



REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE
BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP
VOL. LXXIII (2019)

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP

COMITÉ DE RÉDACTION – REDACTIECOMITÉ:

ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS, MARIE-ALEXIS COLIN, MARIE CORNAZ,
MARK DELAERE, VALÉRIE DUFOUR, HERMAN SABBE, BRIGITTE VAN WYMEERSCH,
PHILIPPE VENDRIX,
ULRIKE HASCHER-BURGER, RÉMY CAMPOS, BARBARA HAGGH,
CHRISTOPHER BRENT MURRAY, RUDOLF RASCH, MARGUERITE SABLONNIÈRE

SECRÉTARIAR/SECRETARIAAT : HENRI VANHULST

ABONNEMENT

Belgique/België	€ 40,00 (frais d'expédition compris / verzendingskosten inbegrepen)
Etranger/Buitenland	€ 40,00 (frais d'expédition en sus / plus verzendingskosten)

La SOCIÉTÉ BELGE DE MUSICOLOGIE a pour but de réunir les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire et d'encourager les progrès des études musicologiques en Belgique.

La REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE est son organe.

La Société Belge de Musicologie comprend des membres effectifs (nationalité belge; cotisation: € 30,00; couple € 32,50) des membres correspondants (nationalité étrangère; cotisation: € 32,50), des membres adhérents (ou passifs; cotisation: € 30,00) et des membres étudiants (cotisation: € 15,00; pendant une période de cinq ans), admis sur leur demande et sur présentation de deux membres après avis du Conseil d'administration.

Les cotisations, qui comprennent l'abonnement à la Revue Belge de Musicologie, doivent être versées au compte 310-0337703-35 de la Société Belge de Musicologie, Bruxelles (IBAN BE57 3100 3377 0335; BIC: BBRUBEBB).

*
* *

DE BELGISCHE VERENIGING VOOR MUZIEKWETENSCHAP heeft tot doel al de personen samen te brengen die belang stellen in de studie der muziekwetenschap en van de muziekgeschiedenis, en de vooruitgang van de studie der muziekwetenschap in België aan te moedigen.

HET BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP is haar orgaan.

De Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap bestaat uit werkende leden (Belgische nationaliteit; bijdrage: € 30,00; echtgenoten: € 32,50), briefwisselende leden (vreemde nationaliteit: € 32,50), steunende leden (of passieve; bijdrage: € 30,00) en leden-studenten (bijdrage: € 15,00; gedurende een periode van vijf jaar), aangenomen op hun aanvraag en op voorstel van twee leden, na advies van de Beheerraad.

De bijdrage, waarin het abonnement op het Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap begrepen is, dient gestort op rekening 310-0337703-35 van de Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, Brussel. (IBAN BE57 3100 3377 0335; BIC: BBRUBEBB).

ABONNEMENTS ORDINAIRES

s'adresser à la
**SOCIÉTÉ BELGE
DE MUSICOLOGIE**
A.S.B.L.
Rue de la Régence 30, 1000 Bruxelles

GEWONE ABONNEMENTEN

zich wenden tot de
**BELGISCHE VERENIGING
VOOR MUZIEKWETENSCHAP**
V.Z.W.D.
Regentsschapstraat 30, 1000 Brussel

REVUE BELGE
DE
MUSICOLOGIE

BELGISCH TIJDSCHRIFT
VOOR
MUZIEKWETENSCHAP

LXXIII
2019

BRUSSEL-BRUXELLES
REGENTSCHAPSSTRAAT 30 RUE DE LA RÉGENCE

Publications de la
SOCIÉTÉ BELGE DE MUSICOLOGIE

PREMIÈRE SÉRIE - EERSTE REEKS

I

Paul COLLAER, *Darius Milhaud*

22,5 x 17,5 cm, 240 p., 36 ill.

Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel

épuisé / uitgeput

DEUXIÈME SÉRIE - TWEDE REEKS

I

Suzanne CLERCX, *Le baroque et la musique, Essai d'esthétique musicale*

21 x 15 cm, 240 p., mus., Bruxelles, Librairie Encyclopédique

épuisé / uitgeput

II

J. VAN ACKERE, *Pelleas et Melisande*

ou la rencontre miraculeuse d'une poésie et d'une musique

21 x 15 cm, 30 p., mus., Bruxelles, Librairie Encyclopédique

épuisé / uitgeput

FLORES MUSICALES BELGICÆ

I

Pièces polyphoniques profanes de provenance liégeoise (XV^e siècle)

publiées et commentées par

Charles VAN DEN BORREN

30 x 22,5 cm, 76 p., mus., Bruxelles, Librairie Encyclopédique

épuisé / uitgeput

HORS SÉRIE - BUITEN REEKS

Mélanges Ernest Closson - Recueil d'articles musicologiques

offerts à Ernest Closson à l'occasion de son 75^e anniversaire

Ch. VAN DEN BORREN, A.-M. REGNIER, G. ALEXIS, R. BRAGARD, S. CAPE, S. CLERCX,

P. COLLAER, V. DENIS, DOM J. KREPS, E.H.R. LENAERTS, E. MONTELLIER, P. TINEL,

A. VANDER LINDEN, MGR. J. VAN NUFFEL, R. WANGERMÉE

24,5 x 16 cm, 200 p., 1 portr. h.t., ex. mus., Bruxelles, Société Belge de Musicologie

épuisé / uitgeput

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE
BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP

Rédaction et administration
Rue de la Régence 30, 1000 Bruxelles

Redactie en beheer
Regentsschapstraat 30, 1000 Brussel

Vol. LXXIII (2019)

SOMMAIRE – INHOUD

R.C. WEGMAN, <i>Tinctoris's Minimum Opus</i>	5
B. LAURENT, <i>Vers une identification de la plume de Giuseppe Sammartini (1695-1750) ?</i>	23
A. CNOP, <i>The Rise of the Chinrest and Shoulder Rest: Their Influence on Violin Performance Practice</i>	47
F. BOUGARD, <i>La « question femme » : les compositrices et le Prix de Rome en Belgique</i>	73
H. BAECK-SCHILDERS, <i>Symfonische concerten in Antwerpen tijdens de Eerste Wereldoorlog</i>	93
R. DAVIS, <i>“Soir héroïque”: Belgian refugee musicians in Mid Wales during the First World War</i>	125
A.-E. CEULEMANS, <i>Le dxtuor de Léo et Léon Sir</i>	135
E. BAECK, <i>Musiciens au service de la neutralité politique belge en 1940 ? Deux lettres de l'Ambassade de Belgique à Berlin de février 1940</i>	165
M. ERWIN, <i>Roadmap to Total Control: A Critical Chronology, Work List, and Legacy for Herman Van San</i>	173
<i>In memoriam Robert Wangermée</i> (H. VANHULST)	201
REVUE DES LIVRES – NIEUWE BOEKEN	205

Abréviations – Afkortingen – Sigla

<i>AcM</i>	<i>Acta Musicologica</i>
<i>AMw</i>	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
<i>EMc</i>	<i>Early Music</i>
<i>EMH</i>	<i>Early Music History</i>
<i>FAM</i>	<i>Fontes artis musicae</i>
<i>GMO</i>	<i>Grove Music Online</i>
<i>JAF</i>	<i>Journal of the Alamire Foundation</i>
<i>JAMS</i>	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
<i>JRMA</i>	<i>Journal of the Royal Musical Association</i>
<i>JM</i>	<i>Journal of Musicology</i>
<i>KJb</i>	<i>Kirchenmusikalisches Jahrbuch</i>
<i>MD</i>	<i>Musica Disciplina</i>
<i>Mf</i>	<i>Die Musikforschung</i>
<i>MGG2</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , zweite Neubearbeitete Ausgabe
<i>M&L</i>	<i>Music and Letters</i>
<i>MMg</i>	<i>Monatshefte für Musikgeschichte</i>
<i>MQ</i>	<i>Musical Quarterly</i>
<i>MR</i>	<i>The Music Review</i>
<i>RBM/BTM</i>	<i>Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap</i>
<i>RdM</i>	<i>Revue de musicologie</i>
<i>RIM</i>	<i>Rivista italiana di Musicologia</i>
<i>SMw</i>	<i>Studien zur Musikwissenschaft</i>
<i>TVNM</i>	<i>Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis</i>

REVUE BELGE DE MUSICOLOGIE

Quelques collections complètes de la Revue belge de Musicologie peuvent être obtenues aux conditions suivantes:

Vol. I à XV: € 42,00 l'année (frais d'expédition compris pour la Belgique)

Vol. XVI et suivants: € 40,00 l'année (frais d'expédition compris pour la Belgique)

Prière d'adresser les commandes à l'administration de la Société belge de Musicologie, 30, rue de la Régence, 1000 Bruxelles

BELGISCH TIJDSCHRIFT VOOR MUZIEKWETENSCHAP

Een zeker aantal volledige reeksen van het Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap zijn nog te verkrijgen tegen de volgende voorwaarden:

Deel I tot XV: € 42,00 per jaargang (verzendingskosten inbegrepen voor België)

Deel XVI en volgende: € 40,00 per jaargang (verzendingskosten inbegrepen voor België)

Gelieve uw bestellingen te zenden aan de administratie van de Belgische Vereniging voor Muziekwetenschap, Regentsschapsstraat 30, 1000 Brussel

Le dixtuor de Léo et Léon Sir

ANNE-EMMANUELLE CEULEMANS

(Musée des instruments de musique, Bruxelles - Université catholique de Louvain)

Le Musée des instruments de musique (MIM) de Bruxelles héberge depuis 1981 un ensemble de six instruments à archet construits par Léo Sir (1883-1915) et son père Léon Sir (1855-1927), destinés à compléter la famille traditionnelle du violon (violon, alto, violoncelle, contrebasse) afin de former un double quintette ou dixtuor d'instruments à archet de taille décroissante tel qu'illustré ci-dessous (ill. 1)¹.



