'étudier les relations stylistiques entre les théories du jeu violonistique et sa pratique, en se concentrant principalement sur *les styles* « allemand » et « franco-belge ». Cet ouvrage suppose donc une certaine polarité entre les écoles et tente de découvrir – en prenant nombre de précautions – des preuves réelles, écrites ou orales, afin de prouver ou démontrer la validité d'une telle perception. L'objet de ce chapitre n'est certainement pas de confirmer ou d'aller à l'encontre des conclusions de Milsom<sup>301</sup>, mais plutôt d'utiliser les informations issues des traités d'époque qu'il a intelligemment synthétisées, afin de situer le point de vue de Musin parmi celui de ses contemporains. Avant toute chose, la démarche de Milsom est justifiée par une description contextuelle du 19<sup>ème</sup> siècle éclairante :

« Politically and socially, the concept of the Nation State held sway in a manner for more credible than today, and indeed, the slower pace of travel and more general population movement made for a more static and therefore separate identity of such Nation States, certainly in Western Europe. Music seems to have been no exception to this, although in the decades immediately following Nicolo Paganini's undeniably seismic impact upon violin playing style, such identity had become stereotyped into two chief 'schools' – those of Austria-Hungary and the German states<sup>302</sup>, referred to as the 'Franco-Belgian' and 'German' schools respectively. Through these two schools grew a perception of dichotomy and antithesis »<sup>303</sup>.

Ainsi, un désir de renforcement d'identité nationale a mené à la création d'une opposition entre « école franco-belge » (les Belges omettent volontiers le « franco »<sup>304</sup>) et « école allemande ». Cependant, comme le montre l'arbre généalogique ci-dessous<sup>305</sup>, les musiciens étudiaient souvent auprès de professeurs d'une autre nationalité que la leur, et les professeurs eux-mêmes voyageaient beaucoup. Ceci est notamment vrai pour les Belges qui se rendaient à Paris. A l'heure actuelle, ces « écoles » sont presque unanimement considérées comme ayant été « réifiées afin de critiquer un autre, vague mais en

---

299 *Cfr. supra*, p. 51.

300 David Milsom, *Theory and practice in late nineteenth-century violin performance: an examination of style in performance, 1850-1900*, Aldershot, Ashgate, 2003.

301 Peter Walls, dans sa critique du livre de Milsom, dira d'ailleurs : « Milsom's identification of stylistic distinctions between two schools of playing is both tentative and undramatic ». Peter Walls, « Theory and practice in late nineteenth-century violin performance: an examination of style in performance, 1850-1900 by David Milsom : Review », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, n° 2, (Summer, 2006), University of California Press, p. 504.

302 Milsom semble avoir omis de citer les pays se rapportant à l'école franco-belge, ce qui laisse croire qu'il s'agit des pays « austro-hongrois ». Il faut donc lire « those of Belgium and France and those of Austria-Hungary and the German states ».

303 David Milsom, *op. cit.*, p. 13.

304 Charles désire d'ailleurs clarifier la différence entre Wallons et Français dans un article paru en 1923 : Chales Van den Borren et Theodore Baker, « Belgian Music and French Music », *The Musical Quarterly*, Vol. 9, No. 3 (Jul., 1923), pp. 329-342.

305 *Cfr. infra*, p. 56.

tout cas moins bon »<sup>306</sup>. Cependant, jusqu'en 1978, le Belge José Quitin défend la « réalité d'une école belge de violon ».

« L'école belge n'est ni un mythe géographique, ni une invention politique. Les musicologues de tous pays lui attribuent des caractères esthétiques et techniques particuliers qui la distinguent des autres écoles »<sup>307</sup>.

Dans sa description de la spécificité belge, on retrouve très nettement les adjectifs utilisés par Musin pour décrire l'apport de Léonard : « la largeur et le grand style »<sup>308</sup>. Ceci ne consolide pas l'argument de Quitin, qui semble perpétuer la mentalité du début du siècle. A peine plus convaincant, il affirme que la « clé » de ce style nouveau se trouve dans un commentaire d'Ysaÿe :

« Vieuxtemps fut notre maître à tous. Dieu lui octroya le pouvoir d'émouvoir et de réjouir avec un simple instrument de bois. Il y mis une exquise sensibilité et une rare grandeur... L'art de Vieuxtemps est fait d'une forme large, de détails et de dessins dont la variété et la richesse étaient avant lui inconnues... (Chez lui), la conception diffère de celle de Tartini, Locatelli, Paganini. Il écrira comme eux des traits, des passages difficiles, des combinaisons sonores de tous genres. Mais il y ajoutera des sentiments, des couleurs ; il en fera des tableaux évoquant des joies et des douleurs. Il y aura la le langage de la Vie »<sup>309</sup>.

La différence est assez flagrante face à un Wechsberg<sup>310</sup> qui écrivait, cinq années avant Quitin, que l'étendue et l'influence d'une école n'étaient jamais clairement définies, et que celles-ci étaient souvent fixée de manière arbitraire en fonction de l'époque et du lieu. Comme il le fait remarquer, lorsque Baillot, Kreutzer et Rode enseignaient à Paris, on parlait de l'« école française ». Le phénomène s'est ensuite déplacé vers la Belgique, où Léonard, liégeois (mais qui avait étudié auprès d'Habeneck à Paris), devint le maître de Marsick, et plus tard, de Carl Flesh, qui devint l'un des professeurs les plus importants du début du 20<sup>ème</sup> siècle. Faut-il dès lors considérer cet Hongrois comme un membre de l'« école belge » ? Wechsberg fait très justement remarquer que « chaque professeur éminent développe son propre 'système' basé sur son expérience et son savoir pédagogique »<sup>311</sup>. Il apparaît très clairement qu'il s'agit bien de cela en ce qui concerne la *Belgian School of Violin* de Musin.

---

306 Peter Walls, *op. cit.*, p. 503.

307 José Quitin, « Introduction », *Ecole belge du violon*, Huys, Bernard (éd.), Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, 1978, p. VII. Il s'agit, à notre connaissance, du plus récent ouvrage belge traitant de la question.

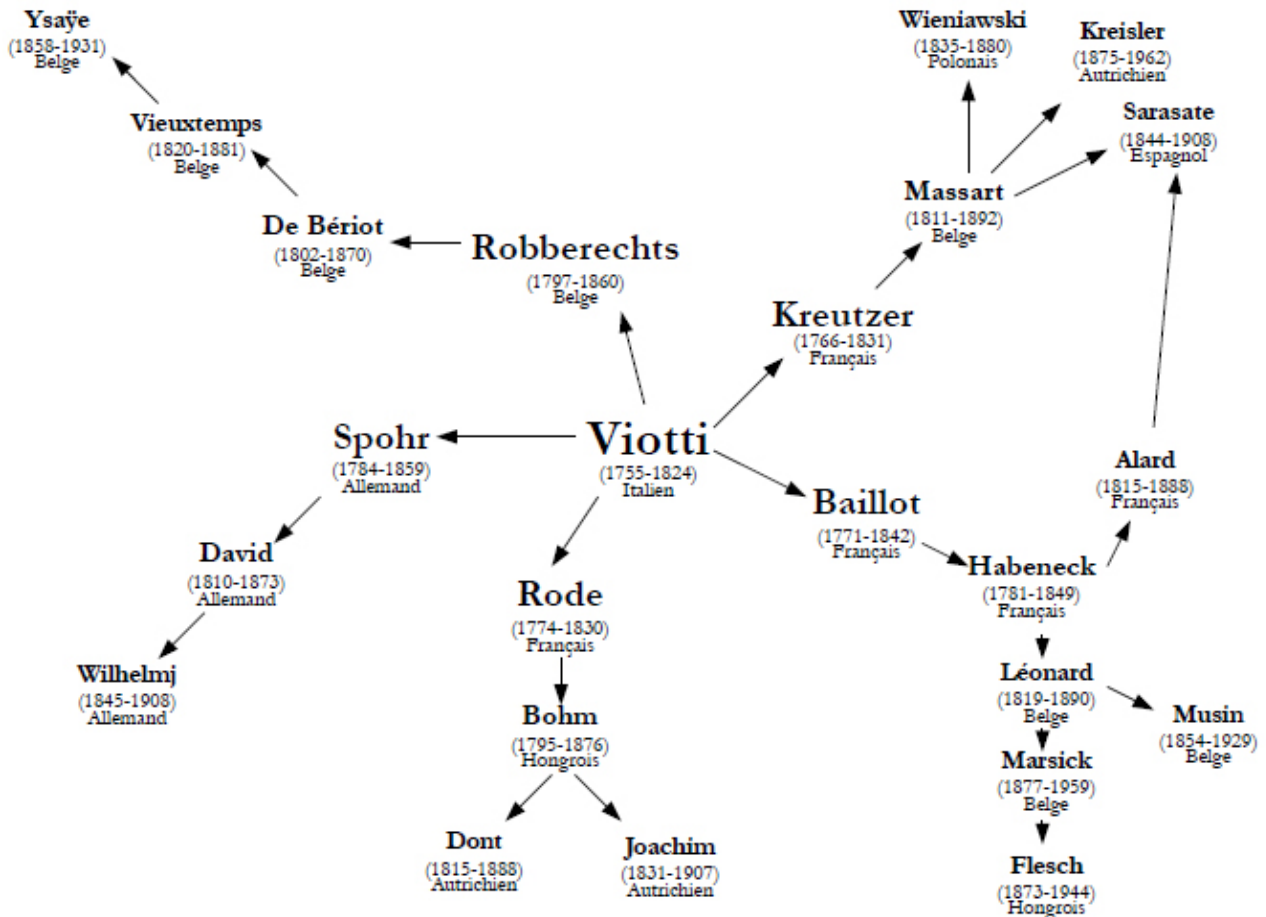
308 *Ibid.*, p. VIII.

309 Eugène Ysaÿe, *Vieuxtemps, mon maître*, Bruxelles, 1968 (Cahiers Ysaÿe), cité par José Quitin, *op. cit.*, p. VIII.

310 Joseph Wechsberg, *The Violin*, Londres, 1973, p. 196 cité par David Milsom, *op. cit.*, p. 27.

311 *Idem.*

Principales relations généalogiques entre violonistes européens du 19<sup>ème</sup> siècle<sup>312</sup>



Cependant, tel n'était pas le point de vue de tous les contemporains de Musin. En effet, il existait une réelle rivalité entre les écoles « allemande » et « franco-belge ». La première était plutôt considérée comme étant d'orientation « classique », tandis que la seconde était vue comme « une terre d'accueil pour la formation des virtuoses, mettant plus d'emphasis sur la technique que sur la 'musicalité' ». <sup>313</sup> En 1902-1905, Joachim et Moser publient leur *Violinschule*, dont un extrait va complètement à l'encontre de ce que Musin développe dans sa *School of Violin Playing* la même année, à savoir l'importance de la main droite.

« The crux of the whole matter is, that without detriment to their musical proficiency otherwise, these French and Belgian virtuosi, although possessed of an astonishing technique of the left hand, have not only entirely forgotten the natural method of singing and phrasing which originated in the bel canto of the old Italians... but they even continue to repudiate it. Their bowing and tone production merely aim at the sensuous in sound » <sup>314</sup>.

312 Il s'agit d'une adaptation de l'arbre proposé par Milsom, où nous nous sommes concentrés sur les artistes particulièrement importants ou cités par Musin.

313 David Milsom, *op. cit.*, p. 25.

314 *Idem*.



Que de contradictions lorsque l'on se souvient également du commentaire de Léonard à propos de son élève parti étudier trois ans auprès de Joseph Joachim à Berlin : « Il joue comme un bout de bois »<sup>315</sup> ! Par contre, la méthode de Musin que nous avons analysée présente effectivement très peu d'exercices permettant d'acquérir de la « musicalité ». Musin ne considère peut-être pas cet aspect comme étant transmissible sur papier, car nous verrons, d'après les nombreuses critiques positives de ses concerts, qu'il ne semblait pas en manquer. Théoriquement parlant, du côté de Joachim, on semble tout miser sur cet aspect « corde sensible » : dans la méthode qu'il a écrite avec Andreas Moser, « on ne trouve pas de modèles techniques progressifs qui excluent toute forme d'esthétisme [...]. Mais l'on trouve une plus grande attention envers les instincts musicaux de l'élève et un véritable culte est voué au phrasé et à la dynamique »<sup>316</sup>. A nouveau, on constate une complète divergence avec le commentaire de Musin sur la pédagogie de Joachim, qui voulait, selon lui, que ses élèves l'imitent.

Dans le « camp adverse », certains n'hésitent pas à critiquer l'« école allemande » avec hargne, dès les années 1836 :

[...] they seem to have neglected as uncongenial to them, the lighter graces and refinements which have been so readily caught up with the more imitative Frenchmen... As violinists of display, therefore, they must rank below the French. They are below them in that which their dignity has not thought proper to make the subject of completion »<sup>317</sup>.

Nous avons pu constater que Musin ne se trouvait pas du tout dans cet état d'esprit (en 1905 surtout), puisqu'il déclare qu'il n'y a que deux façons de jouer du violon – une bonne et une mauvaise – et qu'il loue à plusieurs reprises le jeu de Joachim qui appartient censément à l'école rivale.

Bien que Milsom affirme que l'« école allemande » était considérée comme « classique », et l'« école franco-belge » plutôt « virtuose », personne, dans les traités présentés, ne semble employer ces termes. Pourtant, le fait que Musin se plaigne de ne pas être considéré comme un violoniste « classique » par les Allemands des Etats-Unis trouverait bien un élément de réponse dans cette distinction entre « écoles ».

#### 4.2.2 La presse

Un dernier regard sur la presse au tournant du 19<sup>ème</sup> siècle va nous permettre de nous rapprocher de ce que pensaient les critiques de l'époque, et, par déduction, quelle opinion le public pouvait se forger par rapport à cette dichotomie entre les « écoles ».

En 1892, un journaliste au pseudonyme de « Collin-Mezin »<sup>318</sup> écrit, dans l'*Otago Witness*, la critique d'un concert de Musin en Nouvelle-Zélande, à Dunedin. Il s'indigne d'abord de la manière dont la Compagnie Musin est annoncée, « heralded throughout the colony with a great flourish of trumpets, and ostentatiously blazoned and eulogised in every direction [...] »<sup>319</sup>. Il dit que Musin affirme être un *virtuoso*, qui possède des pouvoirs phénoménaux, qui a conquis le monde des violonistes, à

315 Cfr. *Supra*, p. 48.

316 Jeffrey Pulver, « Violin Methods Old and New », *Proceedings of the Musical Association*, 50th Sess. (1923 - 1924), p. 121.

317 Georges Dubourg, *The Violin, Being an Account of the Instrument and its Most Eminent Professors*, Londres, 1836, p. 135, cité par David Milsom, *op. cit.*, p. 25.

318 Charles Jean Baptiste Collin Mezin (1841-1923) était un luthier français très réputé, mais aucune trace de lui n'a été trouvée en Nouvelle-Zélande. De plus, un autre journaliste parlant de cet article quelques jours plus tard suppose aussi que « Collin Mezin » est un pseudonyme. (« Passing Notes », *Otago Witness*, n° 2006, 4 août 1892, p. 25.)