Illustration 1. Dixtuor complet d'après Eugène Hyard, *Instrumentation et orchestration. Nouvelles ressources du quatuor à cordes, double quintette L. Sir* (Paris, 1922), page de couverture

Une partie de la documentation relative à cet article a été rassemblée par Mia Awouters, conservatrice des instruments à cordes au Musée des instruments de musique de Bruxelles jusqu'en 2007. Sa contribution au présent article est précieuse. Je remercie également toutes les personnes qui m'ont aidée à récolter des informations au sujet du dixtuor de Sir père et fils : Jean-Pierre Bartoli (Université de Paris-Sorbonne) ; Alain Duros (Duros Instruments de musique, Rennes), petit-fils de Léo Sir ; Frédéric de La Grandville (Université de Reims) ; Anne Eichner-Emmanuel (Les Amis de Maurice Emmanuel) ; Steeve Gallizia (Institut national de la propriété industrielle) ; Pascal Lécroart (Université de Franche-Comté) ; Blandine Husser (Maison Auguste Comte) ; Christophe Larrieu (Capitole de Toulouse) ; Felix Meyer (Paul Sacher Stiftung, Bâle), ainsi que les bibliothécaires qui m'ont généreusement aidée : Charles De Carvalho (Bibliothèque Carnegie, Reims) ; Stacey Krim (Cello Music Collection - Martha Blakeney Hodges Special Collections and University Archives, The University of North Carolina at Greensboro) ; Jacqueline Le Nail (Bibliothèque de Rennes Métropole - Les Champs Libres).

¹ Les instruments portent les numéros d'inventaire 1981.042-01 (sursoprano), 1981.042-02 (mezzo-soprano), 1981.042-03 (haute-contre), 1981.042-04 (ténor), 1981.042-05 (baryton) et 1981.042-06 (sousbasse).

Léon Sir était un luthier actif à Marmande (Lot-et-Garonne), à 80 km au sud-est de Bordeaux. Son fils Léo apprit le métier avec son père et avec Charles Brugère². Il épousa Madeleine Mauger, la fille d'Édouard Mauger, un luthier de Rennes, s'établissant dans cette ville et s'associa avec son beau-père sous la raison sociale Maison Mauger et Léo Sir³. C'est Léo qui fut l'initiateur du projet de construction du dixtuor. Après son décès, son œuvre fut poursuivie par son père, qui la fit connaître en France et à l'étranger⁴.

La présente étude a pour objet de décrire les instruments conçus par Léo Sir, mais aussi leur répertoire. Le MIM détient en effet diverses partitions inédites qui leur sont destinées et dont certaines revêtent un intérêt musical indéniable. L'histoire des instruments et des partitions conservés à Bruxelles peut être reconstituée avec une certaine précision. L'ensemble des pièces fut offert au musée en 1981 par le musicologue français Roger Cotte (1921-1999), professeur à l'Universidade Estadual Paulista de São Paulo. Né d'un père français, Pierre Cotte, et d'une mère belgo-néerlandaise, Aline Gräfe, Cotte avait reçu sa formation musicale à Paris, fut directeur du Laboratoire de musicologie de Paris-Sorbonne et enseigna à Paris et à Reims avant d'émigrer vers le Brésil⁵. Ses instruments arrivèrent au musée accompagnés des partitions et d'un album documentaire, principalement constitué de coupures de presse rassemblées par un violoncelliste qui avait été très actif dans la promotion du dixtuor, Georges Lanchy (1892-?)⁶. Selon Cotte, Lanchy était le propriétaire précédent du dixtuor. On ignore quels étaient les rapports entre les

² La similitude des prénoms du père et du fils a donné lieu à quelques confusions. René Vannes, *Dictionnaire universel de luthiers* (Bruxelles, 1951), p. 335, donne le prénom de Léo tant pour le père que pour le fils. L'acte de naissance de Sir père précise néanmoins que le prénom du premier est bien « Léon », né à Agen le 16 novembre 1855. Toujours selon Vannes, Léo Sir (fils) serait né à Bordeaux le 18 août 1881, mais il s'agit d'une erreur : ce dernier naquit le 18 août 1883 (Bordeaux, section 2, Registre d'état civil : naissances, cote 1 E 327, consultable sur <http://archives.bordeaux-metropole.fr/>).

³ Louis Rouche, « Une révolution musicale. Le promoteur en est un Rennais d'adoption », *La Vie rennaise*, 3 décembre 1921, p. 1. L'association Mauger-Sir apparaît dans diverses annonces publicitaires, par exemple dans l'annuaire *Musique-adresses universel* publié par l'Office général de la musique en 1913, p. 115 : « Mauger E. et Léo Sir, 28, boul. de la Liberté - Mus. et Inst. et Luthiers Fabricants. - AdT Mauger-Sir-Rennes. - Fond. 1855 », ou encore dans l'*Ouest-Éclair*, 25 décembre 1910, p. [3] : « Pianos et harmoniums de toutes marques. Lutherie artistique Léo Sir. Grand Prix de Liège, Bordeaux, Toulouse, etc. M^{on} Mauger et Léo Sir, 28, Bd de la Liberté, Rennes. ». Je remercie Jacqueline Le Nail d'avoir attiré mon attention sur cette dernière annonce.

⁴ Léo Sir décéda le 19 décembre 1915 des suites d'un traitement médical inadéquat. Un faire-part parut dans l'*Ouest-Éclair*, 21 décembre 1915, p. 3.

⁵ Une biographie de Roger Cotte est jointe à sa lettre de donation adressée le 12 mai 1980 au consul général de Belgique (MIM, Réserve précieuse, dossier Dixtuor). Voir aussi Paul Vandevijvere, *Dictionnaire des compositeurs francs-maçons*, trad. et adapté du néerlandais par G. Bastiaensen (Fernelmont, 2014), p. 92.

⁶ MIM, Réserve précieuse, dossier Dixtuor. Lanchy obtint un premier prix de violoncelle au Conservatoire de Paris en 1920 (Anne Bongrain, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation 1900-1930 : documents historiques et administratifs* [Paris, 2012], p. 538). Son album documentaire porte l'adresse « 191 Faubourg Poissonnière, 9^e arr. ». Lanchy est surtout connu en tant que dédicataire de la deuxième des *Trois miniatures pour deux violoncelles* de Paul Tortelier, pour qui il construisit un chevalet personnalisé. Voir Paul Tortelier, *A Self-Portrait in Conversation with David Blum* (London, 1984), p. 133 et 137. La documentation récoltée par Lanchy est précieuse pour reconstituer l'histoire du dixtuor et son utilisation, mais elle pose un problème par le fait que certaines coupures de presse, manifestement tirées de publications locales ou de programmes de concerts, sont référencées de manière incomplète. Leur provenance n'a pas toujours pu être identifiée.

deux hommes, mais Cotte indique que ce dernier lui fit don des instruments⁷. La correspondance conservée au MIM révèle qu'avant de partir au Brésil, Cotte avait confié ses instruments au Conservatoire de Reims⁸. Dans cette ville, ils firent l'objet d'une exposition organisée en 1981 par les étudiants du département de musicologie de l'Université de Reims, parrainée par le Musée Saint-Denis, tout juste avant d'être envoyés à Bruxelles⁹. Ils sont exposés au MIM depuis son déménagement dans les bâtiments des anciens magasins Old England en 2000.

Le développement du dixtuor jusqu'à la Première Guerre mondiale

Léo Sir entama ses travaux au début du ^{xx}e siècle¹⁰. Voulant pallier l'absence d'instruments de taille intermédiaire entre l'alto et le violoncelle, il se lança dans la construction d'un ténor et d'un contralto de taille inférieure au violoncelle mais néanmoins joués sur une pique plutôt qu'à l'épaule. Ceux-ci furent présentés à l'Exposition universelle de Liège en 1905 et récompensés par une médaille d'argent¹¹. Le public découvrit le mezzo-soprano et le sursoprano à l'Exposition de Bordeaux en 1907¹². À cette époque, Léo Sir écrit dans *Le Ménestrel* que « [l]a famille des violons ne se compose donc plus d'un simple quatuor, mais bien d'un octuor¹³ ».

Le dixtuor complet fut achevé en 1908, mais nécessita encore de nombreuses adaptations afin de former un ensemble équilibré. En particulier, le contralto, trop faible, fut abandonné au profit d'un nouvel instrument nommé haute-contre¹⁴, tandis qu'il fallut construire trois sursopranos successifs pour obtenir un instrument de qualité satisfaisante¹⁵. En 1914, la marque du double quintette fut déposée à Rennes

⁷ Lettre de Roger Cotte au consul général de Belgique à São Paulo, 12 mai 1980 (MIM, Réserve précieuse, dossier Dixtuor).

⁸ Lettre de Roger Cotte à René de Maeyer, 29 août 1982 (MIM, Réserve précieuse, dossier Dixtuor).

⁹ Échange de lettres entre le musicologue Frédéric de La Grandville et René de Maeyer (16 janvier 1981 ; 4 février 1981 ; 16 mars 1981 ; MIM, Réserve précieuse, dossier Dixtuor). L'exposition, organisée au Musée Saint-Denis, fit l'objet d'un article dans le journal *L'Union*, 10 février 1981.

¹⁰ L'historique de ces travaux figure dans diverses publications. Voir notamment Léo Sir, « Le Violon et le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? Historique du double-quintette à cordes "Léo Sir" », *Le Violoncelle. Bulletin corporatif mensuel des violoncellistes professeurs et amateurs*, n° 29 (juillet 1924), p. 483-485 ; n° 30 (août 1924), p. 502-504 ; n° 31 (septembre 1924), p. 518-520 ; n° 32 (octobre 1924), p. 544-546, voir en particulier p. 518 et 520 ; ainsi qu'un entrefilet de *L'Intransigeant* du 22 octobre 1921, p. 2 (« La Vie théâtrale »), qui rapporte les propos de Léon Sir.