319 Collin Mezin (pseudonyme), « The Musin Concert Company », *Otago Witness*, n° 2004, 21 juillet 1892, p. 35.

l'exception de deux. Le critique imagine qu'il s'agit de Paganini et Wieniawski. Il poursuit ensuite son argumentation en se demandant pourquoi un violoniste qui surpasserait « Spohr, Sivori, Kreutzer, Joachim, Vieuxtemps, Ernst, Leonard, Tartini, Viotti, Rode, Remenyi, Sarasate, Wilhelmj, etc. »<sup>320</sup> n'aurait pas sa place dans un ouvrage aussi autoritaire et exhaustif que le 'Dictionary of Music' de Grove<sup>321</sup>. En citant un bon nombre de violonistes renommés du présent et du passé ainsi qu'une source littéraire de qualité, ce critique affiche une certaine compétence. Il accuse Musin de ne s'être forgé sa réputation qu'aux États-Unis, « land of wonder and invention », puisqu'il n'apporte aucun témoignage de son prestige en tant que musicien européen « 'incomparable' ».

Collin-Mezin décrit ensuite les prestations de Scharf et Madame Musin, avant de traiter le cas d'Ovide Musin. Il commence par un commentaire général sur les violonistes, il estime qu'il est difficile de les comparer, et qu'il est plus aisé d'établir des contrastes entre eux. Vient ainsi la distinction entre les « deux écoles », non pas basée sur les nationalités des interprètes, mais sur leur style : « Spohr, Joachim, Wilhelmj and Halle are exponents of the violin art classical – pure and simple – Sarasate, Remenyi and Wieniawski belong to the eccentric school of violin virtuosity [...] »<sup>322</sup>. Selon lui, le premier grand représentant des classiques est Corelli. Ses méthodes et son style ont été propulsés par Spohr, dont les compositions et le jeu étaient sévèrement classiques, rigides, inflexibles, d'une parfaite finition et réalisation, dotés d'un grand pouvoir dramatique et d'un sentiment raffiné. Il rattache aussi Vieuxtemps à cette « école classique », compositeur dont le *Concerto* en mi majeur (op. 40) représente le sommet de la difficulté de cette école. De l'autre côté, le chef de file est Paganini, « indisputable sovereign and founder of the eccentric school. [...] It was without doubt the light of genius which illumined the extraordinary powers of this marvellous man ». Les traits particuliers sont l'art du jeu des harmoniques et « his manipular inventions and pure individualities bounded on the supernatural »<sup>323</sup>. Le critique confirme l'impression que ses descriptions laissent supposer : il n'accorde aucune préférence à l'une ou l'autre « école », affirmant : « Much may be written in favour of both methods, and the choice of either is a mere matter of intellectual tendency ». Le problème, selon le journaliste, par contre, vient du fait que le second style, dit « excentrique », est trop souvent porté au-delà de ses limites, ce qui fait que l'art le plus élevé peut devenir « bouffon et burlesque ». C'est de ce côté que ce rangerait Musin, aux yeux et aux oreilles de celui qui se fait appeler « Collin-Mezin ».

« M. Musin is an imitator of the 'immortal trickster'. [...] M. Musin has a stiff appearance on stage. He turned slowly, and neither his attitude nor his style in general assured us of the presence of a master. [...] No intensity of tone, passionate accent or graceful rhythm marked his progress through its sublime and perfect introduction ».

On constate donc, dans le cas présent, que les « écoles » servent à classer les musiciens, mais pas d'une manière particulièrement rigoureuse. Il n'y a pas de prise de parti pour l'une ou l'autre école. Il s'agit plutôt d'un « savoir acquis » qui permet d'organiser la pensée, sans que l'appartenance à l'une des deux « traditions » ne soit la cause d'un rejet ou d'une acceptation sans jugement supplémentaire.

Un autre article, américain cette fois – paru dans le *New York Times* –, se rapproche davantage de la description que donnaient Musin et Ysaÿe de l'« école belge de violon ». Il ne concerne plus Musin,

---

320 Collin Mezin (pseudonyme), *ibid.*

321 Il doit s'agir de George Grove (éd.), *A Dictionary of Music and Musicians*, Londres, 1879-89.

322 Collin Mezin (pseudonyme), *ibid.*

323 Collin Mezin (pseudonyme), *ibid.*

mais il s'agit de la notice nécrologique d'un élève de Vieuxtemps, Isaac Barrett Poznanski<sup>324</sup>. Il y est considéré comme étant le plus brillant et capable défenseur de l'« école belge de violon » aux Etats-Unis :

« It may be permitted to say that Isaac B. Poznanski was undoubtedly the most able and brilliant exponent of the Belgian school of violin virtuosity in this country. He, better than any other, exhibited his broad, powerful 'tone' that superb breadth and volume of sonorousness which the father of the Belgian school and his disciple, Vieuxtemps, made so prominently conspicuous in comparison with the German, French, and Italian schools »<sup>325</sup>.

Il y est question d'un son puissant et large, qui attire le regard, qui se fait remarquer, comparé aux écoles allemande, française ou italienne. Ce journaliste accorde une importance plus importante aux nationalités que celui de l'article précédent. Il semble aussi moins apte à critiquer le style violonistique, ce qui peut expliquer qu'il doive se raccrocher à ce qu'il connaît, autrement dit, les idées reçues.

Quelques années plus tard, en 1902, nous retrouvons une critique à propos de l'« école franco-belge de violon » dans un autre journal néo-zélandais. Il y est question de la Boston Concert Company, à laquelle appartient Bernard Walther<sup>326</sup>. Bien que ce violoniste soit tombé dans l'oubli, ce sont aujourd'hui les termes employés pour décrire l'« école franco-belge » qui nous intéressent :

Bernhard Walter belongs to the Franco-Belgian school of violinists. He has complete mastery of the instrument, and literally makes it speak. The lightening sweep of his bow and the nimbleness of his fingers are sufficient in themselves to arouse enthusiasm, but when, added to these, are the wailing and flute-like harmonies and the beautiful double-stopping, it is no wonder the audience rose as one man to cheer him »<sup>327</sup>.

Dans ce cas, l'« école franco-belge » ne s'oppose à aucune autre, le terme semble être employé comme tout autre adjectif, comme si le simple fait d'appartenir à cette école représentait un élément positif en soi. Il y est question à la fois de la main gauche (« nimbleness of his fingers ») et de la main droite (« lightening sweep of his bow »), mais le vocabulaire utilisé reste en dehors de celui du milieu professionnel : l'agilité des doigts et un coup d'archet léger. Plus loin, l'auteur cite le *San Francisco chronicle* pour dire que Walther est souvent comparé à Sarasate, que son style est magnétique, que son jeu est une révélation. Soit bien peu de caractéristiques portant en elles un réel sens d'un point de vue violonistique.

Penchons-nous sur un dernier extrait de presse, américain cette fois, écrit l'année suivante, en 1903. Il annonce l'arrivée d'un nouveau chef d'orchestre, Enrique Arbós<sup>328</sup>, à la tête de l'orchestre

---

324 Isaac Poznanski (1840-1896) était un Américain originaire de Charleston. Il semble avoir été l'un des élèves favoris de Vieuxtemps, qui lui a dédié « Days of Absence », qui fait partie de son « Bouquet Américain » (op. 33). Probablement tombé dans l'oubli le plus total, nous disposons de bien peu d'informations à son sujet, outre cette notice nécrologique.

325 « Death of Isaac D. Poznanski », *The New York Times*, 19 juillet 1896.

326 Nous n'avons pas pu trouver de renseignements supplémentaires concernant ce personnage. Le présent article affirme qu'il était un virtuose belge.

327 « Boston Concert Company », *Hawera & Normanby Star*, Volume XLII, n° 7366, 18 janvier 1902, p. 2.

328 Enrique Arbós (1863-1939), violoniste, compositeur et chef d'orchestre espagnol. En 1904, il est désigné chef d'orchestre de l'orchestre symphonique de Madrid. Il fut également chef invité de plusieurs orchestres américains entre 1928 et 1931. (Arthur Jacobs and Tully Potter. « Arbós, Enrique Fernández. », *Grove Music Online, Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01164> (consulté le 15 juillet 2010). Ces dates ne correspondent cependant pas à ce que l'on peut lire dans l'article de l'*Hawera & Normanby Star*.

philharmonique de Boston. En décrivant le parcours d'Arbós, l'auteur définit clairement sa conception de la différence entre « école belge » de la virtuosité et l'« école allemande » classique.

« For some four years Vieuxtemps had settled down as principal professor of the violin at the Brussels Conservatoire. [...] and the promising young Spanish violinist became his pupil [...] At fifteen Arbós gained the Prix d'Honneur, and was already a sound all-ound musician, as well as a brilliant violinist. While living at Brussels the young musician heard Joachim, and was so much struck by a style opposed to the Vieuxtemps school that he went to Berlin and studied with Joachim for three years [...], the leader of the German 'classical' school would have been the last man to influence a young Spaniard who had been taught his instrument first by one who had been a favorite of De Bériot, and then by Vieuxtemps, both leaders of the brilliant Belgian school of virtuosity [...] Had he finished his studies at Brussels he might have been content to be a virtuoso only; the German training grafted a depth and breadth of musicianship in his radical passion for perfection of detail. [...]»<sup>329</sup>.

Dans cette dernière phrase, on reconnaît le discours tenu par Joachim lui-même ou Andreas Moser, l'idée étant que les membres de l'« école belge » sont certes d'excellents virtuoses techniquement parlant, mais qui manquent d'une certaine musicalité, « profonde » et « large ». Et pourtant, ce sont ces termes mêmes que de nombreux musiciens emploient pour décrire la particularité du coup d'archet de l'« école belge »... Volontairement, nous ne tenterons pas de synthétiser davantage les informations récoltées ci-dessus. Il serait inutile de vouloir catégoriser (à nouveau) les types de points de vue par rapport aux « écoles ». Retenons que cet aspect est bel et bien présent, autant du côté des producteurs de musique que du côté de ceux qui la reçoivent.

## 5. Ovide Musin, le musicien

Nous avons longuement exploré le contexte dans lequel Musin évoluait. Cependant, il est une autre composante qui joua un rôle déterminant dans la carrière du musicien : Musin lui-même. Tout au long de sa vie, il a dû opérer des choix en rapport direct avec la scène, que ce soit le contenu de ses concerts, les artistes avec lesquels il allait se produire, ou l'attitude à adopter face au public. L'examen de ses programmations, des œuvres qu'il composa ou que d'autres lui dédièrent, ainsi que d'un témoignage précis relatant l'une de ses apparitions sur scène permettra d'évaluer cet aspect que l'on pourrait nommer la « personnalité musicale » de Musin.

### 5.1 Programmations

Des programmations<sup>330</sup> de concerts que donna Musin pendant près de 30 ans, plusieurs tendances se détachent : quelques morceaux récurrents – le *Concerto en mi mineur* (op. 64) de Mendelssohn et les *Variations sur la corde de sol (sur un thème de « Moïse » de Rossini)* de Paganini –, une relative évolution des œuvres « classiques » vers des compositions plus « populaires », la diffusion de ses propres œuvres ou celles de ses connaissances et, surtout, une remarquable adaptation au public pour lequel il se produit.

Dès 1873, lors de la tournée française où il remplace le grand Wieniawski, Musin donne en concert le *Concerto pour violon* de Mendelssohn. Il le jouera également en 1908 pour sa présentation au Conservatoire de Liège, avant d'en devenir professeur. Entre temps, le concerto est régulièrement au

329 « A new man for Boston », *The New York Times*, 27 septembre 1903.

330 Voir Annexe 3.

programme de Musin, principalement lorsque celui-ci a l'opportunité de se faire accompagner par un orchestre : au « Brighton Festival » en 1880, lors de son premier concert avec le New York Symphony en 1883, en concert au Steinway Hall en 1885, à l'Association philharmonique de Minneapolis l'année suivante, etc. Il n'y a aucune originalité dans ce choix, puisque ce concerto typiquement romantique était abondamment joué depuis l'année 1845, date de sa première exécution par le violoniste Ferdinand David à Leipzig. En 1852, il était joué par Joachim et Sivori au Philharmonic et au New Philharmonic de Londres à trois jours d'intervalle<sup>331</sup>. Les *Variations sur la corde de sol* de Paganini constituent le lieu idéal où exposer une virtuosité pure et simple : harmoniques, maîtrise du démanché, du staccato, du pizzicato, tout s'y trouve, la difficulté allant crescendo. Elle est néanmoins emprunte d'une certaine musicalité toute romantique, développée dans la première partie. D'ailleurs, Musin les exécute souvent lors des rappels, en fin de concert, afin d'épater la galerie une dernière fois.

Le terme « évolution » est trop radical pour décrire les faibles changements qui jalonnent le répertoire de Musin à travers les années. Ceci dit, on constate tout de même de légères modifications, allant d'un répertoire assez « élitiste » à ses débuts – il est d'ailleurs influencé par le caractère académique de son enseignement – vers des compositions plus abordables dans les années 1890 (berceuses et adaptations d'airs d'opéra comme ceux de *La flûte enchantée* de Mozart ou de ballet comme *Sylvia* de Delibes). Ceci ne l'empêche pas de présenter à nouveau des concertos à Liège en 1908 (Lalo, Mendelssohn), ainsi que le *Folia* de Corelli. D'autre part, des œuvres de Bach seront au programme de manière presque perpétuelle.

Plus que d'évolution chez Musin, il est question d'adaptation. Où qu'il se trouve, il jouera, dans la mesure du possible, ce que son public veut entendre<sup>332</sup>, tout en gardant une « base » de compositeurs allemands (Felix Mendelssohn, Ludwig van Beethoven, Ferdinand Ries...). En Amérique, il se joint à un concert de soutien des compositeurs nationaux, où il joue l'*American Legend* (op. 101) d'Ellsworth C. Phelps<sup>333</sup>. Les exemples d'adaptation les plus flagrants sont les *Caprices sur des Airs irlandais* de Musin, qu'il joue à Saint Paul dans le Minnesota (ils sont annoncés comme étant une nouveauté) ou l'affiche complète de deux concerts donnés à Sydney à quelques jours d'intervalle. Tous deux se passent dans la même salle, mais sont probablement destinés à des publics différents. Lors du premier, on a pu entendre un caprice et deux mazurkas de Musin ainsi que *Méditation* de M. Coy<sup>334</sup>. Le second, par contre, intitulé « High Class Concert », présentait des œuvres de Léonard, Wagner (une adaptation pour violon), Musin et Godard. Pour ce dernier morceau, un duo pour deux violons de Benjamin Godard, Musin était accompagné du musicien néo-zélandais Alfred Hill<sup>335</sup>.

Enfin, il ressort nettement de l'analyse des programmes que Musin désire propager ou aime simplement jouer les compositions de Belges et Français avec lesquels il a entretenu des liens plus ou moins étroits. Parmi ceux-ci, citons Léonard (*Souvenir de Haydn*), Delibes (*Sylvia*), Wieniawski (*Mazurka, Airs russes, Waltz*), Saint-Saëns (*Introduction et Allegro capriccioso*), Renard<sup>336</sup> (*Berceuse*) ou encore Artôt<sup>337</sup>

331 Fabian Dorottya, « The Recordings of Joachim, Ysaÿe and Sarasate in Light of Their Reception by Nineteenth-Century British Critics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 37, No. 2 (Dec., 2006), p. 194.

332 Rappelons qu'il l'affirme lui-même. Cf. *supra*, p. 47.

333 Voir Sumner Salter, « Early Encouragements to American Composers », *The Musical Quarterly*, Vol. 18, No. 1 (Jan., 1932), p. 80.

334 Nous n'avons pu retrouver aucune trace de ce compositeur. Peut-être s'agit-il d'un musicien local.

335 Alfred Hill (1869-1960). Remarqué par Reményi, il a étudié au conservatoire de Leipzig de 1887 à 1891, puis est revenu en Nouvelle-Zélande où il a dirigé la Wellington Orchestral Society de 1892 à 1896.

336 Félix Renard est un compositeur originaire de Huy (près de Liège, Belgique), qui fut aussi élève de Léonard. Musin consacre quelques pages de son mémoire à l'histoire de la propagation de cette berceuse. Voir Ovide Musin, *op. cit.*, pp. 284-286.

337 Alexandre Artôt (1815-1845) est un violoniste et compositeur belge qui a effectué une tournée aux États-Unis en 1843.

(*Duo pour soprano et violon*). Il est également très rare que Musin ne joue pas l'une de ses compositions, tels ses *caprices* et *mazurka*.

## 5.2 Compositions par et pour Musin

Musin était principalement un interprète, un musicien, pas un compositeur. Il a néanmoins laissé quelques œuvres derrière lui, mazurkas, caprices et valse de concert<sup>338</sup>. Aux côtés du *Morceau de concert pour violon : avec accompagnement d'orchestre ou de piano* (op. 62) composé par Saint-Saëns pour Musin, ces œuvres illustrent un pan important du caractère musical de Musin.

C'est sa *Mazurka de Concert : pour violon et piano*<sup>339</sup> qui a reçu la réception la plus large et importante<sup>340</sup>. En 1911, elle est reprise dans le volume *Analysis and interpretation of eighteen violin compositions*<sup>341</sup> qui propose des commentaires sur l'exécution de quelques œuvres<sup>342</sup>. L'auteur précise que l'article a été montré à Musin, qui a répondu : « The manuscript you forwarded to me meets my approval, with one addition. The player should be sure the he is rendering the piece in tune »<sup>343</sup>. Swihart y annonce qu'il ne veut rien ajouter de nouveau à propos de cette œuvre qui est très souvent jouée en public. Il continue en donnant de nombreux conseils sur la manière de la jouer, qui nous permettent de visualiser les déplacements de l'archet de l'interprète, qui correspondent probablement à ce que Musin montrait sur scène. « Pendant la première mesure jouée par le violon, il faut allonger les croches et utiliser juste assez d'archet sur les croches pour qu'elles soient entendues, et entendues solidement. [Il faut] jouer chaque groupe séparément à la pointe, et reprendre l'archet au talon pour chaque attaque »<sup>344</sup>. Concernant le Presto, nous apprenons qu'il faut bien y garder le tempo, ne pas accélérer sur la 3<sup>ème</sup> mesure, ni rompre le tempo sur la 7<sup>ème</sup>. Le Trio, par contre, doit être pris « Allegro Vivace », sans quoi il perd de son effet s'il est pris plus lentement. Pour ce qui est du Piu mosso, l'auteur cite un autre pédagogue renommé (sans le nommer !) : « Faites-le hurler. » Puis Swihart d'ajouter qu'il faut tout de même garder les valeurs des notes à l'esprit et ne pas trop s'emballer, musicalement parlant. Nombreuses autres suggestions d'interprétation donnent vie au morceau. Il termine par un conseil général, rendant très justement l'esprit général de la composition de Musin :

« As for the Mazurka as a whole, it should be played crisply, daintily, and with ease, avoiding exaggeration, giving breadth and dignity where possible and keeping the balance of part and the spirit of the contrasting sections well in mind »<sup>345</sup>.

Saint-Saëns connaissait bien Musin, et l'a souvent entendu jouer<sup>346</sup>. Le *Morceau de concert pour violon* qu'il lui dédie a donc de fortes chances de coller à sa personnalité violonistique. Malgré un titre peu ambitieux, il s'agit d'une œuvre d'une grande qualité. Selon Jean Gallois, « [le morceau de concert pour violon], page de grande beauté et superbe plastique pourrait être assimilé sans peine à un quatrième

338 Voir Annexe 4 pour une ébauche de catalogue des compositions d'Ovide Musin.

339 Ovide Musin, *Mazurka de Concert : pour violon et piano*, New York, E. Schuberth, 1887.

340 C'est d'ailleurs la seule composition de Musin qui ait été enregistrée à ce jour : David Frühwirth (violon), *Short Stories. A collection of romantic violin pieces*, AVIE Records, 2006.

341 Willard Swihart, "Mazurka di Concert – Ovide Musin", *Analysis and interpretation of eighteen violin compositions*, Chicago, The Violinist Pub. Co., 1911, pp.64-65.

342 Aux côtés de Musin, on retrouve notamment Paganini, David, Wieniawski, Mendelssohn, Tartini, Bach, Händel...

343 *Ibid.*, p. 64.

344 *Ibid.*, p. 65

345 *Ibid.*, p. 66.

346 *Cf. supra*, p. 22.

concerto inachevé : la cadence non écrite cette fois par le compositeur pourrait d'ailleurs étayer cette thèse »<sup>347</sup>. Plusieurs traits caractéristiques sont soulignés par le spécialiste de Saint-Saëns : l'œuvre dépasse le pur stade de la virtuosité violonistique, elle abandonne le cadre du concerto pour renouer avec la fantaisie, la rhapsodie orchestrale en un seul mouvement, libre, de huit sections.

« De là sans doute cette impression de liberté, d'élégance particulièrement convaincante, cette expression spontanée, tantôt interrogative et presque douloureuse, tantôt mâle et expansive des solos. De là également, cette liberté constante de la pensée qui, délaissant les schèmes traditionnels, se meut avec aisance, attentive plus que jamais à la splendeur de la couleur orchestrale, à la finesse d'un trait, au charme de la mélodie »<sup>348</sup>.

S'il n'est certes pas permis d'appliquer ces caractéristiques au violoniste qui reçoit l'œuvre, nous ne pouvons cependant pas nous empêcher d'établir un lien entre ce que Saint-Saëns a décidé d'écrire pour son ami, ayant en tête la personnalité musicale de celui qui jouerait l'œuvre pour la première fois.

### 5.3 Le témoignage de Grace King : 1890

Nous le verrons, plusieurs critiques de presse ont décrit Musin sur scène, de son apparence aux réactions qu'il suscitait dans la salle<sup>349</sup>. Mais nous avons aussi la chance de disposer d'une description beaucoup plus spontanée, nettement plus imagée et précise, de la main d'une écrivaine contemporaine du violoniste, Grace King<sup>350</sup>. Dans l'un de ses carnets, elle a noté deux pages de ses impressions d'un concert d'Ovide Musin datant du 20 mars 1890<sup>351</sup>. Les principaux thèmes du portrait qu'elle dresse sont l'extraordinaire contraste entre l'homme repoussant et le violoniste attirant – elle utilise l'image d'une maison hantée de sorcières puis habitée par de bonnes fées –,

« When one looks at Ovide Musin & hears him, one imagines a fairy story in which is described an ugly house – a bewitched house – that is, a house condemned to be habitation of good fairies & bad witches. When the former are in it – it is beautiful, graceful, artistic structure with fair, poetic, aspect, sweet comforts and pure inspirations. But when the witches dwell in it – it becomes ugly, forbidding, sinister, with pitfalls and traps doors, secret chambers, which suggest vice and prompt to evil – place to frighten innocence – to destroy virtue. »<sup>352</sup>

une description physique sans concessions, d'une sorte de monstre qui se métamorphose lorsqu'il joue,

« When the violinist comes on the stage, he presents an ordinary-sized man with rather pronounced movements, inelegant movements that make one think the body not object to any posture to obtain prey – A round face, red, bloated – the nose of intoxication – eyes of sensualism – mouth of greed and selfishness – He looks at the audience with a smile of vulgar vanity – the vanity of a rich parvenu – or an

---

347 Jean Gallois, *op. cit.*, 277.

348 *Idem.*

349 Cf. *infra*, chapitre 6.

350 Grace King (1852-1932) est une auteure américaine d'ouvrages historiques et biographiques sur la Louisiane.

351 Melissa Walker Heidari (éd.), *To Find My Own Peace. Grace King in Her Journals, 1886-1910*, Athènes, University of Georgia Press, 2004.

352 *Ibid.*, p. 59.

usurping tyrant – slave in the place of an emperor – a lout in the place of the aristocrat – and get a smile of conscious power too. [...] He begins to play – the dwelling changes. The witches fly away [...] At the end, the transformation is completed, tital [. . .] are on the stage then silent, listening [. . .] -head dreary eyes – mouth closed, a noble musician out of those heart is spun those fine tissues of sound woven of life and love that can anly be seen with the ear. »<sup>353</sup>

le « tempérament chaleureux des Français » auxquels elle associe Musin et la « cupidité » de sa musique,

« [...] The Frenchman violinist can't be a cold artist, any more than cold lover. One listens then to the music – feeling that one is peeping into the mysteries of the bridal chamber – not bridal either – there is no Hymen in this music – it is all Cupid. »<sup>354</sup>

ainsi que la supériorité du violoniste sur le poète pour révéler les secrets du coeur.

« The poet – as a revealer of the heart is a rude pantomimist in comparison to the violinist – After all – one cannot see the heart – see an emotion – we must hear it – It is the ear not the eye which it is the vital medium of the secrets of life. [...] What a sigh say – for instance – has never been put in words – it can be in music [...] »<sup>355</sup>.

On déduit de ces commentaires que Musin séduit par son jeu, que son apparence peut-être un peu rustre est, en définitive, une véritable force. Il surprend, car il peut provoquer – chez certains du moins – un premier effet de dégoût, avant de révéler toute la profondeur de son art.

---

353 *Ibid.*, p. 59, 60.

354 *Ibid.*, p. 60.

355 *Ibid.*, p. 61.



## 6. La réception critique

La presse a sans aucun doute occupé une place importante dans le déroulement de la carrière de Musin. Pour nous, elle occupe une place prépondérante dans l'idée que l'on peut se faire de la réception de ses concerts. Aux États-Unis, en Australie et en Nouvelle-Zélande, la grande majorité des apparitions de la Compagnie Musin étaient annoncés en grandes lettres (et parfois images)<sup>356</sup>, quelques jours à l'avance. Et surtout, les critiques suivaient. La qualité des journalistes était très variable – et souvent dépendante de la taille de la ville –, allant du plus imparfait des mélomanes au véritable connaisseur de l'instrument. Alors que certains se limitent à « décrire » la prestation des musiciens en employant des adjectifs assez insignifiants d'un point de vue purement musical, d'autres découpent le programme en en pointant chaque point fort ou faible. Concernant Musin, tous sont anonymes.

Dans ses mémoires, Musin aborde le sujet des critiques à quelques reprises. Il affirme, par exemple, ne jamais avoir eu à se plaindre du public américain, qu'il qualifie de « véritables connaisseurs ». Par contre, les critiques occupent une place bien moins élevée dans son estime. Il dénonce leur trop grande diversité d'opinion leur manque de compétence :

« While certain of them were flattering enough, there was great diversity of opinion. They seemed bound to differ with one other and as most of them, in those days, were neither violinists nor musicians, I soon learned to estimate what they had to say in its true value. »<sup>357</sup>

Musin confirme aussi l'absence de critiques musicaux dans les plus petites villes : « As a rule, in small towns, they have on the newspapers no musical critics. The same reporter will report a fire or a murder in the afternoon and cover a concert in the evening »<sup>358</sup>. Il souligne également le rôle publicitaire de la presse sur l'île de Java :

« For a concert company to be successful in Java, you have to appear first in Batavia, and if the criticisms are good there you will have big houses throughout the Island. The papers in Batavia are printed in Dutch language, of course, and the opinion of the Batavian critics prevails in the other towns. »<sup>359</sup>

Concernant les critiques américaines, tous les compositeurs n'étaient pas du même avis. Hans von Bülow, notamment, était très impressionné par leur qualité, leur rapidité et leur profondeur<sup>360</sup>. Si les critiques étaient très rapides, elles étaient aussi très nombreuses. Le recensement des articles de presse concernant Musin nous a amenés à traiter une masse considérable de sources, dont nous ne pouvons, dans le cadre de ce travail, retenir qu'une faible partie<sup>361</sup>. Après un examen global des données récoltées, nous avons sélectionné quelques articles particulièrement pertinents, permettant chacun de mettre en lumière l'un des aspects ayant concouru au succès de Musin. Il sera question de la forte impression que Musin laissait sur ses auditeurs d'une part via ses qualités techniques, d'autre par via sa sensibilité ; de la description des réactions du public ; du jugement de ses choix de programmes ; et d'une comparaison

---

356 Voir Annexe 5.

357 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 109.

358 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 138.

359 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 237.

360 R. Allen Lott, « A Continuous Trance : Hans von Bülow's Tour of America », *The Journal of Musicology*, Vol. 12, n°4, University of California Press, automne 1994, p. 539.

361 Dans l'état actuel de nos recherches, nous avons recensé environ trois cents articles de presse en rapport direct avec les concerts de Musin, répartis dans une quarantaine de journaux différents.

avec les critiques concernant un autre Belge qui a moins bien réussi aux États-Unis, Martin Marsick.

### 6.1. Une remarquable virtuosité et une sensibilité touchante

Musin impressionne, par des démonstrations techniques étonnantes (doubles cordes, harmoniques, pizzicati, jeu sur la corde de sol) et un pouvoir certain à émouvoir l'assemblée, que les critiques appellent parfois « genius ».

Victoria Daily Colonist, 21 mars 1891

“Of Ovide Musin what can be said that all the world has not already thought? Violinists stand upon royal ground with their simple instruments; and there is a trio of musical artists, Joachim, Wilhelmj and Sarasate, the Spaniard, who are glad to form a quartet with Musin as their fourth member. Let these not be compared, for each has in himself national and ancestral traits. Musin has a brilliancy, an airiness and a glitter that are his own. He represented everything with his marvellous bowing and delicious fingering, as he caressed the front of his living violin, and out from a mass of music and sounds grew and rose, distinct and clear, now swelling and swaying, again falling like the cadence of summer breathings, and finally dying away into melodious silence. At times you were overcome by his boldness, brilliancy and power, and then he embraced you with his sinking strains till you caught your breath and sighed.”

La musique a une brillance, une légèreté, et un scintillement qui lui appartiennent. Il représente tout avec son merveilleux archet et ses délicieux doigtés, comme s'il caressait le front de son violon vivant, et hors de la masse musicale, les sons naissent et s'élèvent, distincts et clairs, ici gonflant et oscillant, retombant encore comme la cadence de l'été qui respire, et mourant finalement dans un silence mélodieux. Par moments, vous êtes dominé par son audace, sa brillance et son pouvoir, et ensuite il vous embrasse avec ses tensions angoissantes, jusqu'à ce que vous reteniez votre souffle et soupiriez.

The Ashburton Guardian, 10 novembre 1896

**the violin. His playing is a revelation to students of what the violin is capable of, and what can be done with it in the hands of genius. The wonderful and world-renowned performance of Paganini on a single string, so long believed to be impossible of execution by any but the great Pag. himself, is reproduced with ease by Musin, who, however, does not claim to be the only artiste capable of performing this feat in violin technique; and wherever this gifted Frenchman has attempted the difficult task, he has filled all his hearers who know anything of its difficulties, not only with admiration but amazement. M. Ovide Musin is accompanied**

L'exécution magnifique et mondialement connue de Paganini sur une seule corde, que l'on a si longtemps crue injouable par que ce soit d'autre que le grand Paganini, est reproduite aisément par Musin qui, cependant, n'affirme pas être le seul artiste à pouvoir réaliser cette caractéristique technique au violon; et quoi que ce Français ait relevé cette tâche difficile, il a comblé tous ses auditeurs qui ne savent rien de cette difficulté, pas seulement d'admiration, mais aussi de stupéfaction.