¹¹ Ministère du Commerce, de l'Industrie et du Travail, *Exposition universelle et internationale de Liège 1905. Section française, classe 17*, rapport par G. Dutreih (Paris, 1909), p. 49. Le jury ne paraît pas avoir été séduit par les qualités sonores des instruments et la médaille semble surtout avoir été attribuée pour récompenser les efforts du luthier.

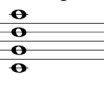
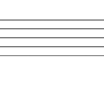
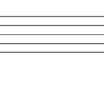
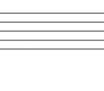
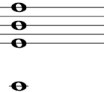
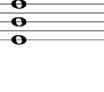
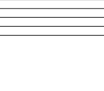
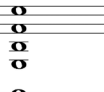
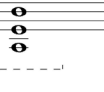
¹² La participation de Léo Sir à l'exposition de Bordeaux est confirmée dans *Exposition maritime et universelle. Bordeaux mai-novembre 1907. Guide officiel illustré* (Bordeaux, 1907), p. 2-32.

¹³ L. Sir, « Lettre à M. Heugel », *Le Ménestrel*, 24 août 1907, p. 272.

¹⁴ L'appellation contralto resta néanmoins en usage pour désigner la nouvelle haute-contre, même après la Première Guerre mondiale. Voir par exemple ill. 3.

¹⁵ L. Sir, « Le Violon et le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? », p. 518. L. Bordes, « Le Dixtuor à cordes L. Sir », *Revue de l'Agenais*, 49/2 (mars-avril 1922), p. 116-123, ici p. 119, rapporte le même épisode d'après une lettre de Léon Sir adressée à l'auteur.

au nom d'Édouard Mauger et Léo Sir, luthiers associés¹⁶. Après le décès de son fils, Léon Sir enregistra la marque « Léo Sir » au tribunal de commerce de Marmande¹⁷. L'accord des instruments du dixtuor est le suivant (ill. 2).

	Notation	Effet réel (instruments transpositeurs uniquement)
Sursoprano		
Soprano (violon)		
Mezzo-soprano		
Alto		
Haute-contre		
Ténor		
Baryton		
Basse (violoncelle)		
Sousbasse		
Contrebasse		

8vb - - - - -

Illustration 2. Accord du dixtuor de Léo Sir

¹⁶ Greffe du Tribunal de Commerce de Rennes, n^{os} 270 à 275. Voir Malou Haine, *Marques d'instruments de musique (1860-1919)*, <http://iremus.huma-num.fr/marques-instruments-musique>, fiches 1003 à 1008, consultées le 27 mai 2017.

¹⁷ Dépôt du 21 septembre 1926 sous le n^o 153. Son intitulé est le suivant : « Double Quintette ou Dixtuor à Cordes "Leo Sir" formé de l'ancien Quatuor et du Sextuor Léo Sir comprenant un Sursoprano, un Mezzo, une H^{te} Contre, un Ténor, un Baryton et une SousBasse inventés par Léo Sir - Violon « ... » fait en l'an 19... à Marmande Série... N^o... Déposée - Sir - Marmande - L. et G^{ne} ». La marque sera déposée une nouvelle fois au même tribunal après la mort de Léon Sir, au bénéfice de sa veuve, Marie (dite Alma) Barroy, 20 septembre 1941, sous le n^o 227.

Hormis le violon, le mezzo-soprano, l'alto et le violoncelle, tous les instruments sont transpositeurs. Les quatre membres les plus aigus de la famille se jouent à l'épaule. Les autres sont posés au sol grâce à une pique. En dehors de la contrebasse, tous les instruments graves font appel aux doigtés du violoncelle, y compris la sousbasse. On observe que trois paires d'instruments (soprano-mezzo ; alto-contralto ; ténor-baryton) partagent le même accord. Leur différence réside dans le timbre, adapté à un registre plus grave ou plus aigu.

Dès 1905, les instruments de Sir attirèrent l'attention d'Alphonse Frémont (1853/54-19??), un ingénieur auteur d'une méthode d'enseignement musical basée sur une réforme de la notation musicale¹⁸. En 1901, celui-ci avait ouvert à Paris une école de musique, l'Institut Frémont, où était enseignée sa méthode et où il avait fondé un orchestre, l'Orchestre progressiste de l'Institut Frémont ou Orchestina Frémont¹⁹. Cet ensemble faisait largement appel à de nouveaux instruments, considérés comme plus rationnels que les anciens. Frémont avait remarqué le violon ténor de Léo Sir

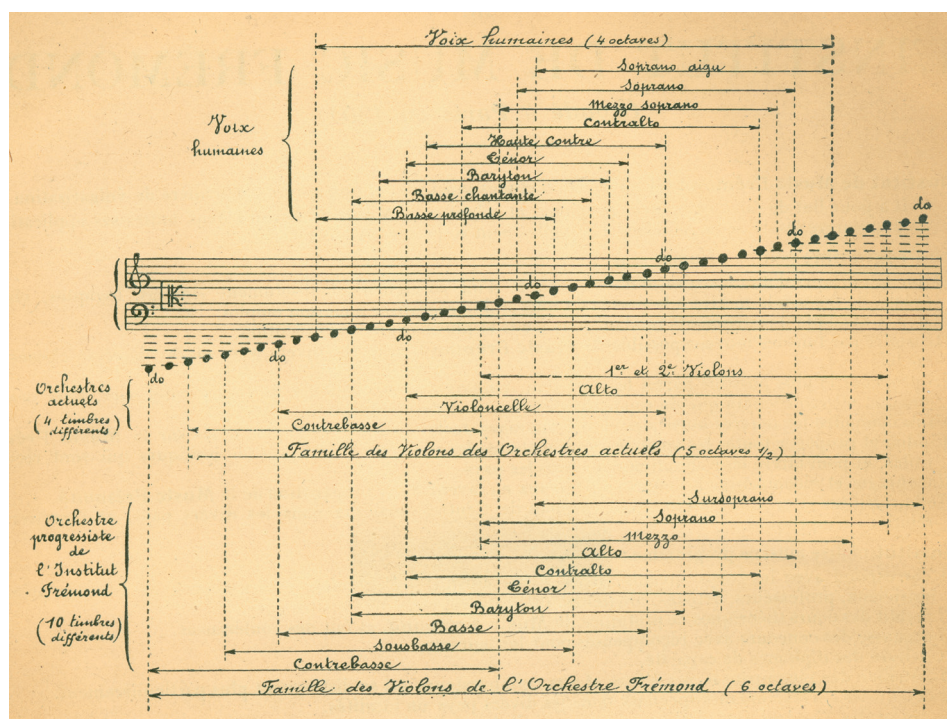


Illustration 3. R. Frémont, « Famille des violons de l'Orchestre Frémont », dans *Nouvel exposé de la Music Frémont extra simplifiée* (Paris, 1920), p. 71.

¹⁸ A. Frémont, *La Musique mise à la portée de tous au moyen de la notation Frémont... Exposé sommaire d'une réforme de la notation musicale, suivi d'un projet de statuts pour l'organisation d'une société internationale de musique* (Buenos Aires, 1898). L'année de naissance de Frémont est déterminée d'après des articles de presse qui le citent dans le cadre d'une instruction judiciaire contre la hausse des prix du lait (Non signé, « La Hausse du prix du lait », *Le Temps*, 2 décembre 1928, p. 4 ; Alexis Danon, « Le Fisc réclame à M. Frémont, ingénieur, musicographe et buveur de lait 62.000 francs de frais de justice », *Paris-Soir*, 12 septembre 1930, p. 1-2).

¹⁹ R. Frémont, *Nouvel exposé de la Music Frémont extra simplifiée* (Paris, 1920), p. 6 et 70.

à l'Exposition de Liège et entama une collaboration étroite avec le luthier. En 1909, il publia une brochure de présentation de la « Famille des violons de l'Orchestre Frémond », reproduite plus tard dans le *Nouvel exposé de la Music Frémond* (ill. 3)²⁰.

R. Frémond, sa femme, décrit l'intérêt particulier de quatre des six nouveaux instruments :

Parmi ces dix instruments, huit sont surtout intéressants pour les orchestres futurs. Ce sont, outre les autres instruments actuels (violon, alto, violoncelle et contrebasse) : le Ténor, qui partage l'étendue d'une octave existant entre l'alto et le violoncelle, et la Sousbasse, qui remplit le même rôle entre le violoncelle et la contrebasse. Nous y ajoutons le Sursoprano, à la quarte aiguë du violon, et le Mezzo, monté des mêmes cordes que le violon, mais d'un timbre plus moëlleux, très propre à faire les parties actuelles de second violon²¹.

Le dixtuor suscita aussi l'enthousiasme d'Eugène Hyard (1867-1959)²², auteur d'un traité intitulé *Instrumentation et orchestration. Nouvelles ressources du quatuor à cordes, double quintette L. Sir*²³. En guise de préface, cet ouvrage reproduit l'extrait d'une lettre de Léo Sir datée du 21 janvier 1914. Celle-ci fut écrite à la suite de la première audition du dixtuor, qui avait eu lieu le 31 décembre 1913 à la Société positiviste internationale de Paris, dont Hyard était membre²⁴.

La missive de Sir fournit diverses précisions quant à la genèse de l'ensemble instrumental. L'auteur explique que son but initial était de construire un septuor comprenant un sursoprano, un soprano, un mezzo-soprano, un alto « mathématique » de 51 centimètres, un ténor, une basse et une contrebasse. C'est sur l'insistance de Hyard que fut conçu le baryton. La sousbasse quant à elle répond à une demande de Frémond. Enfin, l'alto mathématique fut remplacé par une haute-contre et un alto ordinaire²⁵.