Victoria Daily Colonist, 12 avril 1894, p. 3

THE following regarding Ovide Musin is clipped from the San Francisco Chronicle of recent date: "Musin stands beyond any comparison with any violinist who has played in this city. He stands abreast of the few who in all times have surpassed all other performers on this wonderful little instrument. His technique, of course, is of the very highest perfection, but behind that is that indescribable something that we call genius. He draws from the strings the notes in all their fullness and breadth of tone, and they come with that intangible quality of sympathy which carries every sound direct to the soul of the listener." Ovide Musin, assisted by his grand concert company, appears at the Victoria theatre to-morrow evening.

Musin est au-dessus de toute comparaison avec les violonistes qui ont joué dans cette ville.

Sa technique, bien sûr, est de la plus haute perfection, mais au-delà de ça, il y a cet indescriptible quelque chose que l'on appelle le génie.

Taranaki Herald, 29 juin 1892, p. 2.

The first item was a Sonata in A minor (Rubiastein), played by Mons Ovide Musin and Herr Eduard Scharf on violin and piano respectively. Even had the first few strokes of the bow of this gifted violinist not been sufficient to have at once enlisted the profound and eager attention of the audience, the second movement in the Sonata (Andante) would have assuredly done so, the special feature being the alternate "pizzicato" and "legato" strains, which were played beautifully. The last movement (Scherzo) was a particularly brilliant piece of music, and was greatly enjoyed. Item No. 2 brought

La caractéristique spéciale étant l'alternation de « pizzicato » et de « legato », qui fut joliment joué.

Nelson Evening Mail, 22 décembre 1896

The softest and sweetest of music was produced in this piece and when it ceased there was a momentary pause followed by a great burst of applause. M. Musin also played a "Souvenir de Haydn," which was remarkable for the beautiful effects produced by double stopping, by the flute-like harmonics and by pizzicato. Again there was an encore. Another violin solo was an arrangement by Musin, a Caprice on Scotch airs. It was a popular selection and of course "more" was demanded and given. M. Musin

M. Musin a aussi joué « Souvenir de Haydn », qui fut remarquable pour la beauté des effets produits par les doubles cordes, les harmoniques aux sons flûtés et les pizzicati.

## 6.2 La réaction du public

Très souvent, le public rappelle Musin, et celui-ci répond. Cette pratique permet une réelle communication entre musicien et auditeur.

Taranaki Herald, Volume XLV, n° 10790, 10 décembre 1896, p. 2.

### GRAND CONCERT.

#### OVIDE MUSIN COMPANY.

THE return concert given by Ovide Musin, the celebrated violinist and his company, in the Alexandra Hall on Wednesday night was a pronounced success. The audience recognised the merits of the programme submitted, and as a consequence every number was encored, in some cases double recalls being demanded. The company on the first visit was composed of Ovide Musin, Madame Musin, and Eduard Scharf, but on this occasion it was strengthened by the inclusion of Miss Hatherley, a lady harpist from the Wanganni district, and Mr A. Hill, vocalist, instrumentalist, and composer, of Wellington. The concert was opened by Eduard Scharf, who played with his

Chaque numéro a été suivi d'un rappel, et dans certains cas, deux.

[...]

Ovide Musin next enchanted the audience with his wonderful playing on the violin. His first number was rapturously received, and the artist responded to a recall, but the audience were then not satisfied, and M. Musin had to play a third number.

Son premier morceau a été reçu avec frénésie, et l'artiste a répondu à un rappel, mais le public n'était pas satisfait et M. Musin du jouer un troisième morceau

**A Brilliant Concert.**

The Y. M. C. A. hall was crowded last evening with a fashionable audience which enthusiastically received Ovide Musin and his talented assistants. The concert was the best given in Honolulu. An excellent program was rendered and the gifted artists graciously responded to the numerous encores. In the audience were noticed President and Mrs. Dole, Commissioner Hawes, Mrs. Annis Turner and other music lovers. Tomorrow afternoon the closing concert will be given. On this occasion Mr. Musin will be assisted by Miss Kate McGrew, and Messrs. Taylor and Herold. The Musin party will leave by the City of Peking.

Le hall Y.M.C.A. était plein hier soir, d'un public très chic, qui a accueilli Ovide Musin et ses talentueux assistants avec enthousiasme

Ils donnèrent un excellent programme et les artistes talentueux répondirent aux nombreux « encore ».

### 6.3 De judicieux choix de programmes

the brilliancy of his technique. In vain he bowed his acknowledgments, and at last, as though carried away by the fervid nature of the ovation, he treated the audience to a charming mazurka of his own scoring. M. Musin in his selections very wisely studies the popular taste, but it must not be thought that his playing is all fireworks; in the "Austrian Hymn," and especially in the violin part of the Bach-Gounod "Ave Maria," it was stately and full of veneration. It is not too much to

Musin, dans ses sélections, étudie très sagement le goût populaire, mais il ne faut pas croire que tout son jeu est fait d'« étincelles » [...]

## 6.4 Comparaison à Marsick

En 1895, Martin Marsick, un autre Belge, tente sa chance aux Etats-Unis. Il est sans conteste un musicien remarquable. Cependant, le public ne l'acclame pas comme il a ovationné Musin. Son manque de « personnalité dramatique » explique partiellement cet accueil froid. Ceci laisse supposer que Musin en était, lui, bel et bien doté.

*The San Francisco Call*, 9 mars 1896

### MARSICK'S LAST CONCERT

A Small but Select Audience  
Made Enthusiastic at the  
Baldwin.

The Violinist Plays With His Usual  
Refinement and Deli-  
cacy.

There was a marked increase in the enthusiasm bestowed upon Marsick at his farewell concert last night, though the audience was small. When he first played here Paderewski's popularity made the violinist suffer a partial eclipse, and at Marsick's second recital the applause was hearty, but not enthusiastic. Last night, however, the audience at the Baldwin Theater grew positively demonstrative, people ventured upon cries of "Bravo!" and in the concertos the orchestral portions of the performance were frequently rendered inaudible by applause.

Marsick is certainly a player whose art grows more and more upon the hearer. The purity of his tone, his smoothness and, above all, his complete refinement, compel admiration the more one hears them. Marsick has no strong dramatic personality, no vigor and breadth to startle his hearers into enthusiasm, and he descends to no chicanery to trick them into applauding, but his refinement and perfect smoothness, although qualities that do not dazzle the multitude, are a splendid equipment for winning admiration in the long run from those who think more of art than of sensationalism.

Marsick n'a pas de force personnalité dramatique, pas de vigueur ni de largeur pour entraîner son public dans l'enthousiasme, [...]

mais son raffinement et sa douceur parfaite, bien qu'ils ne soient pas des qualités qui éblouissent la masse, sont un bagage splendide pour gagner l'admiration à long terme de ceux qui pensent plus à l'art qu'à l'exploitation du sensationnel.

## 7. Impresarios, cachets et réseaux : les rouages d'une tournée

La réception critique d'Ovide Musin, souvent positive – tout en gardant en tête quelques réserves, émises par Musin lui-même, sur la qualité de certains journalistes, notamment dans les plus petites villes –, ne suffit pas en elle-même à expliquer la bonne marche de ses tournées. Derrière Musin se cachait une organisation, préméditée ou, plus rarement, spontanée (notamment dans ses tournées australes) d'une efficacité manifeste, au vu des zones parfois très reculées où le violoniste se produisait. Le rôle des multiples impresarios de Musin mérite ainsi d'être souligné et remis dans son contexte. Au cours de sa carrière, Musin en connut une dizaine, avec lesquels il s'engageait, au travers de contrats, pour des durées déterminées, souvent comptées en nombre de dates. Comme le souligne Malou Haine, les impresarios ou agents de concerts ont un rôle bien déterminé : « décrocher des concerts auprès de sociétés musicales ou dans des théâtres d'opéra, faire la publicité des artistes dans les journaux en contactant les critiques musicaux, distribuer des affiches, vendre les tickets, veiller à mettre en ordre les salles où se produit la troupe, organiser les déplacements en train ou bateau, faire les réservations d'hôtel, etc. »<sup>362</sup>. En 1872, lorsque Musin s'engagea avec son premier agent, Adolphe Giacomelli, qui était aussi critique, la profession venait à peine d'éclorre.

William Weber date l'avènement de l'agent de concerts comme élément central dans la musique classique à la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle<sup>363</sup>. Néanmoins, leur gestation remonte à un peu plus tôt. Habituellement, le virtuose gérait sa tournée tout seul et rentrait en contact avec des artistes locaux, cherchait des patronages, bref, établissait un réseau de lui-même. Ils recevaient parfois l'une ou l'autre aide d'un marchand de livres ou de l'éditeur d'une ville mais jamais sur la longueur et l'ensemble d'une tournée. Ainsi, les deux précurseurs furent Niccolò Paganini, qui avait engagé un jeune homme, lors de sa tournée en Angleterre de 1832, pour préparer à l'avance ses arrivées dans telle ou telle ville, et Franz Liszt, qui collabora avec un secrétaire particulier, le musicien Gaetano Belloni, pour ses dernières années de carrière.<sup>364</sup>

C'est toutefois aux États-Unis que le rôle de l'impresario s'est véritablement développé. Ceci s'explique principalement par une différence fondamentale qui existait entre l'Europe et le Nouveau Monde : le vieux continent était doté de différentes institutions qui sponsorisaient les représentations musicales, tandis qu'aux États-Unis, le public semblait être préexistant à toute forme d'organisation de la vie culturelle. Ainsi, comme l'a mis en évidence Richard Crawford, l'organisation de concerts permettant à l'artiste d'être payé est devenue un métier en soi : l'impresario servait de lien entre le musicien et son public et les trois entités étaient inextricablement liées à la recherche de profit du premier<sup>365</sup>. Le meilleur exemple d'impresario du 19<sup>ème</sup> siècle (et probablement le premier à avoir véritablement développé le métier) est Bernard Ullman (1817-1885), dont nous avons déjà vu comment il encourageait Hans von Bülow à jouer moins de Bach et de Beethoven, pour ne pas ennuyer le public et réduire les recettes des concerts (voir Chapitre 2). D'origine hongroise ou austro-hongroise, Ullman était arrivé aux États-Unis en 1842 et aurait donné des cours de piano à Brooklyn et travaillé comme journaliste avant de devenir en 1846, l'impresario de la tournée de Henri Herz<sup>366</sup>. L'histoire de la

---

362 Malou Haine, *op. cit.*, p. 297.

363 William Weber, « From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent », *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: managers, charlatans and idealists*, William Weber (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 116.

364 Laure Schnapper, « Bernard Ullman – Henri Herz, an Example of Financial and Artistic Relationship », *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914 : managers, charlatans and idealists*, William Weber (éd.). Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 130-131.

365 Richard Crawford, *op. cit.*, p. 71.

366 Vera Brodsky Lawrence, *op. cit.*, p. 380.

musique aura retenu d'Ullman une image exécration, encouragée notamment par les écrits d'Henri Herz sur sa tournée aux États-Unis, dans lesquels il vilipendait l'appât du gain de Ullman, prêt à la pire des compromissions pour engranger quelques billets de plus. Ainsi, Herz prêtait à Ullman une définition de la musique bien peu flatteuse :

« [For him, music was] the art of attracting to a given auditorium, by secondary devices which often become the principal ones, the greatest possible number of curious people, so that when expenses are tallied against receipts, the latter exceed the former by the widest possible margin. »<sup>367</sup>

Preuve que l'argent constituait un facteur essentiel, la correspondance du même Herz ne lui est pas plus favorable. Ainsi, il écrivait, au cours de la même tournée, à son frère Charles : « My idea is to take music everywhere money is to be made. »<sup>368</sup> En proie à de gros problèmes d'argent, Herz comptait bien refaire fortune aux États-Unis et il put, malgré tout ce qu'il raconta par après, compter sur les capacités d'Ullman à établir les fondements de la promotion, grâce à son concept de « financial music »<sup>369</sup>. Ullman mettait en œuvre des concerts pour plusieurs piano et, surtout, avait compris le pouvoir de la pièce et l'importance d'établir de bonnes relations avec les éditeurs de journaux afin de bénéficier de critiques à vocation publicitaire et d'annonces dithyrambiques pour les concerts. Personnage controversé, Ullman faisait l'objet de descriptions acides de la part de ses contemporains. Parmi elles, celle du journaliste George Putnam Upton reste une des plus cinglantes :

« Of all the impresarios I have known, he was the most pretentious, unreliable and headstrong. He had no hesitation about inventing the most preposterous romances concerning his artists, and would get furiously indignant when newspapers declined to print them. He was in frequent quarrels with other managers, with his own people and with the critics »<sup>370</sup>

Spécialiste des méthodes de publicité tapageuses, Ullman encouragea également Herz à jouer certains morceaux bien connus du public et connus des jeunes apprentis pianistes, pour encourager le lien qu'il établissait déjà d'une façon matérielle avec le public et fit également la promotion des tickets de groupe pour famille<sup>371</sup> : insupportable ou non, Ullman n'en a pas moins jeté les bases d'une profession que ses successeurs allaient adopter par après. Très étonnamment, Ovide Musin, s'il évoque la quasi totalité de ses impresarios, ne semble pas avoir connu « de méthodes de publicité tapageuses »<sup>372</sup>. Il est néanmoins intéressant de voir que lui-même apprit très vite à décoder la routine publicitaire des impresarios : lors de ses tournées avec Giacomelli dans le nord de la France, il s'étonna que l'impresario qualifie toujours les orchestres avec lesquels Musin devait jouer de « meilleurs de France »<sup>373</sup>. Pourtant, Giacomelli ne faisait là qu'une part, essentielle, de son travail : convaincre son soliste, venu de Paris, que les tournées en province, souvent lucratives, ne l'amèneraient pas à jouer avec des sociétés musicales (qui, dans les a priori en vogue dans la capitale pourraient être considérées comme moins performantes que celles de Paris) qui le handicaperaient dans sa prestation et pourraient nuire, par péché d'inexpérience. La seule

367 R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 68.

368 Laura Schnapper, *op. cit.*, p. 132.

369 R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 65.

370 George Putnam Upton, *Musical Memories: My Recollections of Celebrities of the Half Century, 1850-1900*, Chicago, A.C. McClurg, 1908, p. 161.

371 2 dollars pour trois personnes ou trois dollars pour une famille de cinq au lieu du prix habituel de 1 dollar (R. Allen Lott, *op. cit.*, p. 70.)

372 Malou Haine, *op. cit.*, p. 296.

373 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 44.



mauvaise expérience de musique avec un impresario provient du Mexique. Son agent lors de cette tournée était un Français du nom de Ferraud. Comme le rappelle le violoniste, le public mexicain perçut très mal les méthodes américaines de ce dernier. Parti en avance sur Musin – comme c'était souvent le cas, l'agent devançant son artiste pour prendre les dispositions nécessaires pour le concert et arranger un certain nombre de dates une fois arrivé dans une ville de taille convenable-, il avait fait faire cinq grandes pancartes portant chacune une des lettres du nom « Musin » que cinq hommes devaient porter dans les rues de Mexico City, de 10 h à 14h, durant une semaine entière. Musin relate avec un certain humour la suite de l'anecdote et les conséquences (inattendues) qu'elle eut :

« These five men were to walk perfectly in order, of course, that the name could be read by every one, but very often the name would be mixed up, as the man bearing the letter 'M' would stop and talk with one carrying the 'N' or some other letter and the result can be imagined. The papers made fun of us – as much so that the newspapers refused to publish our programs. They said 'that the American method does not go here. Let your artists come and show what they can do, and if they are good, they do not want such Barnum-like advertisement.' I had been kept in ignorance of all this, or I would not have permitted it. »<sup>374</sup>

La lecture de ses mémoires encourage effectivement à penser que Musin n'était pas autant obnubilé par l'argent qu'aurait pu l'être Herz (pour des raisons personnelles) ou par le confort, à l'instar d'un Franz Liszt qui voulait dormir dans les meilleurs hôtels<sup>375</sup>. En plus des conditions de voyage souvent compliquées qu'il dut affronter (mais ceci était le lot de tout musicien entamant une tournée mondiale) Musin répète souvent que l'argent ne constitue pas sa seule motivation : « The matter of making money by propagating the art is the root of the evil »<sup>376</sup>, écrivait-il. Il n'est néanmoins pas inintéressant de se pencher sur les cachets d'Ovide Musin, ceux-ci constituant le seul moyen d'obtenir une idée (floue, certes) du nombre de personnes présentes à ses concerts. Ainsi, en 1894, une série de quatorze concerts à San Francisco lui aurait rapporté des recettes de 1200 \$ (25 000\$ aujourd'hui<sup>377</sup>) par soirée et il aurait même gagné, pour certaines soirées privées probablement, 500\$ pour donner deux solos.<sup>378</sup> Néanmoins, ces sources étant issues de journaux faisant souvent l'éloge de l'argent et s'en servant pour attirer l'attention sur les artistes, ces chiffres (faramineux) doivent être sujet à caution. Cependant, sachant qu'à l'époque le prix des tickets pour les concerts de Musin devaient osciller entre 50 cents et 2 \$ pour les sièges les mieux placés<sup>379</sup> et en tenant compte de la rétribution des accompagnateurs, de l'agent, de la location de la salle et des autres frais, il est facile d'estimer que l'audience devait être conséquente !