Le traité de Hyard apporte par ailleurs de nombreuses informations sur les instruments eux-mêmes. Pour désigner le dixtuor, l'auteur préfère l'appellation « double quintette ». L'ensemble se constitue selon sa vision d'un quintette de base,

²⁰ *Ibid.*

²¹ R. Frémond, *Nouvel exposé de la Music Frémond*, p. 69.

²² Des données biographiques de ce personnage sont publiées par le Comité des travaux historiques et scientifiques, <http://cths.fr/an/prosopo.php?id=119839>.

²³ Eugène Hyard, *Instrumentation et orchestration. Nouvelles ressources du quatuor à cordes, double quintette L. Sir* (Paris, 1922). Hyard est par ailleurs l'auteur d'un *Essai d'une notation chromatique basée sur le tempérament égal. Suppression des dièses et des bémols. Simplification de la portée. Emploi normal d'une clé unique* (Paris, 1925).

²⁴ Les œuvres interprétées lors du concert du 31 décembre 1913 sont un *Prélude en fa mineur* d'Eugène Hyard, ainsi que *La Phalange invisible* avec soli, chœur et orchestre d'Ange-Marie Auzende (1850-1940) (L. Sir, « Le Violon et le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? », p. 503). Les incipit du *Prélude* de Hyard et de *La Phalange invisible* sont publiés dans E. Hyard, *Instrumentation et orchestration*, p. 33. La Maison Auguste Comte de Paris conserve plusieurs versions de la partition de Hyard : celle pour double quintette date de juin 1908. Elle s'accompagne de trois transcriptions préparées entre 1914 et 1918, dont l'une pour octuor, la deuxième pour quatuor à cordes et piano et la troisième pour quatuor à cordes seul (Fonds Eugène Hyard, Pièce n° 48 du Répertoire culturel positiviste). Je remercie Jean-Pierre Bartoli et Blandine Husser pour ces informations.

²⁵ E. Hyard, *Instrumentation et orchestration*, p. 1-2.

constitué du violon, de l'alto, du ténor, du violoncelle et de la contrebasse. À ce premier quintette s'en ajoute un deuxième, décalé d'une quarte ou d'une quinte vers le haut, qui se compose du sursoprano, du mezzo-soprano, de la haute-contre, du baryton et de la sousbasse. Le rôle du second quintette est de compléter la tessiture du premier, en évitant aux musiciens de démancher trop abondamment. À plusieurs reprises, le traité donne des recommandations en ce sens : « il n'y a aucune raison d'*abuser* des sons les plus aigus d'aucun instrument quand un autre plus qualifié peut les fournir avec avantage²⁶ ».

Un des intérêts du texte de Hyard est de préciser les archets requis pour les différents instruments ainsi que le type de cordes recommandé, quoique les solutions qu'il propose n'aient sans doute pas été tout à fait satisfaisantes²⁷. La mise au point des cordes en particulier constitua un problème épineux, mentionné par plusieurs auteurs²⁸. En ce qui concerne les archets, la sousbasse semble avoir exigé le plus de recherches²⁹ et c'est d'ailleurs le seul instrument pour lequel un archet signé Léo Sir est conservé³⁰. Le violoncelliste André Laurent (?-?), dont on verra plus loin qu'il joua un grand rôle dans la promotion du dixtuor après la guerre, mit également au point un archet spécifique pour cet instrument³¹.

Une question en suspens concerne le nombre total d'instruments ou de « sextuors³² » complets construits par Léo et Léon Sir. Cinq ensembles sont identifiables. Le premier d'entre eux, destiné à des essais avec des musiciens, fut détruit en 1909 dans l'incendie de la gare de Moulins³³. Un sextuor était en possession de Léon Sir, décédé en 1927, et fut transmis à son arrière-petit-fils, Alain Duros, à qui il fut dérobé voici plusieurs années³⁴. Un troisième ensemble fut acquis par Hyard, qui en fit don au Conservatoire national des Arts et Métiers (CNAM) de Paris³⁵. Le même Hyard fournit également un sextuor à l'Union positiviste pour le culte de l'Humanité, dont il fut un des membres fondateurs. Il s'en expliqua de la manière suivante : « À un culte nouveau, ne fallait-il pas une musique nouvelle, et

²⁶ E. Hyard, *Instrumentation et orchestration*, p. 17.

²⁷ E. Hyard, *Instrumentation et orchestration*, p. 11-12, 14-16 et 19. Les caractéristiques techniques des cordes figurent également sur un tableau manuscrit de Hyard conservé au Conservatoire national des Arts et Métiers (« Montures des Instruments nouveaux de L. Sir »).

²⁸ Voir L. Sir, « Le Violon et le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? », p. 518 ; non signé, « Le Double quintette Léo Sir », *Musique & instruments*, 10 novembre 1921, p. 415 ; Albert Febvre-Longeray, « Les Nouveaux instruments à cordes de Léo Sir », *Le Courrier musical*, 15 novembre 1921, p. 302.

²⁹ E. Hyard, *Instrumentation et orchestration*, p. 19.

³⁰ Paris, Conservatoire national des Arts et Métiers, archet marqué au fer « Léo SIR » (longueur : 71 cm ; n° d'inv. 17583-0001-).

³¹ L.-E. Gratia, « Nouveau dixtuor à cordes », *Le Ménestrel*, 23 novembre 1928, p. 490-491, ici p. 491.

³² Nous désignerons ainsi les six instruments conçus par Sir père et fils (sursoprano, mezzo-soprano, haute-contre, ténor, baryton et sousbasse), par opposition aux quatre instruments traditionnels (violon, alto, violoncelle et contrebasse) auxquels ils doivent se joindre pour former un dixtuor complet.

³³ L. Sir, « Le Violon et le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? », p. 518.

³⁴ Je remercie M. Duros pour cette information (communication orale, juin 2012). M. Duros est encore en possession des moules utilisés pour la construction des instruments du dixtuor.

³⁵ Ces instruments portent les numéros d'inventaire 17583-0001- à -0006-. Voir. <http://cugnot.cnam.fr:8000/BASIS/collec/internet/objet/SF>. Eugène Hyard en fit don au Conservatoire en 1940 et s'en explique dans une lettre datée du 11 janvier de cette année. Il invoque à la fois la guerre et son âge, qui ne lui permettent plus de promouvoir l'ensemble instrumental selon ses mérites. Je remercie le Conservatoire des Arts et Métiers d'avoir mis ce document à ma disposition.

à celle-ci des moyens nouveaux ?³⁶». Au nom de cette société, il légua ensuite ces instruments à la Maison Auguste Comte³⁷.

Le cinquième sextuor appartenait à Frémond³⁸, qui le céda à André Laurent en 1920. C'est cet ensemble qui se trouve aujourd'hui au MIM. On a vu plus haut que Roger Cotte le tenait de Georges Lanchy. André Laurent était un proche de Lanchy. Le nom des deux musiciens apparaît de manière récurrente dans l'album documentaire accompagnant le sextuor bruxellois, tandis que les partitions conservées au MIM font partie du répertoire interprété à plusieurs reprises sous leur impulsion. On peut donc supposer que Laurent transmet son sextuor à Lanchy avant que ce dernier le cède à Cotte.

Outre ces cinq sextuors bien identifiés, des instruments voire des séries supplémentaires durent encore être construits, sans que leur destinée soit connue. En particulier, on verra plus loin que le pianiste Emiliano Perotti (?-?) acquit des instruments auprès de Léon Sir et les fit passer pour une invention personnelle.

Il convient de souligner que les sextuors ne forment pas des séries construites d'une seule traite. Ainsi, les instruments qui étaient en possession d'Eugène Hyard, aujourd'hui conservés au CNAM, sont datés de 1909 à 1913³⁹. Comme le montre le tableau ci-dessous, au sein de l'ensemble exposé au MIM (ill. 4), la sousbasse date de 1908, tandis que le sursoprano est postérieur à la Première Guerre mondiale. Cet instrument est évidemment dû à Léon Sir plutôt qu'à son fils Léo et il est d'une facture assez différente des cinq autres⁴⁰. Certains membres du sextuor du MIM portent également la trace d'expérimentations. En particulier, la touche de la haute-contre a été allongée et le chevalet a subi des déplacements. Il est peu probable que ce travail, effectué de manière peu professionnelle, soit dû à Léo ou à Léon Sir eux-mêmes.

³⁶ Eugène Hyard, *Religion de l'Humanité. Ébauche de culte public (1924-1929)*, manuscrit, 1943, p. 69 (Maison Auguste Comte, cote MAC ID 1).

³⁷ Ces informations sont dues à Blandine Husser, que je remercie pour son aide. La localisation actuelle des instruments n'est pas connue.

³⁸ Il est possible que la série de Frémond ait initialement été acquise par Hyard. Dans une lettre datée du 11 octobre 1920, conservée dans le Fonds Maurice Emmanuel (Antony, Île-de-France), Manuel Rosenthal écrit en effet à Maurice Emmanuel : « Ce n'est plus Mr Hyard qui a en main la collection [c'est-à-dire les instruments de L. Sir] ; c'est Mr Frémond ». Cette formulation est néanmoins ambiguë. Elle donne à penser que Frémond et Hyard se connaissaient, mais laisse planer un doute quant au véritable propriétaire des instruments. Je remercie Anne Eichner-Emmanuel de m'avoir fourni ce document.

³⁹ Mezzo-soprano (CNAM, n° d'inv. 17583-0005-) : 1913 ; haute-contre (CNAM, n° d'inv. 17583-0004-) : 1909 ; sousbasse (CNAM, n° d'inv. 17583-0001-) : 1910. Les autres instruments ne sont pas datés.

⁴⁰ On notera par exemple un vernis nettement plus rouge que celui des instruments de Léo Sir, des filets blanc-noir-blanc plutôt que noir-blanc-noir, des ouïes d'une forme différente et des éclisses de largeur constante, alors que celles des autres instruments s'élargissent légèrement vers le bas de l'instrument. La table d'harmonie est faite de trois pièces d'épicéa. Plusieurs marques au fer « LEO SIR » figurent à l'intérieur de la caisse, alors que les autres instruments en sont dépourvus.

Instrument et numéro d'inventaire	Étiquette ⁴¹	Mesures
Sursoprano (1981.042-01)	<i>Marmande 1920</i> <i>N° 115⁴²</i> + signature <i>LSir</i>	Dos : 34,2 cm Longueur vibrante des cordes : 30,3 cm Longueur totale : 56,6 cm Éclisses : 3 cm
Mezzo-soprano (1981.042-02)	<i>Fait dans l'atelier de Léo Sir</i> <i>à Marmande l'an 1912</i> + signature <i>LSir</i>	Dos : 39 cm Longueur vibrante des cordes : 33,3 cm Longueur totale : 63,8 cm Éclisses : 3,6-3,8 cm
Haute-contre (1981.042-03)	<i>Fait dans l'atelier de Léo Sir</i> <i>à Marmande l'an 1915</i> + signature <i>LSir</i>	Dos : 57,8 cm Longueur vibrante des cordes : 52,6 cm Longueur totale : 90,9 cm Éclisses : 5,3-5,6 cm
Ténor (1981.042-04)	<i>Fait dans l'atelier de Léo Sir</i> <i>à Marmande l'an 1917 Ténor</i> + signature <i>LSir</i>	Dos : 64,3 cm Longueur vibrante des cordes : 56,5 cm Longueur totale : 101,9 cm Éclisses : 6,1-6,4 cm
Baryton ⁴³ (1981.042-05)	<i>Fait dans l'atelier de Léo Sir</i> <i>à Marmande l'an 1909</i> + signature <i>LSir</i>	Dos : 68,2 cm Longueur vibrante des cordes : 57,2 cm Longueur totale : 107,9 cm Éclisses : 7,7-8,2 cm
Sousbasse (1981.042-06)	<i>Fait dans l'atelier de Léo Sir</i> <i>À Marmande l'an 1908</i> <i>Série n° 7</i> + signature <i>LSir</i>	Dos : 90,8 cm Longueur vibrante des cordes : 81,8 cm Longueur totale : 145,3 cm Éclisses : 15,1-16,1 cm

Tous les instruments conservés au MIM, à l'exception du sursoprano, sont équipés d'une âme signée « G. Lanchy ». Le sursoprano, le mezzo-soprano, le baryton et la sousbasse ont également un chevalet signé du même nom. Outre ses activités de violoncelliste, Lanchy s'occupait en effet de lutherie. On a vu plus haut qu'il conçut un chevalet personnalisé pour Paul Tortelier. Il est également l'auteur d'un brevet pour un nouveau modèle d'âme et de chevalet⁴⁴.

⁴¹ Toutes les étiquettes sont manuscrites, le millésime étant ajouté dans une autre écriture.

⁴² Le nombre « 115 » est difficilement lisible. On pourrait estimer qu'il est noté « 135 ».

⁴³ La volute présente une enture et doit provenir d'un autre instrument.

⁴⁴ Brevet français 572.025 du 28 mai 1924 (https://worldwide.espacenet.com/publicationDetails/originalDocument?CC=FR&NR=572025A&KC=A&FT=D&ND=3&date=19240528&DB=&locale=fr_EP, consulté le 13 juin 2017). L'âme et le chevalet sont pourvus de conduits et de cavités qui ont pour but d'atténuer les notes « roulautes » (lours) et les différences de timbre entre les registres de l'instrument.



Illustration 4. Le sextuor du MIM (inv. n^{os} 1981.042-01 à 1981.042-06).
Photo Simon Egan. © MIM

Le dixtuor entre les deux guerres

Après le décès de Léo Sir en 1915, son père Léon fit connaître ses travaux, notamment par la publication d'articles qui expliquent sa démarche. C'est ainsi qu'il défend l'originalité du dixtuor dans une série d'articles publiés dans la revue *Le Violoncelle*.

[...] nous avons construit des instruments correspondant à chacune des voix de femme et d'homme parce que la beauté d'un ensemble résulte surtout de la diversité des timbres plutôt que de l'étendue du clavier. C'est une grave erreur de supprimer les intermédiaires ou de les laisser dans le *néant*, sous prétexte que le violon et le violoncelle ont un clavier suffisamment étendu pour les remplacer⁴⁵.

L'individualisation des timbres de chaque membre du dixtuor apparaît comme une préoccupation majeure de Sir père et fils⁴⁶. Cependant, à l'origine, leur initiative répondait également à un souci de simplification du jeu des instruments, en particulier du violoncelle. Un article paru dans *L'Illustration* explicite ce point, qui rejoint d'ailleurs le conseil de Hyard cité plus haut⁴⁷.

[Le violoncelle] fait, en réalité, le travail de deux instruments et exige de l'artiste qui le joue une double virtuosité. On demande vraiment beaucoup trop aux violoncellistes en leur réclamant la connaissance parfaite de trois clefs et la pratique de deux styles totalement différents. Aussi leur recrutement, en dehors des grands centres musicaux, est-il devenu assez difficile⁴⁸.

Après la guerre, la facilité de jeu du dixtuor ne servit cependant plus guère d'argument publicitaire. Une autre difficulté se présentait en effet : au-delà du fait que la multiplication des instruments permettait d'éviter les démanchés excessifs, il restait à trouver des musiciens qui acceptent de consacrer le temps nécessaire à la maîtrise des nouveaux instruments et des compositeurs qui écrivent des œuvres pour eux. Ce problème, évoqué par divers critiques⁴⁹, ne fut jamais vraiment surmonté et explique l'oubli dans lequel est tombée l'invention de Léo Sir après la Seconde Guerre mondiale. Néanmoins, dans les années 1920-1930, l'ensemble jouit d'un certain engouement, à tout le moins à Paris. Sous l'impulsion d'Eugène Hyard, le dixtuor fut ainsi utilisé de manière régulière par l'Union positiviste pour le culte de l'Humanité⁵⁰. Les nouveaux instruments furent aussi présentés lors de concerts publics. Le mérite en revient à André Laurent, qui avait demandé à A. Frémond de lui confier son sextuor en 1920 et entreprit de le faire apprécier des mélomanes parisiens avec l'aide de son frère, le chef d'orchestre Charles-Hilaire Laurent (18??-1941)⁵¹.

⁴⁵ L. Sir, « Le Violon et le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? », p. 485.

⁴⁶ Voir aussi André Laurent, « Le Nouveau dixtuor à cordes », *Phono-Radio-Musique*, 10 août 1925, p. 25.

⁴⁷ Voir note 26.

⁴⁸ Non signé, « La Famille des violons s'agrandit », *L'Illustration*, n° 4115 (14 janvier 1922), p. 47. Les difficultés rencontrées par les violoncellistes sont également évoquées dans L. Sir, « Le Violon et le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? », p. 484-485 et 502-503.

⁴⁹ Louis Rouche écrit notamment que les instruments de Léo Sir pourraient engendrer un remaniement des œuvres du quatuor, tout en ajoutant : « Mais pourra-t-on sans sacrilège, toucher aux pages géniales d'un Beethoven ou d'un Frank [*sic*] ? » (« Une révolution musicale », p. 1).

⁵⁰ Je remercie Blandine Husser pour cette information. La Maison Auguste Comte conserve divers documents, partitions et affiches attestant de cette activité musicale.

⁵¹ Au sujet de Charles-Hilaire Laurent, voir la fiche d'autorité sur http://data.bnf.fr/14835670/charles-hilaire_laurent/. Son rôle dans les concerts pour le dixtuor est évoqué dans A. Febvre-Longeray, « Les Nouveaux instruments à cordes », p. 302 ; Id., « Nouveau dixtuor à cordes », *Le Courrier musical* (juillet 1922), p. 238.

Les concerts et auditions publiques

L'événement le plus important est sans conteste l'organisation de deux concerts par le groupe Art et Action, les 27 octobre et 3 novembre 1921, dans lesquels André Laurent tint la partie de haute-contre et Georges Lanchy, celle de violoncelle⁵². Le succès de l'initiative fut néanmoins assuré par un troisième musicien, Manuel Rosenthal (1904-2003). En 1920, ce dernier était à peine âgé de 16 ans et il jouait apparemment dans le même orchestre de quartier qu'André Laurent. Laurent lui parla des instruments de Léo Sir. Rosenthal s'enthousiasma pour cette invention et prit l'initiative d'en parler à Darius Milhaud (1892-1974) et, sur l'invitation de ce dernier, à Arthur Honegger (1892-1955). Les deux hommes composèrent respectivement une *Symphonie de chambre* et un *Hymne* pour le nouvel ensemble instrumental. Rosenthal écrivit pour sa part une *Pièce en quintette*, tout en prenant en charge le sursoprano lors des concerts⁵³. Le programme de ces derniers compte également des créations de compositeurs de moindre envergure ou mieux connus dans le domaine de la musique légère (voir programme 1 en annexe).

Un article publié dans *L'Avenir* à la suite des concerts du groupe Art et Action rapporte l'enthousiasme de Darius Milhaud.

J'ai toujours pensé [...] qu'un orchestre doit être aussi réduit que possible, [mais] les nouveaux instruments de M. Sir m'ont séduit. [...] Les plus intéressants des six nouveaux instruments sont, sans conteste, le premier et le neuvième [*sic*] : le sursoprano et la sous-basse. Leur nécessité se faisait vraiment sentir dans les orchestres à cordes. Le premier constitue le complément rêvé du violon pour les notes très élevées, écueil des artistes autres que virtuoses. Quant à la sous-basse, elle constituera un excellent intermédiaire entre le violoncelle et la contrebasse⁵⁴.