Les tournées australiennes permettent également d'obtenir une mesure claire de son succès. Suite à un concert à Sydney, un jour où il fut le seul artiste à se produire dans toute la ville, il gagna 600 livres (environ 3000\$, à l'époque), en n'ayant eu que 500\$ de frais. Les places étant à 1, 2 ou 3 shillings (et sachant qu'il faut 20 shillings pour faire une livre), le tarif dit « populaire », il n'est pas difficile de déduire que l'audience se comptait en milliers de personnes<sup>380</sup>. Un tel succès, en Australie, s'explique en

374 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 192-193.

375 William Weber, *op. cit.*, p. 115.

376 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 139.

377 Calcul effectué à partir de John J. McCusker, « How Much Is That in Real Money? A Historical Price Index for Use as a Deflator of Money Values in the Economy of the United States », *Proceedings of the American Antiquarian Society*, Volume 101, Part 2, Octobre 1991, pp. 297-373

378 *The Victoria Daily Colonist*, 25 mars 1894.

379 Les prix que nous avons pu nous procurer pour les concerts de Musin datent de 1902 et varient entre 75 cents et 2\$ pour les meilleures places (*The Washington Times*, 7 décembre 1902).

380 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 250

grande partie par l'installation, durable, de la musique européenne que l'on peut retracer aux alentours de 1830, avec la production d'opéras de style anglais. Cependant, la découverte de mines d'or entraîna une hausse rapide de la croissance et de l'immigration, phénomène qui s'accompagna d'un vif intérêt pour la musique classique qui culmina avec l'organisation du Melbourne Centennial Exhibition, en 1888, événement qui marquait le premier centenaire de la colonisation européenne de l'Australie. Au cours des manifestations, un grand nombre de concerts furent organisés et pour lesquels contribuèrent des musiciens venus d'Angleterre mais aussi d'Allemagne et d'Italie<sup>381</sup>. Rien d'étonnant, donc que le public australien, comme le constata Musin, fut d'une qualité bien supérieure à ce qu'il put prévoir

Cette question de l'argent se répercute également dans la négociation pour la location des salles de concert. Ainsi, Musin fut frappé, au Mexique par une crise de rhumatisme l'empêchant de jouer. Une fois qu'il fut rétabli après une période de repos à Gualajara, son manager, Bageard, l'informa qu'un directeur d'opéra voulait l'embaucher pour une série de concerts. L'accord conclu fut de 35% pour ce dernier et 65% pour Musin. Cependant, lorsque le directeur vit Musin en pleine convalescence, il annula le contrat et leur proposa, à la place, de louer la salle pour 85\$ la soirée. Musin dit à Bageard d'accepter l'offre et de faire signer le contrat sous la supervision d'un avocat. Les préventes furent tellement bonnes que le directeur voulut revenir sur le contrat, proposition que Musin, qui, s'il préférait l'art à l'argent, n'en restait pas moins un bon businessman, refusa<sup>382</sup>.

Ce mode d'organisation des concerts, au jour le jour, se retrouve de manière encore plus frappante lors des tournées asiatiques et australiennes. Ainsi, Musin n'était pas encore arrivé en Australie, lors de sa tournée de 1892, que son bateau fut accosté par un impresario, lors d'une escale à Auckland (Nouvelle-Zélande), lui indiquant qu'une série de concerts était prévue dans ce pays, sans que Musin n'ait même été mis au courant. L'arrangement avait été conclu par son manager, en Amérique, qui avait même envoyé par câble les programmes de concert, de manière à ce que Musin puisse jouer sans n'avoir à s'occuper de rien<sup>383</sup>. Toutefois, l'organisation des tournées de Musin ne s'est jamais résumée à une question d'impresario. Parti, en 1896, vers le Japon, à direction, une nouvelle fois, de l'Australie et, cette fois, sans l'aide d'aucun manager, Musin parvint à établir, dès Yokohama, un contact privilégié avec le consul de Belgique sur place. Ce dernier lui ouvrit les portes des salons de la bonne société des expatriés européens. De fil en aiguille, Musin alla même jusqu'à se produire devant l'empereur japonais. Sous la plume de Musin, ce tour de force semble en réalité très simple. Il faut, en effet, noter que durant toute sa carrière, Musin parvint à échafauder ce genre de contacts à deux niveaux : parmi les notables mais également la haute société, tout d'abord, et dans les milieux artistiques ensuite.

Dès son arrivée à Paris, sa fréquentation des salons mondains et littéraires le mit en contact avec Tourguéniev, Maupassant, Jules Verne et Zola. Toujours grâce à un travail de réseau et à l'établissement d'une réputation, il put lancer sa carrière en remplaçant, lors de ses deux premières tournées, Hubert Léonard (son maître) et Wienawski (il ne l'avait rencontré qu'une fois, alors qu'il était à peine majeur). Si ce processus dut s'effectuer inconsciemment au début de sa carrière, Musin comprit rapidement et pour le reste de sa vie qu'un « carnet d'adresses » et une réputation prouvée constituaient l'un des piliers (à côté de la qualité de l'impresario, du choix de la programmation et, bien sûr, du talent et du travail) pour la promotion d'une carrière musicale. Ainsi, jusqu'à la fin de sa vie, Musin jouera avec sa reconnaissance, parfois jusqu'à la caricature. Les publicités qu'il fit paraître dans les journaux pour son

---

381 Allan Marett, et al., « Australia », *Grove Music Online. Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40021> (consulté le 10 août 2010).

382 Ovide Musin, *op. cit.*, p. 198-199.

383 *Ibid.*, p. 158.

école de violon à New York (voir Annexes, figure 2 & 3), étalent à l'envi le fait qu'il ait été nommé par le roi Léopold II de Belgique au Conservatoire Royal de Liège (chose qui n'a rien d'exceptionnel, le conservatoire étant financé par l'état belge) et que son successeur, Albert I, se soit penché sur ses mémoires (en fait, il ne s'agit que d'une lettre du cabinet royal attestant la bonne réception des mémoires, envoyés alors par Musin). Patriote mais émigré aux États-Unis, ressentant souvent le besoin d'afficher sa proximité avec les «grands de ce monde» (artistes ou aristocrates), Ovide Musin représente sans doute l'un des meilleurs exemples (pourtant oublié) d'un violoniste virtuose ayant opté, dans une époque de commercialisation massive de la musique classique, pour un compromis entre l'argent et la rigueur artistique.

## Conclusion

Personnage éminemment plus complexe que ce qu'une lecture superficielle de ses mémoires ne suggère, Ovide Musin, une fois sorti de l'oubli dans lequel il repose, a beaucoup à nous raconter. Tout au cours de ce travail, il a ouvert quantité de pistes et suggéré un univers, qui, s'il paraît éloigné temporellement, nous ramène, en de nombreux points, à notre époque. Fervent défenseur des conservatoires nationaux financés par le gouvernement, il voyait, au début du 20<sup>ème</sup> siècle déjà, le Congrès de son pays d'adoption rechigner à octroyer de l'argent pour les arts mais signer des deux mains des budgets pour des guerres. Interprète et homme de tournées infatigable (en une trentaine d'année de carrière, on peut estimer, au bas mot, qu'il a joué environ 2000 concerts), il a connu l'avènement de la « financial music », comme l'appelait l'imprésario Bernard Ullman, bien avant qu'on ne parle de « tubes » et de « formatage » des artistes. Dans ce contexte, il a toutefois tenté, autant dans le choix de ses programmations que dans sa manière de jouer, de rester fidèle à l'enseignement (gratuit) dont il avait bénéficié au Conservatoire de Liège et de trouver un juste équilibre entre la musique dite « sérieuse » et l'autre, déjà étiquetée de « populaire ». Cette distinction, bien qu'elle ne soit pas traitée de manière directe dans ce mémoire, constitue pourtant l'origine du cheminement dont il est porteur. Dans notre source de base, « *My Memories* », les mémoires d'Ovide Musin (étonnement mal traduit, mémoires se disant memoirs en anglais), un élément frappant décida de l'orientation de ce travail. Alors qu'il adoptait, dans tout le reste de ses écrits, un ton et un style relativement consensuels, souvent chaleureux et parfois naïf, Ovide Musin devenait véhément dès la relation de son arrivée à New York et de sa confrontation avec le jeu et les méthodes musicales des musiciens et chefs d'orchestre allemands officiant outre-Atlantique, et plus particulièrement Theodore Thomas, reconnu comme étant l'un des principaux artisans de l'avènement de la musique classique allemande à la tête du répertoire joué sur le sol américain.

Il convenait de mener l'enquête, d'un point de vue musicologique sur cette subite animosité. Bien vite, une richesse thématique se dévoila et Musin devint un personnage potentiellement capable de raconter son époque musicale. Issu d'une génération de violonistes belges dorée, Musin débarqua aux États-Unis avec une carrière bien avancée en Europe : plus de dix ans de tournées de la Scandinavie à l'Irlande, de la Russie aux Pyrénées françaises et, surtout, dans les hauts-lieux de la musique, dont Paris et Londres. Musin n'était pas le premier Belge à se produire aux États-Unis, son plus illustre prédécesseur étant Henri Vieuxtemps. Tout juste quarante ans après ce dernier, Musin s'installait dans un paysage musical marqué, depuis environ 1850, par deux changements profonds que nous avons tenté de mettre en évidence. Tout d'abord et grâce à l'étude du 19<sup>ème</sup> siècle musical américain, une première tendance est apparue. Traditionnellement accessible à toutes les couches sociales de la population, l'opéra et la musique classique tendaient à devenir le bien d'une seule classe, l'élite économique et intellectuelle. On assistait ainsi à une dissociation, dictée par les goûts des membres d'une caste qui aspiraient à se retrouver ensemble, entre une musique populaire, qui serait cantonnée au rang du divertissement, et d'une musique sérieuse, classique, artistiques, cultivée qui entraînerait l'élévation des esprits. Ce phénomène, Lawrence Levine le nomme « sacralisation ». Il ne s'est cependant pas tout à fait réalisé, tout d'abord parce qu'il fallait bien remplir les salles de concert (des places restaient pour la classe moyenne, pas tant pour la classe ouvrière, le coût d'un ticket représentait plus d'une demi-journée de travail), mais également à cause d'une autre tendance, qui commença à se dessiner très nettement dès 1870. Sous l'impulsion du grand nombre de musiciens allemands présents sur le sol américain à cette époque, l'élite avait déjà commencer à adopter, quelques années plus tôt, le

répertoire romantique germanique. En Europe, l'Empire allemand naissant s'était fixé pour objectif de s'octroyer les bonnes faveurs de ce géant en gestation qu'étaient les États-Unis. Pour ce faire, elle décida de diffuser la *Kultur* allemande, caractérisée par sa langue, sa littérature, sa religion mais aussi, sa musique. Dans les années 1840, les virtuoses issus de la sphère d'influence germaniques (Henri Herz, Sigismund Thalberg, Léopold de Meyer) venaient principalement aux États-Unis pour l'argent. Dès 1870, on assiste à une modification de ces motivations. Des pianistes tel Hans von Bülow (qui restait malgré tout très attiré par les bénéfices d'une tournée américaine) ou des chefs d'orchestre tel Théodore Thomas (qui, lui, vivait en Amérique depuis ses dix ans) refusèrent d'exécuter la musique « populaire », « divertissante », et introduisirent petit-à-petit le répertoire allemand comme étant l'essence même de la « grande musique ». Ce dernier arriva, à l'époque où Musin fit ses premiers concerts américains, à une situation d'hégémonie. Si cette prétention paraissait extrêmement élitiste, nous avons montré que le travail de diffusion transcontinentale effectué par les Allemands tenta cependant d'ouvrir la *Kultur* au plus grand nombre. Cette mise en contexte était nécessaire pour répondre à cette question : pourquoi cette hargne de Musin contre les Allemands ?, et qui nous amena par la suite à étudier les éléments participatifs au succès manifeste qu'il rencontra aux États-Unis (et par après en Asie orientale et dans les colonies australienne et néo-zélandaise).

Ces pistes de réponses, nous les avons trouvées en recoupant les avis des parties prenantes à la polémique, en consultant la presse de l'époque et en examinant les positions de certains compositeurs contemporains et proches de Musin. Musin semblait ne pas avoir digéré de ne pas être considéré, à son avis, comme un violoniste « classique », par ses homologues allemands, dont Thomas. Les faits remontaient à 1883-1884 mais Musin, devenu professeur à New York depuis 1908, fit état de son amertume en 1920, lors de la rédaction de ses mémoires. Nous avons prouvé que cette colère semblait fortement influencée par la Première guerre mondiale et un conflit entre un de ses anciens élèves et le chef d'orchestre du Chicago Symphony Orchestra, Frederick Stock, qui avait refusé celui-ci dans son orchestre, lui reprochant la qualité de son jeu, enseigné par Musin. Cherchant du côté des compositeurs français proches de Musin (Saint-Saëns, Fauré et Messager), différentes attitudes face à la musique allemande ont pu être décelées dans leur chef au cours de la « Sale guerre », allant des plus germanophobes (Saint-Saëns) aux plus équilibrées (Messager), Musin ayant pourtant toujours admiré les compositeurs allemands et bon nombre de violonistes germaniques, dont Joseph Joachim. Toutefois, cette opposition ne pouvait être réduite à une question de personnes et de politique et pouvait potentiellement se situer sur le plan musical : historiquement, les écoles de violon allemandes et franco-belges ont bien souvent été placées aux antipodes l'une de l'autre. Ce travail aboutit à une conclusion plus nuancée. En se basant sur les travaux de Milsom (*Theory and practice in late nineteenth-century violin performance*), il a été démontré qu'établir une séparation nette entre les deux écoles n'aurait guère eu de sens : les méthodes dépendent avant tout des professeurs, peu importe leur nationalité et les contours de ces écoles tels qu'analysés dans ce travail sont plus flous que ce que l'on pourrait imaginer. L'analyse fouillée de la conception qu'avait Musin de l'école belge de violon, aux travers de sa méthode « *Belgian Violin School* », indique que le compositeur accordait également davantage d'importance au rôle et à la personnalité du maître qu'à celle d'une idéologie violonistique propagée par des écoles qui, à nos yeux, ressemblent avant tout à des constructions historiques. Concernant Musin, qui lui même rejetait, avant 1914, l'opposition entre écoles, il semble que son animosité provient plus d'un orgueil de violoniste touché par le fait de ne pas être considéré comme un violoniste classique par des Allemands alors dominants aux États-Unis.