Plusieurs témoignages tendent à corroborer l'avis de Milhaud selon lequel le sursoprano et la sousbasse offrent des possibilités musicales intéressantes. Ainsi, les seules œuvres solistes pour membres du dixtuor furent composées pour ces instruments-là. Par ailleurs, en 1931, Albert Febvre-Longeray (1886-1942), qui avait assisté à un des concerts du groupe Art et Action⁵⁵, prit connaissance de l'adaptation

⁵² Art et Action était un « laboratoire » théâtral fondé par Édouard Autant et Louise Lara en 1919. Voir Michel Corvin, *Le Laboratoire de théâtre Art et Action. Étude sur le théâtre de recherche entre les deux guerres* (Université de Lille III, 1973). Les concerts du dixtuor, évoqués p. 282-283, marquèrent l'inauguration de leur studio situé rue Lepic. Voir aussi Dominique Saudinos, *Manuel Rosenthal : Une vie* (Paris, 1992), p. 223.

⁵³ D. Saudinos, *Manuel Rosenthal*, p. 53 et 222-223. Cette biographie pose un problème en indiquant que l'œuvre composée pour le groupe Art et Action était destinée au sursoprano (p. 53 et 223). Le programme des concerts du groupe Art et Action ne mentionne aucune œuvre de Rosenthal spécifiquement destinée à cet instrument. La *Pastorale* pour sursoprano et piano et la *Sonatine* pour deux sursopranos de ce compositeur seront interprétées plus tard (voir annexe 4 : programme de l'émission Fox-Movietone, 20 février 1933).

⁵⁴ Non signé, « Du quatuor au dixtuor. Voici de nouveaux instruments à cordes », *L'Avenir*, 15 novembre 1921, p. 2.

⁵⁵ Voir sa critique dans « Les Nouveaux instruments à cordes de Léo Sir », p. 302. Albert Febvre-Longeray était critique musical, compositeur, mais également architecte. Au plan musicologique, la notice la plus

de la *Quatrième symphonie de chambre* de Milhaud pour instruments classiques. Voici sa réaction :

La transcription de cette œuvre pour double quintette traditionnel souffre de l'absence du sursoprano et de la sous-basse. Je ne dis pas cela pour faire plaisir aux frères Laurent, promoteurs du Dixtuor, mais bien parce qu'on ne peut que regretter qu'un sort meilleur n'eût été réservé au moins aux deux instruments précités, dont la présence à l'orchestre constituerait un appoint sérieux⁵⁶.

Les concerts de la rue Lepic⁵⁷ firent néanmoins l'objet de critiques qui témoignent d'un succès inégal. L'article de *L'Avenir* cité plus haut rapporte notamment les réserves d'un luthier, Morhange⁵⁸, qui met en doute l'utilité du dixtuor. Le musicologue et critique musical Paul Landormy témoigne d'un intérêt certain, mais remarque que les archets sont inadaptés et que le timbre des instruments est cru⁵⁹.

Après les concerts du groupe Art et Action, qui étaient des événements privés destinés à des invités⁶⁰, le dixtuor fut présenté plus largement lors de diverses autres manifestations. Le premier concert public eut lieu à la salle Touche, le 3 décembre 1921. Outre la plupart des œuvres interprétées le mois précédent, le programme (voir annexe) offre deux nouveautés : des fragments d'*Automne* d'Albert Febvre-Longeray et un *Solo de sousbasse* avec accompagnement de piano d'Opol Ygouw (1871-1968). À nouveau, les réactions sont partagées. Jean Poueigh dénonce notamment la trop grande homogénéité des timbres, une critique âpre au vu du fait que la différenciation sonore des instruments avait été une préoccupation majeure de Léo Sir.

Le défaut sonore du dixtuor réuni là réside précisément dans la trop grande cohésion de l'ensemble accouplant des timbres identiques. La multiplication des rouages ne laisse plus passer d'air entre ses jointures, et fait prédominer la lourdeur des sons graves au détriment des sonorités aiguës [*sic*]⁶¹.

Marcel Livane, en revanche, fait preuve de davantage d'intérêt.

[...] le contralto et le mezzo-soprano sont tout à fait remarquables ; le premier a une sonorité ample et généreuse, l'autre pleure et gémit avec des accents pénétrants ; c'est à eux que la berceuse de Lanchy doit son charme et son émotion. Le sursoprano sait,

complète qui lui est consacrée au moment d'écrire ces lignes est celle de wikipedia.fr, basée sur diverses informations de première main.

⁵⁶ A. Febvre-Longeray, note non titrée, *Le Courrier musical*, 1^{er} janvier 1931, p. 17.

⁵⁷ Voir note 52.

⁵⁸ Il s'agit sans doute d'Adam Morhange, qui avait déposé une marque pour des « chanterelles Paganini » en 1908. Malou Haine, *Les Marques de fabrique des facteurs d'instruments de musique (de Paris et de province) déposées au greffe du Tribunal de Commerce de Paris de 1860 à 1919*, <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/db892ba9> ; <http://iremum.huma-num.fr/marques-instruments-musique/543>.

⁵⁹ Paul Landormy, « Nouveaux instruments à cordes. Les concerts Colonne et Lamoureux », *La Victoire*, 1^{er} novembre 1921, p. 2.

⁶⁰ G.B., dans *Le Guide du concert*, 14 octobre 1921, p. 30 ; non signé, « La Vie théâtrale », *L'Intransigeant*, 22 octobre 1921, p. 2.

⁶¹ Jean Poueigh, « Dixtuor d'archets », *Carnet de la semaine*, n° 341 (18 décembre 1921), p. 12.

dans les notes aiguës [*sic*], se montrer ferme et vibrant, où le violon semblerait marcher sur une corde raide ; Maurice Hermite l'a bien mis en valeur dans son tableautin. J'ai moins goûté la sous-basse, utile dans l'orchestre, pénible en solo [...]»⁶².

Un concert important eut lieu en avril de l'année suivante au Théâtre Mogador. Plusieurs nouvelles créations y furent présentées⁶³. Le programme affiche par ailleurs de nombreuses transcriptions de pièces anciennes et plus récentes, dont le but est à l'évidence de démontrer que le dixtuor convient pour de larges répertoires. Parmi ces œuvres, on notera en particulier deux réalisations de Manuel Rosenthal : une adaptation pour dixtuor à cordes et piano de *Kaddisch*, la première des *Deux mélodies hébraïques* de Maurice Ravel⁶⁴, ainsi que la *Sonate en ré majeur* de Haendel⁶⁵.

Cette sonate de Haendel dut plaire, car elle fut exécutée à plusieurs reprises, notamment lors d'une matinée-concert à Montrouge, le 25 février 1923⁶⁶, ainsi qu'au Conservatoire de Paris, lors d'un cours d'histoire de la musique de Maurice Emmanuel (1862-1938). Pour le plus grand bonheur d'André Laurent, l'historien aurait affirmé à cette occasion : « Vous avez ajouté une nouvelle page à l'histoire de la musique⁶⁷. »

Durant les années qui suivirent, le dixtuor continua de faire l'objet d'une certaine promotion, notamment par le biais de la presse musicale. Ainsi, en 1924, la série d'articles signée Léo Sir citée plus haut parut dans la revue *Le Violoncelle*⁶⁸. La dernière livraison annonce de nouvelles auditions projetées à Nantes, à Bordeaux, à Lyon et à Marseille, et envisage un groupement des différents dixtuors disponibles à Paris « en vue de la formation d'un grand orchestre qui avec les instruments à vent, les harpes, pianos, etc., batterie et accessoires, et les instruments nouveaux possédés par des amateurs, réunirait une moyenne de 120 exécutants ! La direction de cet orchestre, *formé à l'occasion d'une solennité*, serait offert à M. Pierné⁶⁹ ». Tout porte à croire que ces rêves ne virent jamais le jour.

⁶² Marcel Livane, « Les Jeunes et la musique. Le dixtuor à cordes », *L'Essor*, n° 13 (décembre 1921), p. 19-21, ici p. 20.

⁶³ *Dâoulah* de Lanchy, *Flottements* de Maugüé, *Nocturne* de Tanimura, *Des Enfants jouent* de Hermite, *Estante* de Vuillemin. Voir programme 3 en annexe.

⁶⁴ Le MIM conserve cette transcription sous la forme d'une partition directrice manuscrite portant le cachet des éditions Durand (20 avril 1922) et de parties séparées préparées par le bureau de copie A. Delorme (non datées). La partie confiée au piano dans la partition directrice correspond à celle de la harpe dans les parties séparées, ce qui suggère que les deux instruments ont servi à jouer cette œuvre. Pour son adaptation, Rosenthal se basa sur la version orchestrée (Paris, 1920) conservée conjointement à la version pour dixtuor dans le dossier de Georges Lanchy.

⁶⁵ Il doit s'agir de la sonate H 371, également identifiée comme l'op. 1 n° 13. Les mérites de la transcription de Rosenthal sont soulignés dans A. Febvre-Longeray, « Nouveau dixtuor à cordes », p. 238.

⁶⁶ Non signé, « Montrouge », *La Rive gauche*, 3 mars 1923, p. 2. Le programme de ce concert est conservé au MIM.

⁶⁷ A. Laurent, « Le Nouveau dixtuor à cordes », p. 25. Maurice Emmanuel connaissait le dixtuor depuis plus de deux ans grâce à Manuel Rosenthal, comme en témoignent deux lettres de ce dernier conservées dans le Fonds Maurice Emmanuel (Antony, Île-de-France) et datées respectivement du 11 octobre 1920 et du 21 février 1921 (voir également note 38).

⁶⁸ L. Sir, « Le Violon et le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? ».

⁶⁹ L. Sir, « Le Violon et le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? », p. 546.

On remarquera aussi trois articles assez élaborés d'André Laurent dans la revue *Phono-Radio-Musique*⁷⁰ et une mention de l'invention de Léo Sir dans l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, accompagnée d'une réserve qui préfigure son abandon : « Il est à craindre que, pour intéressante qu'elle soit, elle n'ait [...] pas de suite, pour la raison [...] qu'au point de vue pratique c'est l'orchestre qu'il faut considérer avant tout, qu'une modification radicale de sa composition est une très grosse affaire, et que seuls des compositeurs célèbres pourraient l'imposer⁷¹ ».

Dans les années 1930, le dixtuor se fit encore entendre sous l'impulsion conjointe d'André Laurent et de Francis Casadesus (1870-1954)⁷². Le 18 mars 1932, l'ensemble fut présenté aux Heures musicales du Troisième Salon des Peintres-Musiciens, organisé par Laurent à la Galerie Pigalle⁷³. L'année suivante, le 18 mai 1933, le dixtuor se produisit au Lyceum de France dans un concert dirigé par Pierre Maillard-Verger (1910-1968), fraîchement sorti du Conservatoire⁷⁴. L'audition la plus significative eut lieu à l'occasion d'une émission radiophonique pour la société Fox-Movietone, le 20 février 1933⁷⁵. Par rapport au répertoire des années 1920, plusieurs compositions nouvelles figurent au programme de l'émission, quoique les journaux de l'époque ne publient pas toujours l'effectif pour lequel elles sont prévues. À l'évidence, dans un souci de variété, des œuvres non destinées au dixtuor étaient mêlées à celles qui étaient réservées aux instruments de Léo Sir, comme cela s'était déjà fait au Théâtre Mogador.

Après 1934, les instruments ne furent sans doute plus utilisés. L'album documentaire de Georges Lanchy ne contient pas de coupures postérieures à cette date et la presse musicale n'évoque plus guère l'ensemble. En 1941, un concert était prévu au Salon d'automne, mais fut annulé⁷⁶. À la même époque, Charles Koechlin décrivit le dixtuor dans son *Traité d'orchestration*⁷⁷. Il en donnait une appréciation positive,

⁷⁰ A. Laurent, « Le Nouveau dixtuor à cordes », *Phono-Radio-Musique*, 10 août 1925, p. 25 ; 10 septembre 1925, p. 25 ; 10 octobre 1925, p. 27.

⁷¹ M. Baudouin-Bugnet, « La Musique de chambre », *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Deuxième partie : Technique - Esthétique - Pédagogie. Esthétique*, dir. Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (Paris, 1930), p. 3169-3170, ici p. 3170.

⁷² Casadesus semble s'être intéressé aux instruments de Sir dès 1924. Un article daté de cette année, conservé dans l'album documentaire de Lanchy mais malheureusement référencé de manière incomplète, présente en effet une photo d'André Laurent et de Francis Casadesus jouant en duo sur des instruments du dixtuor. La coupure porte les références manuscrites « N° 24 du 22 janvier 1924 » et « Article de FRANCIS Casadesus ».

⁷³ Non signé, « Les peintres-musiciens à la Galerie Pigalle », *Comœdia*, 3 mars 1932, p. 2 ; René Dumesnil, « Troisième salon des peintres-musiciens », *Mercure de France*, n° 813 (1^{er} mai 1932), p. 713.

⁷⁴ Guy De Teramond, « Concerts du Lycéum », *L'Avenir*, 27-28 mai 1933, p. 2 ; René Dumesnil, « Revue de la quinzaine - Musique », *Mercure de France*, n° 840 (15 juin 1933), p. 699. Le programme de ce concert est conservé au MIM.

⁷⁵ Voir programme 4 en annexe. En vue de cette occasion, Francis Casadesus publia l'article suivant : « La Famille des instruments à cordes », *Phono-Radio-Musique*, 14/1 (janvier pour février 1933), p. 42-43.

⁷⁶ Non signé, « Concerts et récitals », *Comœdia* (1^{er} novembre 1941), p. 5.

⁷⁷ Charles Koechlin, *Traité d'orchestration*, vol. 1 (Paris, 1954), p. 202. Sur le traité, rédigé entre 1939 et 1943 et publié de 1954 à 1959, consulter Aude Caillet, *Charles Koechlin : L'Art de la liberté* (Anglet, 2001), p. 171 ; Florence Doé de Maindreville, « L'Écriture pour quatuor à cordes de Koechlin. Étude conjointe du *Traité de l'orchestration* et de ses quatuors », *Charles Koechlin. Compositeur et humaniste*, sous la dir. de Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau, éd. par Marie-Hélène Benoit-Otis ([Paris], 2010), p. 415-433, ici p. 416.

mais l'ouvrage, publié de manière posthume, ne permit pas de sauver l'invention de Léo Sir de l'oubli. Comme dernier témoignage de ce projet sans doute utopique, le MIM conserve un brouillon d'article de 1948, rédigé par une personne non identifiée mais manifestement destiné à paraître sous le nom de Georges Lanchy⁷⁸. Ce texte retrace l'histoire du dixtuor mais ne fut vraisemblablement pas publié.

Le répertoire du dixtuor

Nombre d'œuvres composées pour le dixtuor dont les programmes de concerts en annexe conservent la trace ne sont pas localisées et sont peut-être perdues. Néanmoins, celles qui subsistent témoignent d'un intérêt réel des compositeurs pour cet ensemble novateur. Parmi elles, l'*Hymne* d'Arthur Honegger et la *Quatrième symphonie de chambre* de Darius Milhaud occupent une place de choix. Elles partagent la caractéristique de ne pas avoir été publiées dans leur version originale, mais dans un arrangement pour instruments à cordes classiques incluant quatre violons, deux altos, deux violoncelles et deux contrebasses. C'est avec cet effectif qu'elles ont également été enregistrées, ce qui ne permet pas de se faire une idée précise des intentions initiales des compositeurs⁷⁹. Une confrontation de la version publiée avec l'original pour dixtuor « Léo Sir » permet toutefois de lever un coin du voile.

La *Quatrième symphonie de chambre* op. 74 de Milhaud, publiée chez Universal, consiste en une simple transposition des parties originales (voir ill. 5) pour un dixtuor à cordes classique, sans aucune modification⁸⁰. La partie originale du sursoprano est donc confiée au premier violon, celle du soprano (violon) au deuxième violon, et ainsi de suite. Le transfert le plus frappant est celui de la partie originale d'alto, qui est confiée au quatrième violon dans la version pour instruments classiques. Ce changement est possible par le fait que dans la version originale, l'alto ne descend pas sous *sol*₂, ce qui montre que Milhaud avait d'emblée prévu que son œuvre soit jouable par un ensemble « classique ».

Ceci ne signifie pas que le compositeur ne tint pas compte de la spécificité des instruments de Léo Sir en écrivant sa *Symphonie*. Plusieurs passages contribuent au contraire à les mettre en valeur. Dans le premier mouvement, un passage en trio de huit mesures (mes. 15-22) est réservé au sursoprano, au ténor et à la sousbasse

⁷⁸ Voir une lettre de Georges Lanchy du 23 avril 1948 à l'auteur non identifié de l'article, qui propose diverses corrections (MIM, réserve précieuse, dossier Dixtuor).

⁷⁹ Arthur Honegger, *Le Dit des jeux du monde - Hymne - Prélude, arioso et fughette sur B.A.C.H.*, Ensemble orchestral Harmonia nova sous la direction de Didier Bouture, Cybelia, 1992 ; *Quatuor à cordes n° 3 - Hymne pour dixtuor à cordes - L'Ombre de la ravine - Pâques à New York*, Quatuor Parisii e.a., Saphir Productions, 2006.

Darius Milhaud, *Six symphonies - Concertino d'été - Concertino d'automne*, Orchestre de chambre d'Autriche, sous la direction de Jean-Philippe Rouchon, De Plein Vent, 1991 ; *Kammer-Symphonien - Suite d'après Corette - Les rêves de Jacob*, Ensemble Villa Musica, Digital Recording, 1992.

⁸⁰ Partition publiée : UE 7192d, 1922. La version originale pour dixtuor « Léo Sir » est conservée au MIM sous la forme d'un manuscrit autographe du compositeur, sans date ni cachet (MIM, Réserve précieuse, dossier Dixtuor). La version publiée est évoquée par divers auteurs. Les commentaires les plus développés sont proposés par Deborah Mawer, *Darius Milhaud: Modality & Structure in Music of the 1920s* (Aldershot, 1997), p. 68-72 et *passim*.

4^{me} Symphonie
(Dixtuor) D. Milhaud

I Ouverture
Allegro $\text{♩} = 126$

S/S
V
h
A
x Hc.
T.
R.
x Vc.
f/p
x Cl/B.
p/x

F grand détaché

Tout

Tout

p/x

Illustration 5. Darius Milhaud, *Quatrième symphonie de chambre op. 74*, version pour dixtuor, incipit. Partition autographe (MIM, Réserve précieuse, dossier Dixtuor) publiée avec l'aimable autorisation de Nadine Milhaud.

– repris par le premier violon I, le deuxième alto et la première contrebasse dans la version publiée. Le deuxième mouvement comporte quant à lui deux solos pour la sousbasse (mes. 8-12, 20-24) et un duo sousbasse-contrebasse (mes. 33-38), relégués aux seules contrebasses dans l'édition d'Universal. Enfin, le dernier mouvement s'articule en deux sections dans lesquelles les instruments entrent en imitation, d'abord du grave à l'aigu (mes. 1-28), puis de l'aigu au grave (mes. 28-44). Dans les deux cas, le timbre propre de chacun et la structure contrapuntique ne peuvent que se mettre mutuellement en valeur.

Contrairement à la *Symphonie* op. 74 de Milhaud, la version publiée de l'*Hymne* de Honegger diffère nettement de l'original pour dixtuor⁸¹. De manière assez systématique, les lignes originales de la sousbasse sont confiées à un duo violoncelle-contrebasse. Cette procédure apparaît dès le début de la partition, qui s'ouvre sur un solo de sousbasse dans la partition pour dixtuor « Léo Sir » (ill. 6).