L'analyse de ses programmes, développée dans la partie consacrée à Musin en tant que

personnalité musicale, indique, en effet, que Musin établit, à contre-courant de la norme « allemande », un mélange entre une base de compositeurs allemands « classiques », incarnée notamment par Mendelssohn, Ries ou Beethoven et des morceaux davantage destinés « à épater la galerie », telle les *Variations sur la corde sol (sur un thème de « Moïse » de Rossini)* de Niccolò Paganini. Toutefois, au cours de ses nombreuses tournées, aucune évolution véritable de son répertoire n'a pu être décelée. Malgré tout, sa capacité à mélanger les genres constitue l'un des éléments essentiels de son succès public et contribuent également à définir mieux l'identité de Musin, dont l'un des intérêts principaux est d'avoir nagé à contrecourant du répertoire en vigueur à l'époque. Ce point de vue violonistique s'accompagna également d'une défense du développement de l'éducation musicale aux États-Unis, dans un contexte où certains appelaient à être un peu moins dépendants de l'influence allemande et à développer une musique propre aux États-Unis. Musin, en quelque sorte, y contribua en ouvrant une école de violon. Sa réception critique fut globalement bonne et donne une idée intéressante de l'état du journalisme musical de l'époque. Musin soulignait lui-même que bien souvent (dans les zones éloignées des grosses agglomérations urbaines) les critiques n'y connaissaient rien ou peu, étant à la fois chargés des faits-divers et des compte-rendus de concerts, ce qui amène à nuancer certains articles laudateurs écrits à son égard. Néanmoins, certains critiques ont réellement développé un point de vue sur son jeu, qui constitue aujourd'hui l'un des rares moyens nous permettant d'« écouter » Musin à partir des descriptions de ses prestations. D'autres éléments contribuent à expliquer son succès : il fut souvent entouré par des impresarios qui, s'ils étaient financièrement intéressés, ne développèrent pas des méthodes de publicité extravagante et lui aménagèrent un environnement de travail qui ne lui causa pas de mauvaise surprise (à une exception près). De plus, Musin était un homme capable d'entretenir ses réseaux et sa réputation, ce qui lui permit d'obtenir de nombreux engagements et de tourner sans discontinuer durant près de trois décennies. Sur la fin de sa vie, sa tendance à promouvoir de manière un peu tapageuse son école de violon semble rompre avec ses positions précédentes (qui prônait d'éviter de penser argent et musique en même temps dans le domaine de l'enseignement). Aujourd'hui discret dans les dictionnaires de musiciens et autres bases de données, Musin n'en reste pas moins une des nombreuses chevilles ouvrières qui ont façonné le paysage musical américain et tenté de jeter des ponts entre les deux extrêmes qui s'étaient petit à petit éloigné tout au court du 19<sup>ème</sup> siècle, la musique « populaire » et la musique « classique ».

Annexe 1 : Publicités pour l'école de violon d'Ovide Musin

Publicité pour la Ovide Musin's Virtuoso School of Violin (*New York Tribune*, 12 Octobre 1913)

NEW-YORK TRIBUNE, SUNDAY, OCTOBER 12, 1913. 17

# CONCERT VIOLINISTS and HARPISTS

TEACHERS of STRING INSTRUMENTS

## OVIDE MUSIN'S Virtuoso School OF VIOLIN

RECOGNIZED AS THE HIGHEST SCHOOL OF VIOLIN PLAYING IN THE UNITED STATES.

Instruction given by this World renowned Virtuoso in PERSON, in the AUTHENTIC tempos, style, fingering and bowing of the Classical repertory, ancient and modern. Violinists prepared for appearances in America and Europe.

Musin's SPECIAL SYSTEM greatly lessens the time ordinarily spent in acquiring technic and bow control. Write for matter regarding his SPECIAL CORRESPONDENCE COURSE and THEMATIC list of new music composed and edited by Ovide Musin.

PIANO, HARMONY, with eminent teachers. Voice production, technic, diction, with Mme. Ovide Musin, coloratura soprano.

Dormitories for limited number of students. (Practice unrestricted). CHAPERONAGE. Address the REGISTRAR.

**OVIDE MUSIN'S VIRTUOSO SCHOOL OF VIOLIN**  
51 West 76th Street, New York City



**Sinsheimer Stringed Quartet**  
1913-14  
In the Regular and Special Engagements. SOME OPINIONS: "Excellent Ensemble," "Success of Purpose," "Interesting Programs," "Well Rehearsed Offerings," "Firmest Musicianship," "Complete Novelties," "Utmost Pleased To Be Found in recitals by Mr. and Mrs. Sinsheimer."  
Address: **BERNARD SINSHIMER, 17 E. 95th St., N. Y.**



**LOUIS GREEN**  
Violin Soloist and Instructor  
With Metropolitan Opera House Orchestra.  
**AEOLIAN HALL, West 42d St.**  
STUDIO 1130.  
Residence, 2400 7th Ave., New York.  
Phone 2270 Audubon.

**LORETTA DE LONE**  
  
HARP SOLOIST and TEACHER  
Late of Pittsburgh and Minneapolis Symphony orchestras. Concerts, Recitals, Instruction.  
**STUDIO, 41 West 37th St., New York**  
Telephone 1228 Greeley.

**MAX JACOBS**  
  
Solo Violinist  
Instructor  
CONCERTS, MESHALS AND INSTRUCTIONS  
The Max Jacobs String Quartet,  
18 WEST 41ST STREET, NEW YORK.  
Telephone 6114 River.

**H. Godfrey Turner**  
begs to announce  
**MAUD POWELL**  
IN A  
**Violin Recital**  
AT  
**Aeolian Hall**  
Tuesday Evening  
**October 21st**

**VLADIMIR DUBINSKY**  
Solo Cellist  
AND INSTRUCTION  
Studio:  
**72 EAST 96th ST.**  
Phone 4536 Lenox.

**HANS KRONOLD**  
  
Studio  
School for Violoncello and Ensemble Playing.  
**AEOLIAN HALL,**  
Studio 1629,  
35 W. 42d St.

**Phillip Mittell**  
SOLO VIOLINIST  
Teacher of the VIOLIN and Ensemble Music  
**VAN DYCK STUDIOS**  
939 Eighth Ave., Near 56th St.  
PHONE 960 COLUMBUS.

**W. W. SCHALSCHA**  
SOLO VIOLINIST and INSTRUCTOR  
Graduate of the Royal High School of Music, Berlin.  
Studio:  
1169 Madison Ave., 87th St.  
Downtown Studio:  
28 W. 29th St.  
PHONE: 5890 LENOX

**W. J. KITCHENER**  
TEACHER OF MANDOLIN, GUITAR, BANJO & BALALAICA  
157 West 84th Street  
New York City

**Henry P. Schmitt**  
VIOLIN INSTRUCTION  
203 WEST 81ST STREET  
Telephone Schuyler 9517.

**EDGAR A. DEUTSCH**  
Solo Violinist and Instructor  
Studio: 157 West 142 Street  
Highest references furnished on application.

**NIEDZIELSKI VIOLIN CONSERVATORY**  
801 Lexington Ave.,  
for professionals and amateurs, private lessons; best European methods; circulars.

**JEAN CHITZOU**  
Concert Violinist and Instructor.  
Graduate Conservatory of Vienna.  
Thorough Instruction to Professionals & Amateurs  
Highest European Testimonials.  
228 West 140th St.

**Systematic and Practical Violin School**  
Will teach at home or in studio Strick and Homan Hand-Sit Methods, the most renowned professors of Prague and Leipzig Conservatory.  
**J.D. ROODEYS, Violin Professor.**  
85 Lexington Ave., Corner 26th St.

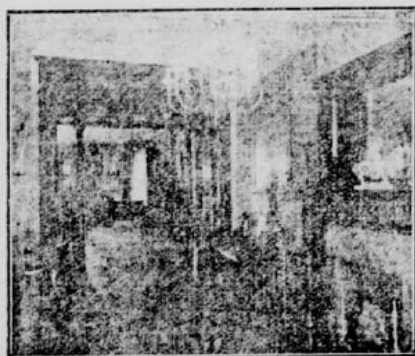
**MAUD MORGAN**  
HARPIST  
13 Livingston Place New York  
Tel. 2267 Stuyvesant.

**WM. BUNTING**  
VIOLIN TEACHER  
Private Lessons, 50 Cents Per Hour.  
STUDIO: 37 WEST 30TH ST. NEW YORK.

**RATHEN PLATT**  
**GUNN**  
Violinist  
Concerts Recitals Teaching  
STUDIO,  
930 Lincoln Place  
Phone 5122 W. Bedford.

**VIOLINSCHOOL**  
Prof. A. Di Butera  
66 East 58th Street, New York.

**OUR CREED.**  
The Tribune uses its best endeavors to insure the trustworthiness of every advertisement it prints and to avoid the publication of all advertisements containing misleading statements or claims.



A View of the Studio of Ovide Musin.



Officer of the Order of Leopold, Belgium

Officer of Public Instruction, Académie Française

Commander of the National Order of the Lion of Flanders

Chancellor of the Order of the Crown, Belgium

Officer of the Order of the Star of Brabant



A View of the Class of Ovide Musin.

Honored and Received by the Crowned Heads of the World

Musin's New Complete Method in 4 Volumes for Students and Teachers Now Being Printed

# — OVIDE MUSIN —

World Renowned Belgian Violin Virtuoso and Pedagogue

**SPECIALLY APPOINTED BY HIS MAJESTY LEOPOLD II TO THE ROYAL CONSERVATORY AT LIEGE, BELGIUM.**

Ovide Musin understands how to impart to his pupils the art of producing a large, pure, beautiful tone; acquiring facility and certainty of technic; commanding perfect control of the bow, by his special System.

Recognized as the LEADING Violin School in the United States.

Violinists prepared in the ancient and modern classics, and complete repertory for concert appearances in Europe and America. Mon. Musin was for eleven years Virtuoso Professor of the Violin Department at the Royal Conservatory of Liege, Belgium, and is known throughout the world as a Master Violinist, pre-eminent in the concert field.

## OVIDE MUSIN'S VIRTUOSO SCHOOL OF VIOLIN

51 West 76th Street, NEW YORK CITY

TRIBUNE SERVICE



# OVIDE MUSIN'S Belgian School of Violin

51 West 76th St., N. Y.

A Unique Opportunity for Violinists,  
Teachers and Virtuosos



Ovide Musin teaches the original fingering and bowing used by Vieuxtemps, Wieniawski, Saint-Saens, Sarasate, Lalo and others, which Musin played with the authors themselves; also the purity of style and true traditions of the Old Masters. Address Registrar.

Teachers use Musin's Belgian School of Violin in 4 books to facilitate their work. It is the only definite, complete system from A to Z. It is a condensation of the knowledge and experience of the greatest virtuosos and pedagogues in all that is essential to mastery of the instrument.

Vol. 1, \$1.00; Vol. 2, \$1.50; Vol. 3, \$1.25; Vol. 4, \$1.25. Write for Contents.

"My Memories." Musin's account of his artistic experiences, adventures in two tours of the World, anecdotes of famous personages, of gripping interest to the general reader and of great value to young artists. Price \$2.50. On sale at Brentano's, Carl Fischer's and Musin Pub. Co., 51 W. 76th St., New York.

Acknowledged by His Majesty, Albert, King of Belgium,  
and his Eminence Cardinal Mercier in the following letters

(Translated from French)

Cabinet of the King,  
The Palace at Bruxelles.

Aug. 11th, 1920.

Sir:  
The King has received the volume entitled "My Memories" with which you desired to render him homage.

His majesty was charmed with the attention by which he has cognizance of this collection of your souvenirs and it will be with the greatest interest that he will peruse the volume filled with most interesting pages.

Our sovereign has charged me with the honor of expressing to you his warmest thanks for your graceful tribute. Please accept, Sir, the expression of my very distinguished consideration.

(Signed)  
Chief of the Cabinet of the King,  
C. DE ARSCHOT.

Archeveche of Malines.

June 21st, 1920.

Dear Sir:

The Memories which you were so kind as to send me were received and I thank you for this token of your sympathy.

It is the history of an artistic career, long and full, and which has served to make known the Belgian Art in all the parts of the World.

Please believe, dear Sir, in my cordial and devoted sentiments.

(Signed) CARDINAL MERCIER.

## Annexe 2 : Liste des publications d'Ovide Musin (par ordre chronologique)

Bach, Johann Sebastian, *Andante du Concerto dans le style Italien*, Musin, Ovide (arr. pour violon) et d'Ernesti, T. (accompagnement), Mayence, 1882.

Meyer-Helmund, Erik, *Maiden's Song*, Musin, Ovide (éd.), New York, E. Schuberth & Co., 1886.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, *Frühlingslied (Song without words)*, Musin, Ovide (transcription), New York, Edward Schuberth, 1893.

Wagner, Richard, *L'étoile du soir (The evening star) : romance from Rich. Wagner's opera Tannhauser*, Léonard, Hubert (transcription), Musin, Ovide (doigtés), New York, C. Fischer, 1898.

Musin, Ovide, *School of Violin playing*, New York, Leipzig, London, Brüssel, Breitkopf & Härtel, 1903.

Radoux, Jean Théodore, *Paraphrase on "Words from the heart"*, Musin, Ovide (éd.), New York, Breitkopf & Härtel, 1903.

Paganini, Nicolò, *Romance for violin and piano*, Musin, Ovide (éd.), New York, Breitkopf & Härtel, 1903.

van Wassenauer, Unico Wilhelm, *Canzonetta napolitaine*, Musin, Ovide (arr.), New York, O. Musin, 1908.

Corelli, Arcangelo, *La Folia : variations sérieuses for violin and piano*, Léonard, Hubert et Musin, Ovide (éd.), New York, Carl Fischer, 1909.

Bach, Johann Sebastian, Schumann Robert, Mendelssohn-Bartholdy F., *Chaconnes for violin solo with piano accompaniment*, Musin, Ovide (éd.), New York, Fischer, 1909.

Händel, George Frideric, *Sonata no. 1 (in A) for violin and piano*, Musin, Ovide (éd.), New York : Carl Fischer, 1909.

Viotti, Giovanni Battista, *Concerto no. 22 in A minor for violin and piano*, Musin, Ovide (éd.), New York, C. Fischer, 1910.

Tartini, Giuseppe, *Le trille du diable; sonata for the violin with piano-accompaniment*, Musin, Ovide (éd.), New York, C. Fischer, 1910.

Tartini, Giuseppe, *Variations on a gavotte by A. Corelli : for the violin with piano accompaniment*, Musin, Ovide (éd.), New York, Carl Fischer, 1910.

Campagnoli, Bartolomeo, *Prelude for violin with piano accomp.*, Musin, Ovide (éd.), New York, Ovide Musin, 1911.

Léonard, Hubert, *Belgian School of Violin*, Musin, Ovide (éd.), New York, Edward B. Marks Music Corp., 1915.

Léonard, Hubert, *Belgian School of Violin, vol. 1 (40 studies (first position) : first principles of the violin with accomp. for second violin : op. 47)*, Musin, Ovide (éd.), New York, Edward B. Marks Music, 1923.

Zdenek, Fibich, *Poetic souvenir*, Musin, Ovide, (éd.), Edw. B. Marks Music Co., 1923.

Boccherini, Louis, *Mennet in A Major*, Musin, Ovide (éd.), New York, E. B. Marks Music Co, 1924.

Léonard, Hubert, *Belgian School of Violin, vol. 2 (60 studies : in all positions with melodies, harmonics, chromatics, shifting, staccato, pizzicato, vibrato, and how to practice them with accompaniment for second violin : op. 47bis)*, Musin, Ovide (éd.), New York, Edward B. Marks Music, 1924.

Léonard, Hubert, *Belgian School of Violin, vol. 3 (50 studies : preparatory to pieces by the old and modern masters : op. 40)*, Musin, Ovide (éd.), New York, Edward B. Marks Music, 1924.

Musin, Ovide, *Belgian School of Violin, vol. 4 (22 special daily exercises : for violin : with scales with Paganini's fingering ; The staccato : how to acquire it quickly, and other exercises for the bow and the technic, to be played every day)*, New York, Edward B. Marks Music, 1924.

Musin, Ovide, *Mexicana : Mexican dance for violin with piano accompaniment : op. 33*, Brooklyn, Belgian conservatory of music, Inc., 1926.

(Musin, Ovide, *Mexicana : mexican dance for violin and piano, op. 33*, New York, Marks, 1932.)

Federigo Fiorillo, *Caprice in D : extract from Fiorillo caprices for violin*, Musin, Ovide (éd.), New York, Belgian Conservatory of Music, 1926.

Vieuxtemps, Henry, *Mignonette. Extract from Vieuxtemps' Concert etude for violin*, Musin, Ovide (éd.), Brooklyn, Belgian Conservatory of Music, 1926.

Prume, François, *Arpeggios with introduction and cadanza*, Musin, Ovide (arr.), Brooklyn, Belgian Conservatory of Music, 1926.

Annexe 3 : Aperçu chronologique des programmes de Musin au cours de sa carrière.

1866 : 1<sup>er</sup> concert public de Musin<sup>384</sup>.

The concert was given by the Fanfare of Gemeppes, a town quite near Seraing, where the celebrated John Cockerill Steel Works are located. I played on that occasion the Seventh Concerto of de Beriot. About forty

1870 : audition publique avec César Thompson<sup>385</sup>.

The whole Concerto of Mendelssohn, Prelude and Fugue in G minor, by Bach, for violin alone, Seventh Quartette in F major by Beethoven.

I played :—

The whole Concerto of Beethoven the Chaconne of Bach, and the Quartette of Beethoven, number ten (called the Harp Quartette).

1871 : « Trio humoristique » de Léonard, qu'il joue avec Eugène Ysaÿe et Arthur Guidé.

1873 : Concert où il remplace Wieniawski dans une tournée française<sup>386</sup>.

orchestra when I made my appearance. I remember that I played the Mendelssohn concerto and my first "caprice," both with orchestral accompaniment.

1875 : Concert à Paris avec le « Quatuor moderne »<sup>387</sup>.

I am proud to say that this organization was the first to play the ensemble music of Johannes Brahms before the public in Paris. We played his two sextettes for strings, his quintette C minor, quartette with the piano and three of his string quartettes. At that time, 1875, his sonata in G was not written.

384 Ovide Musin, *My Memories*, op. cit., p. 19.

385 Ovide Musin, *My Memories*, op. cit., p. 13.

386 Ovide Musin, *My Memories*, op. cit., p. 44.

387 Ovide Musin, *My Memories*, op. cit., p. 46.

1877 : 1<sup>er</sup> concert à Dublin<sup>388</sup>.

My first appearance in Dublin will never be forgotten if I were to live a thousand years. For my first number I played the "Souvenir de Haydn"—Leonard, (my ver-

1877 : Concerts Saint-Saëns à Londres<sup>389</sup>.

My Quartette appeared at each concert, and as may be imagined these concerts were very attractive and we had a large attendance. Pablo de Sarasate, a good friend of mine, played the Kreutzer Sonata with Mme. Essipoff, and my quartette played with Saint-Saëns his Quintette for Piano and stringed instruments. At that séance we

1880 : Concert au « Brighton Festival »<sup>390</sup>.

the programme included such works as Mendelssohn's Violin Concerto, played by M. Ovide Musin, and Oscar Raif's Pianoforte Concerto in G minor, played by Miss

1881 : Concert à Birmingham<sup>391</sup>.

In the second part of the program I played the Air and Variations from "Moses in Egypt," arranged by Paganini for the G string alone. After an encore I went

1882 : Concert à Wurzburg (Allemagne)<sup>392</sup>.

theater with orchestra. Hans von Bülow, who was there for his health, consented to conduct the concert, as he was a good friend of Mme. Trebelli and of Behrens, the basso. Among other pieces, I played the Romance in F of Beethoven, in which von Bülow advised me to make

388 Ovide Musin, *My Memories*, *op. cit.*, p. 81.

389 Ovide Musin, *My Memories*, *op. cit.*, p. 84.

390 *The Musical Times*, 1er mars 1880, p. 124.

391 Ovide Musin, *My Memories*, *op. cit.*, p. 91.

392 Ovide Musin, *My Memories*, *op. cit.*, p. 103.

1883 : Concert à New York avec la Symphony Society<sup>393</sup>.

stage. He was heard yesterday in Mendelssohn's concerto and in Tartini's variations on a theme of Corelli. He proved to be an unquestionable

1884 : Concert dans un casino de New York<sup>394</sup>.

He gave an admirable rendering of Léonard's « Souvenir de Bade », a graceful bit of cantabile in shape of a « Berceuse » composed by himself, one of Wieniawski's mazurka, the pizzicato dance from Delibe's « Sylvia » and one or two encore pieces

1885 : « American Concert » (concert de soutien aux compositeurs américains, Steinway Hall)<sup>395</sup>.

Prelude to Sophocles' "Œdipus Tyrannus," Op. 35 (J. K. Paine).  
Concerto for Pianoforte, A minor, Op. 15, second and third movements (E. A. MacDowell). Miss Adele Margulies.  
Overture to "Marmion" (Dudley Buck).  
Scene and Air, "Once as I told in glee," from "The Tale of the Viking" (G. E. Whiting). Miss Marie Van.  
Interlude from "Vlasda" and "Singers' Festival Procession" (E. van der Stucken).  
American Legend, for violin and orchestra, Op. 101 (E. C. Phelps).  
Ovide Musin.

1885 : Concert à la Brooklyn Academy of Music<sup>396</sup>.

Prélude et fugue de Bach  
Arpeggio de Paganini  
.....

1885 : Concert au Steinway Hall<sup>397</sup>.

Concerto en mi mineur de Mendelssohn  
Introduction et Allegro Capriccioso de Saint-Saëns

393 *The New York Times*, 17 novembre 1883.

394 *The New York Times*, 20 octobre 1884.

395 *The Musical Times*, 1er janvier 1885, p. 273.

396 *The New York Times*, 11 janvier 1885.

397 *The New York Times*, 30 avril 1885.

1886 : Concert populaire de l'Association philharmonique de Minneapolis<sup>398</sup>.

Andante et finale du concerto de Mendelssohn  
« Airs Russes » de Wieniawski

1888 : Concert à l'Académie de musique de New York<sup>399</sup>.

Concerto en mi mineur de Mendelssohn  
Caprice de concert d'Ovide Musin

1890 : Concert à l'Académie de musique de New York<sup>400</sup>.

Air et Lento de Bach  
Caprice de Musin  
Adaptation de Wilhelmj des « Master Singers » (Wagner)  
Variations sur « Moïse en Egypte » arrangé par Paganini  
Waltz de Wieniawski

1891 : Concert à Victoria<sup>401</sup>.

**PROGRAMME.**  
Kermesse, (piano solo)..... Saint Saens  
Eduard Scharf.  
Dei Beiden Grenadiere.....Schumann  
Karl Storr.  
A Summer Night.....Goring Thomas  
Inez Parmater.  
Air and Variations.....Proch  
Annie Louise Tanner.  
Kreutzer Sonata.....Beethoven  
Ovide Musin.  
Duet from "Ernani".....Verdi  
Inez Parmater and Karl Storr.  
(a) Berceuse.....Chopin  
(b) Rigaudon.....Raff  
Eduard Scharf.  
Duet for Soprano and Violin..... Artot  
Annie Louise Tanner and Ovide Musin.  
Ariose, from Lortzing's "Undine"....Gumbert  
Karl Storr.  
"The Prayer of Moses" (on one string—the G.)  
.....Paganini  
Ovide Musin.  
Souvenir de Strauss.....Strauss-Musin  
Annie Louise Tanner, Inez Parmater,  
Karl Storr, Ovide Musin,  
Edward Scharf.

398 *The Saint Paul Daily Globe*, 18 avril 1886, p. 5.

399 *The New York Times*, 26 décembre 1888.

400 *The Brooklyn Daily Eagle*, 13 mai 1890, p. 3.

401 *Victoria Daily Colonist*, 19 avril 1891, p. 5.

1892 : Concert à Sydney<sup>402</sup>.

« Souvenir de Haydn » de Léonard  
Berceuse de Renard  
Andante et Gavotte de Ferdinand Ries  
Caprice d'Ovide Musin  
Air de Bach sur la 4ème corde  
Variations sur « Moïse en Egypte » arrangé par Paganini

1893 : Concert à Saint Paul (Minnesota)<sup>403</sup>.

Paraphrase on Verdi's "Rigoletto" ..... Liszt  
Eduard Scharf.  
"Vulcan's Song" ..... Gounod  
Pier Delasco.  
"From Out Thine Eyes" ..... F. Ries  
Inez Parmater.  
Caprice No. 3 on Scotch airs (new) .... Musin  
Ovide Musin.  
Grand waltz ..... Arditl  
Annie Louise Tanner-Musin.  
**Duet** for mezzo soprano and basso—  
Rubinstein  
Inez Parmater and Pier Delasco.  
Hungarian march ..... Kowalski  
Eduard Scharf.  
Ave Maria, for soprano and violin  
obligato ..... Schubert  
Annie Louise Tanner-Musin and Ovide  
Musin.  
"The Mighty Deep" ..... Jude  
Pier Delasco.  
Soli for violin—  
a "Evening Star," from Tannhauser—  
Wagner  
b Mazurka ..... Musin  
Ovide Musin.

402 *The Sydney Morning Herald*, 9 septembre 1892, p. 6.

403 *Saint Paul Daily Globe*, 8 janvier 1893, p. 2.



1895 : Concert à San Francisco<sup>404</sup>.

**EXTRA---SUNDAY NIGHT, DEC. 8,**  
**GRAND**  
**Popular Orchestral Concert!**  
RESERVED SEATS. \$1, 75c, 50c, 35c.  
**OVIDE MUSIN**  
ANNIE LOUISE MUSIN, EDUARD SCHARF  
and GRAND ORCHESTRA OF 35.  
MR. AUGUST HINRICHS.....CONDUCTOR  
**LOOK AT THE PROGRAMME :**  
Overture—"Fingal's Cave"..... Mendelssohn  
Violin Concerto (allegro ma non troppo).....  
.....Beethoven  
**Ovide Musin and Orchestra.**  
Arie from "The Magic Flute".....Mozart  
**Annie Louise Musin.**  
Piano Solo—*a* Minuet.....Sgambati  
—*b* Etude op 23, No. 2.....Rubinstein  
**Eduard Scharf.**  
"Barcarolle".....Tchaikowsky  
**Orchestra.**  
Violin Concerto (Allegro Andante and Finale)  
.....Mendelssohn  
**Ovide Musin and Orchestra.**  
Arie—"The Bird Merchant".....Zomelli  
**Annie Louise Musin.** (1692)  
"Caprice No. 2".....Musin  
**Ovide Musin and Orchestra.**  
Overture—"Rienzi".....Wagner  
**PRICES** | RESERVED SEATS,  
\$1, 75c, 50c and 35c  
GALLERY, 25c.  
NOW READY AT BOX OFFICE.

1896 : Concert à Nelson (Australie)<sup>405</sup>.

Suite en sol mineur de Franz Ries  
Souvenir de Haydn d'Hubert Léonard, sur le thème « Hymn to the Emperor »  
Caprice sur des airs écossais de Musin  
Duo pour violons de Benjamin Godard

1897 : Concert à Sydney le 20 avril<sup>406</sup>.

Caprice n° 1 d'Ovide Musin  
Meditation de M. Coy  
Mazurka d'Ovide Musin  
Mazurka n° 2 d'Ovide Musin

404 *The San Francisco Call*, 6 décembre 1895, p. 7.

405« The Ovide Musin Concert », *Nelson Evening Mail*, Volume XXX, No. 302, 22 décembre 1896, p. 2.

406*The Sydney Morning Herald*, 19 avril 1897, p. 3.

1897 : Concert à Sydney le 23 avril (« high-class concert »)<sup>407</sup>.

Souvenir de Haydn de Léonard  
« Evening Star », thème de « Tannhäuser » (Wagner)  
Valse de concert d'Ovide Musin  
Duos pour deux violons de Benjamin Godard

1898 : Concert de présentation de Musin au Conservatoire de Liège<sup>408</sup>.

On Feb. 18th, 1898, I was presented as soloist at the second concert of the season, given by the orchestra of the Royal Conservatory and played three numbers, the Russian Concerto by Lalo, the Concerto by Mendelssohn, and the Folia of Corelli. The orchestra is composed en-

1898-1908 : Programme d'un élève de Musin pour le Concours Supérieur du Conservatoire royal de musique de Liège, vers 1900<sup>409</sup>.

**SIEGEL PROGRAM**

Concertos — 1. Beethoven. 2. Mendelssohn. 3. Max Bruch-G minor. 4. Wieniawski.

Sonatas — 1. Chaconne, Bach. 2. Prelude and Fugue, Bach. 3. Sonata in E minor, Bach.

Pieces of Virtuosity — 1. Rondo Capriccioso, Saint-Saëns. 2. Caprice de Concert No. 2, Ovide Musin. 3. Airs Russes, Wieniawski. 4. Polonaise No. 2, Wieniawski. 5. Romance in B minor, Paganini. 6. Romance in G major, Beethoven.

Selection by the pupil — Concerto No. 1 in E major, Vieuxtemps, with orchestral accompaniment.

407 *The Sydney Morning Herald*, 24 avril 1897, p. 10.

408 Ovide Musin, *My Memories*, *op. cit.*, p. 261.

409 Ovide Musin, *My Memories*, *op. cit.*, p. 27.

Annexe 4 : Ébauche de catalogue des œuvres d'Ovide Musin (par ordre chronologique)

*Ma Belle Amie, Valse chantante*, Londres, 1882.

*Mazurka de Concert : pour violon et piano*, New York, E. Schuberth, 1887, 1915.

+Published as an insert in the August 1996 issue of *The Strad*.

+New York: Edwards Schuberth, 1940

*Caprice de Concert, op. 6*, New York, E. Schuberth, 1893.

*Valse de concert pour violon avec accompagnement de piano : op. 7*, New York, E. Schuberth, 1893.

*Berceuse pour violon avec accompagnement de piano, op. 9*, New York, E. Schuberth, 1893.

*Mazurka romantique, op. 11, no.3*, New York, Carl Fischer, 1898.

*Mazurka de bravoure, op. 14, no. 2*, New York, Carl Fisher, 1898.

(Musin, Ovide, *Mazurka de bravoure, op. 14, no. 2*, Edw. B. Marks Music Co., 1926.)

*Mazurka elegante : for violin with piano accompaniment, op. 25, no. 4*, New York, O. Musin, 1912.

*The nightingale (Le Rossignol), op. 24*, New York, O. Musin, 1912.

*Belgian School of Violin, vol. 4 (22 special daily exercises : for violin : with scales)*, Musin Publishing, 1915.

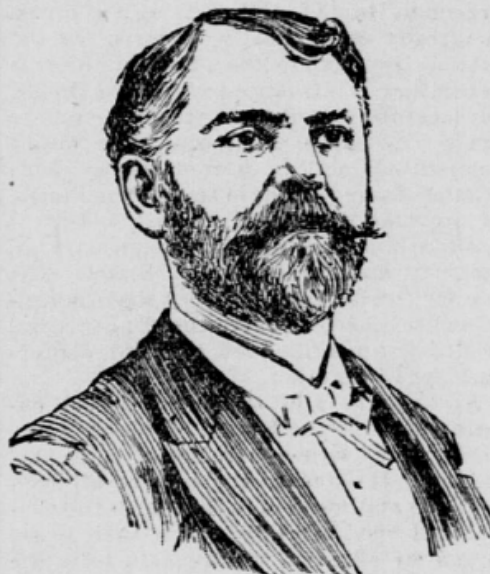
*Seconde valse de concert*, manuscrit, date inconnue.

*Capriccio notturno*, date inconnue.

**MUSIN PLAYS TO-DAY.**

**The Great Violin Virtuoso Arrives En Route to Japan.**

The great violin virtuoso, Ovide Musin, will give his first concert at half-past 2 o'clock this afternoon at the Columbia Theater. This is the first of a series of three concerts to be given by the celebrated artist, as Mr. Musin and his com-



Ovide Musin.

pany will go direct from San Francisco to Japan, where they will begin a tour of the largest cities of the Orient. The programme to be presented is unquestionably the best one that Mr. Musin has ever prepared for any of his concerts in this City, and will doubtless serve to draw a large and fashionable audience. The following is the programme complete:

- Suite (G minor) for violin.....F. Ries  
 (a) Alemanda, (b) Intermezzo, (c) Andante,  
 (d) Introduzione y Gavotta.  
 Ovide Musin.
- "La Marchande d'Oiseaux" ("The Bird Merchant").....Jomelli (1692)  
 Annie Louise Musin.
- (a) Nocturno.....Chopin  
 (b) "Perpetuum Mobile".....Weber-Brahms  
 Eduard Scharf.
- (a) "Meditation".....McCoy  
 (b) "Souvenir de Moscow".....Wienlawski  
 Ovide Musin.
- Songs—"The Double Loss..... } ..Meyer-Helmund  
 "Of Thee I'm Thinking", }  
 Annie Louise Musin.
- (a) Prize song from "Meistersinger".....  
 Wagner-Wilhelmj  
 Musin
- (b) Mazurka.....  
 Ovide Musin.
- Hungarian Rhapsody.....Liszt  
 Eduard Scharf.
- Aria from "Pre aux Clercs," for soprano with  
 violin obligato.....Herold  
 Annie Louise Musin and Ovide Musin.

## Bibliographie

### Articles

Baldwin, Olive and Wilson, Thelma, "Inclendon, Charles", *Grove Music Online, Oxford Music Online*.

Bowles, Edmund A., « Karl Muck and His Compatriots: German Conductors in America during World War I (And How They Coped) », *American Music*, Vol. 25, n° 4, hiver, 2007, pp. 405-440.

Briscoe, James R., « Folville, Eugénie-Emilie Juliette. », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.

Buch, Esteban, « "Les Allemands et les Boches" : la musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale », *Le Mouvement social*, No. 208, Musique en Politique (Jul. - Sep., 2004), pp. 45-69.

Caballero, Carlo, « Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, n°3, Automne, 1999, pp. 593-625.

Charosh, Paul, « 'Popular' and 'Classical' in the Mid-Nineteenth Century », *American Music*, Vol. 10, n°2, Été 1992, pp. 117-135.

de Curzon, Henri & Baker, Theodore, « Jean-Baptiste Faure », *The Musical Quarterly*, Vol. 4, n°2, Avril 1918, pp. 268-269.

Dibble, Jeremy, « Wallace, (William) Vincent. » *The Oxford Companion to Music*, Alison Latham (éd.), *Oxford Music Online*

Dorottya, Fabian, « The Recordings of Joachim, Ysaÿe and Sarasate in Light of Their Reception by Nineteenth-Century British Critics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 37, n°2 (Dec., 2006), pp. 189-211.

Dunning, Albert, et al., « Low Countries », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.

Gienow-Hecht, Jessica C.E., « Trumpeting down the Walls of Jericho : The Politics of Art, Music and Emotion in German-American Relations, 1870-1920 », *Journal of Social History*, Vol. 36, n°3, Printemps 2003, pp. 457-475.

Haine, Malou, « Les voyages autour du monde du violoniste Ovide Musin de 1872 à 1908 », *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, tome 71, 2000, pp. 281-298.

Hamm, Charles, « The USA: Classical, Industrial and Invisible Music », *Music and Society : The Late Romantic Era, from the Mid-Nineteenth Century to World War I*, Englewood Cliffs, ed. Jim Samson, 1991.

Hopkins Charles, "Godowsky, Leopold.", *Grove Music Online, Oxford Music Online*.

Jacobs, Arthur and Potter, Tully, « Arbós, Enrique Fernández. », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.

Joseph Horowitz, « Reclaiming the Past : Musical Boston Reconsidered », *American Music*, Vol. 19, n°1, printemps 2001, pp. 18-38.

Lenoir, Rémi, « Notes pour une histoire sociale du piano », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 28, juin 1979, pp. 79-82.

Lott, R. Allen, « A Continuous Trance : Hans von Bülow's Tour of America », *The Journal of Musicology*, Vol. 12, n°4, University of California Press, automne 1994, pp. 529-549.

McCusker, John J., « How Much Is That in Real Money? A Historical Price Index for Use as a Deflator of Money Values in the Economy of the United States », *Proceedings of the American Antiquarian Society*, Volume 101, Part 2, Octobre 1991, pp. 297-373

Martin-Fugier, Anne, « Convivialité masculine au XIX<sup>e</sup> siècle : les dîners Bixio et Magny », *Romantisme*, 2007, n°137, pp. 49-59.

Mell, Albert, « Léonard, Hubert », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.

Menardi Noguera, Flavio, « Sivori, Camillo », *Grove Music Online, Oxford Music Online*.

- Pulver, Jeffrey, « Violin Methods Old and New », *Proceedings of the Musical Association*, 50th Sess. (1923 – 1924), pp. 107-127.
- Saint-Saëns, Camille, « Germanophilie », *l'Echo de Paris*, 21 septembre et 19 octobre 1914.
- Satchell, Veront M. & Sampson, Cezley, « The rise and fall of railways in Jamaica 1845-1975 », *Journal of transport history*, 2003, vol 24, pp 1-21.
- Schabas, Ezra, « Thomas, Theodore. », *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
- Schnapper, Laure, « Bernard Ullman – Henri Herz, an Example of Financial and Artistic Relationship », *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914 : managers, charlatans and idealists*, William Weber (éd). Bloomington, Indiana University Press, 2004, p. 130-144.
- Swihart, Willard, «Mazurka di Concert – Ovide Musin», *Analysis and interpretation of eighteen violin compositions*, Chicago, The Violinist Pub. Co., 1911, pp.64-65.
- Thomson, J.M., « Hill, Alfred », *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
- Van den Borren, Charles et Baker, Theodore, « Belgian Music and French Music », *The Musical Quarterly*, Vol. 9, No. 3 (Jul., 1923), pp. 329-342.
- Walls, Peter, « Theory and practice in late nineteenth-century violin performance : an examination of style in performance, 1850-1900 by David Milsom : Review », *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 59, n° 2, (été, 2006), University of California Press, pp. 501-507.
- Weber, William, « From the Self-Managing Musician to the Independent Concert Agent », *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914: managers, charlatans and idealists*, William Weber (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 2004, pp. 105-129.

## Ouvrages

- Alain, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1920.
- Baltzell, Winton James, *Dictionary of Musicians*, Boston, Oliver Diston Company, 1910.
- Baron, John H., « Vicuxtemps (and Ole Bull) in New Orleans », *American Music*, University of Illinois Press, Vol 8. n°2, 1990.
- Berlioz, Hector, *Les soirées de l'orchestre*, Paris, M. Lévy, 1854.
- Brodsky Lawrence, Vera, *Strong on Music: Resonances, 1836-1850*, Chicago, Chicago University Press, 1995.
- Campbell, Margaret, *The Great Violinists*, Robson Books, 2004.
- Crawford, Richard, *The American Musical Landscape : The Business of Musicianship from Billings to Gershwin, Updated With a New Preface*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Csurgai, Gyula, *La nation et ses territoires en Europe centrale : une approche géopolitique*, Berne, éd. Peter Lang, 2002.
- Ehrlich, Cyril, *The Piano : a History*, Londres, J.M. Dent & Sons, 1990.
- Elson, Louis Charles, *The History of American Music*, New York, Macmillan. Co, 1925.
- Fulcher, Jane, *French cultural politics & music : from the Dreyfus affair to the first world war*, New York, Oxford U.P., 1999.
- Gallois, Jean, *Camille Saint-Saëns*, Sprimont, Mardaga, 2004.
- Ganz, Wilhelm, *Memories of a musician; reminiscences of seventy years of musical life*, Londres, J. Murray, 1913.
- Giacomelli, Adolphe, « Le Tannhäuser », *L'univers musical*, Paris, 21 février 1861.
- Gregoir, Edouard G.J, *Les artistes musiciens belges au XVIIIe et au XIXe siècle, supplément et complément*, Bruxelles, Schott, 1887.

- Haeckel, Ernst, *Last words on evolution*, Londres, Wats, 1906.
- Haine, Malou, *400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont*. Sprimont, P. Mardaga, 1995.
- Hanaford, Harry Prescott, Hines, Dixie, *Who's who in music and drama : an encyclopedia of biography of notable men and women in music and the drama*, New York, H. P. Hanaford, 1914.
- Hart, Philip, *Orpheus in the New World: The Symphony Orchestra as an American Cultural Institution*, New York, WW Norton, 1973.
- Heidari, Melissa Walker (éd.), *To Find My Own Peace. Grace King in Her Journals, 1886-1910*, Athènes, University of Georgia Press, 2004.
- Heuze, Arsène, *Conservatoire royal de musique de Liège : Centième anniversaire de sa fondation (1826-1926)*, Liège, 1926.
- Hobsbawm, Eric, *L'Ère du capital (1848-1875)*, traduit de l'anglais par Eric Diacon, Paris, Fayard, 1977.
- Kufferath, Maurice, *Henri Vieuxtemps : Sa Vie et son Oeuvre*, Bruxelles, J. Rozez, 1882.
- Lahhe, Henry C., *Annals of Music in America : A Chronological Record of Significant Music Events*, Norwood, Massachusetts, 1922.
- Levine, Lawrence W., *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Massachussetes, Harvard University Press, 1988.
- Locke, Ralph P., *Cultivatoin Music in America : Women Patrons and Activists since 1860*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Lott, R. Allen, *From Paris to Peoria : How European Piano Virtuosos Brought Classical Music to the American Heartland*, New York, Oxford University Press, 2003.
- Mapleson, James Henry, *The Mapleson's Memoirs : 1848-1888*, New York, Belford, Clarke & Co, 1888.
- Martiny, Jules, *Histoire du Théâtre à Liège depuis son origine jusqu'à nos jours*, Liège, 1887.
- Milsom, David, *Theory and practice in late nineteenth-century violin performance : an examination of style in performance, 1850-1900*, Aldershot, Ashgate, 2003.
- Mueller, John H., *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste*, Bloomington, Indiana University Press, 1951.
- Musin, Ovide, *My Memories : A half-century of adventures and experiences and globe travel written by himself*, New York, Musin Publishing Company, 1920.
- Musin, Ovide, *School of Violin playing*, New York, Leipzig, London, Brüssel, Breitkopf & Härtel, 1903.
- Offenbach, Jacques, *Offenbach en Amérique*, Paris, C. Levy, 1877.
- Powers, Orville M., *Commerce and Finance*, Chicago, Powers & Lyons, 1903.
- Preston, Katherine K., *Opera on the Road : Traveling Opera in the United States, 1825-60*, Chicago, University of Illinois Press, 1993.
- Quitin, José, « Introduction », *Ecole belge du violon*, Bernard Huys (éd.), Bruxelles, Bibliothèque royale Albert Ier, 1978.
- Ryan, Anne, « Introduction », Theo Scharf : *Night in a City*, Sydney, Art Gallery of New South Wales, Mai 2006.
- Scholes, Percy A., *The Mirror of Music (1844-1944): A Century of Musical Life in Britain as reflected in the Pages of the Musical Times*, 2 Vols., London, Oxford University Press, 1947.
- Shanet, Howard, *Philharmonic : a history of New York's orchestra*, New York, Doubleday, 1975.
- Simonis, R., *Un grand musicien tombé dans l'oubli : Hubert Léonard. Contribution à sa renaissance*, Bruxelles, Banque Nationale de Belgique, 1970.

- Sonneck, Oscar G., *Early Opera in America*, New York, G. Schirmer 1915,
- Souriac, René, Patrick Cabanel, *Histoire de France, 1750-1995 : Monarchie et république*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1996.
- Stockhem, Michel, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège, Mardaga, 1990.
- Thomas, Rose Fay, *Memoirs of Theodore Thomas*, New York, Moffat, Yard, 1911.
- Thomas, Theodore & Putnam Upton, George, *Theodore Thomas, a Musical Autobiography*, 2 vols., Chicago, A.C. McClurg & Co, 1905.
- de Tocqueville, Alexis, *Souvenirs*, Paris, Adamant Media Corporation, 2006.
- Upton, George Putnam, *Musical Memories: My Recollections of Celebrities of the Half Century, 1850-1900*, Chicago, A.C. McClurg, 1908.
- Van der Straeten, Edmund, *The History of the Violin*, New York, Da Capo Press, 1968.
- Wechsberg, Joseph, *The Violin*, Londres, 1973.
- Ysaÿe, Antoine, *Eugène Ysaÿe, sa vie, son oeuvre, son influence : d'après les documents recueillis par son fils*, Bruxelles, Éditions L'écran du monde, 1947.
- Ysaÿe, Eugène, *Vieux temps, mon maître*, Bruxelles, 1968 (Cahiers Ysaÿe).

## Journaux

*The Asburton Guardian*  
*The Brisbane Courier*  
*The Colored American*  
*The Hawera & Normanby Star*  
*The Independent (Honolulu)*  
*The Indianapolis Star*  
*The Lewiston Saturday Journal*  
*The Minneapolis Journal*  
*The Musical Times*  
*The Nelson Evening Mail*  
*The New York Herald*  
*The New York Times*  
*The New York Tribune*  
*The New Zealand Tablet*  
*The Otago Witness*  
*The Salt Lake Herald*  
*The San Francisco Call*  
*Taranaki Herald*  
*The Victoria Daily Colonist*  
*The Wanganui Chronicle*  
*The Washington Times*

## Sites internet

*Grove Music Online, Oxford Music Online*, [En ligne], <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Hervé Laine-Bucaille, « *La valeur de l'argent et des choses à travers les âges* », Page personnelle d'Hervé Laine-Bucaille, [En ligne], <http://herve.laine-bucaille.pagesperso-orange.fr/valeurArgent.htm>

Library of Congress, Chronicling America, [En ligne], <http://chroniclingamerica.loc.gov>



National Library of Australia, Australian Newspapers, Historic Australian Newspapers, 1803-1954, [En ligne], <http://newspapers.nla.gov.au/>

National Library of New Zealand, Papers Past, [En ligne], <http://paperspast.natlib.govt.nz/cgi-bin/paperspast>

New York Times, Search since 1851, [En ligne], <http://www.nytimes.com>

University of Victoria, Digital Collections, The British Colonist, 1858-1910, [En ligne], <http://www.britishcolonist.ca/>