The illustration shows the beginning of the 'Hymne pour dixtuor à cordes' by Arthur Honegger. It consists of four staves. The top staff is for 'Sousbasse en sol grave' (Double Bass in C), the second for 'Contrebasse' (Double Bass), the third for 'Violoncelle II' (Cello II), and the fourth for 'Contrebasse I' (Double Bass I). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The Sousbasse part begins with a solo melody. The Contrebasse part starts with a pizzicato accompaniment and then joins the melody. The Violoncelle II and Contrebasse I parts also join the melody.

Illustration 6. Arthur Honegger, *Hymne pour dixtuor à cordes*, incipit de la version pour instruments « Léo Sir » et pour instruments classiques. © Avec l'aimable autorisation des Éditions Salabert.

Plusieurs auteurs soulignent le caractère chantant de la sousbasse⁸². Honegger devait craindre qu'en confiant les lignes de cette dernière à une contrebasse seule, l'équilibre des parties ne soit pas assuré. Pour cette même raison, à divers endroits, le compositeur redistribue la matière musicale entre les instruments. L'illustration 7 en donne un exemple : à la mes. 67, les triples croches sur *si b-mi* ♭ passent du ténor au second violon II.

⁸¹ Partition publiée : *Hymne en si mineur*, Salabert, EAS 17853. Le manuscrit autographe de la version pour dixtuor de Sir, conservé à la Fondation Paul Sacher (Bâle), ne porte ni date, ni cachet ; celle pour instruments classiques, conservée au même endroit, est datée de Zurich, le 9 octobre 1920 et porte le cachet de la SACEM en date du 7 mai 1921. Le MIM détient une copie non autographe des parties séparées. L'œuvre est commentée dans Harry Halbreich, *Arthur Honegger* (Paris, 1992), p. 338 ; Id., *L'œuvre d'Arthur Honegger, Chronologie - Catalogue raisonné - Analyses - Discographie* (Paris, 1994), p. 179-180, où elle porte le numéro de catalogue H 33.

⁸² Voir notamment E. Hyard, *Instrumentation et orchestration*, p. 19-20.

Comme le montrent les programmes de concert en annexe, outre la *Symphonie* de Milhaud et l'*Hymne* de Honegger, de nombreuses autres œuvres furent composées pour le dixtuor. Le MIM en détient quelques-unes, vraisemblablement restées en possession d'André Laurent ou de Georges Lanchy et transmises à Roger Cotte, qui en fit don au musée en même temps que les instruments :

- Francis Casadesus, *Canso* (dixtuor) : manuscrit autographe portant la mention suivante sur sa couverture : « Partition déposée à la Sacem le 11/1/1933 ». Le cachet de la SACEM ne figure pas sur la partition elle-même⁸³.
- Francis Casadesus, *Néo-Six* (sursoprano, mezzo-soprano, haute-contre, ténor, baryton, sousbasse) : manuscrit autographe portant le cachet de la SACEM en date du 11 janvier 1933.
- Maurice Hermite, *Tableautin* (sursoprano et piano) : manuscrit vraisemblablement autographe daté de septembre 1921 et portant le cachet de la SACEM en date du 18 avril 1923.
- Georges Lanchy, *Sur un berceau vide* (sursoprano, mezzo-soprano, haute-contre, baryton, sousbasse) : manuscrit autographe, non daté et dépourvu de cachet. La partition porte la trace de diverses modifications probablement apportées au fil des années.
- Maurice Ravel, *Kaddisch* : manuscrit portant le cachet des éditions Durand en date du 20 avril 1922 ; parties séparées d'une autre main, préparées par le bureau de copie A. Delorme, non datées⁸⁴.
- Manuel Rosenthal, *Pastorale* (sursoprano et piano) : manuscrit sans date ni cachet.
- Matériel de démonstration copié par Georges Lanchy et incluant : des gammes ; une courte pièce de neuf mesures consistant en la répétition d'un même motif mélodique par chacun des instruments du dixtuor, du grave à l'aigu, à l'exclusion de la contre-basse ; les treize premières mesures du Prélude de *Lohengrin* adaptées au dixtuor.

Trois autres œuvres sont conservées ailleurs :

- Eugène Hyard, *Prélude en fa mineur* (manuscrit autographe à Maison Auguste Comte, Paris⁸⁵)
- Arthur Honegger, *Prélude pour la sousbasse* (manuscrit autographe à la Paul Sacher Stiftung, Bâle ; copie non autographe conservée au MIM et portant des indications d'orchestration pour le dixtuor entier).
- Albert Febvre-Longeray, *Récit varié pour la sous-basse* (manuscrit autographe daté du 12 mai 1932, en possession de Charlotte Bailly, petite-fille du compositeur, Paris).

On notera que certaines de ces œuvres ne sont citées dans aucun des programmes en annexe. Elles furent peut-être jouées lors de concerts dont Georges Lanchy ne conserva pas de témoignage et qui n'ont pas été identifiés⁸⁶. La fonction de *Néo-Six*

⁸³ Il s'agit du prélude du deuxième acte de l'opéra *Bertrand de Born* transcrit pour le dixtuor.

⁸⁴ Voir également ci-dessus, note 64.

⁸⁵ Voir ci-dessus, note 24.

⁸⁶ On sait par exemple que l'*Hymne* d'Arthur Honegger fut exécuté à l'occasion d'un concert de la *Revue musicale* au Théâtre du Vieux Colombier et un bref commentaire parut à ce sujet dans les « Chroniques et notes », *La Revue musicale*, 1^{er} janvier 1922, p. 65. Le programme complet de ce concert n'est cependant pas connu.

12

3

S.S.

V.

M.S.

A.

C.A.

T.

B.

Vclle

S.B.

C.B.

ff

unison

161

Illustration 7. Arthur Honegger, *Hymne pour dixtuor à cordes*, mes. 67-70, version pour instruments « Léo Sir » et pour instruments classiques (Sammlung Arthur Honegger, Paul Sacher Stiftung, Bâle). © Avec l'aimable autorisation d'Universal Edition A.G., Wien/UE7192D

— 12 —

Handwritten musical score for a dixtuor (string quartet and woodwinds). The score is written on ten staves. The first two staves are for Violin I (VI) and Violin II (V II). The third staff is for Alto (A). The fourth staff is for Viola (V II). The fifth staff is for Violoncello (V cellus). The sixth staff is for Contrabasso (C. B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*. A boxed number "3" is written above the first staff. The page number "12" is written at the top center.

de Francis Casadesus semble néanmoins différente. Son sous-titre indique : « Essai pour la présentation des instruments André Laurent, d'après un thème du ballet Cigale et Magali ». L'œuvre est destinée au seul sextuor de Léo Sir avec un solo de sousbasse. Sa durée, mentionnée sur la partition, est de 1.30 min. À l'évidence, cette courte composition était destinée à l'émission de Fox-Movietone du 20 février 1933. Bien qu'elle ne figure pas nommément dans les programmes de l'émission, ceux-ci signalent que Francis Casadesus présenta les instruments aux auditeurs. *Néo-Six* convient parfaitement à titre d'illustration musicale.

Le *Prélude pour la sousbasse* d'Arthur Honegger pose une petite énigme. Cette œuvre, dédiée à André Laurent, est datée de février 1932 et fut publiée tardivement dans une adaptation de Jean Rossi⁸⁷. Elle ne figure pas au programme des concerts donnés en annexe, mais pourrait avoir été jouée aux Heures musicales du Troisième Salon des Peintres-Musiciens, le 18 mars 1932. On a vu qu'André Laurent en était l'organisateur. Il n'est pas exclu que Honegger l'ait écrite en vue de cet événement⁸⁸.

Un dixtuor italien ?

Parmi la documentation récoltée par Georges Lanchy au sujet du dixtuor figure une curieuse carte postale portant l'inscription suivante : « Organico tetracordale M^o Perotti / Istrumenti del liutaio L. Bisiach / Prove in casa del Conte Beretta / Milano ». Les indications au revers de la carte montrent que cette dernière fut adressée à Léon Sir en 1922. Une note manuscrite indique : « Prego sapere se arriva o no il suo sursoprano. Saluti da Corso Torino 14 Genova [s.] Perotti ». Deux autres mains ajoutent : « Reçue le 29 7^{bre} 1922 / [signature] LSir / à Retourner à Marmande S.V.P. » (ill. 8).

Il est frappant de constater combien les instruments qui figurent sur la carte postale ressemblent à ceux de Léo Sir. Un article publié dans *Musique & instruments* les attribue pourtant à Emiliano Perotti et indique qu'ils auraient été entendus à Gênes et à Brescia⁸⁹. En réalité, Perotti n'aurait pas pu construire ces instruments. Quoique peu connu, ce nom est celui d'un pianiste, pas d'un luthier⁹⁰. Néanmoins, Perotti pourrait avoir été le propriétaire des instruments. La carte postale reproduite ci-dessus cite le nom du luthier Leandro Bisiach (1864-1945) à côté du sien. Bisiach aurait pu construire les instruments pour Perotti.

En réalité, les instruments de Perotti étaient cependant français. De toute évidence, le pianiste les acheta à Sir père et les fit ensuite passer pour une invention personnelle, mais n'obtint pas le sursoprano⁹¹. On remarque en effet que cet

⁸⁷ Éditions Leduc, AL 28 979.

⁸⁸ R. Dumesnil, « Troisième salon des peintres-musiciens », p. 713, mentionne l'exécution d'une œuvre de Honegger sur un instrument de Léo Sir. Le *Prélude* est décrit par H. Halbreich, *L'œuvre d'Arthur Honegger*, p. 185, qui lui attribue la référence H 79, mais ne cite pas la date de sa création.

⁸⁹ Non signé, « Un nouveau sextuor d'instruments à cordes », *Musique & instruments*, « Échos », 10 mai 1922, p. 277.

⁹⁰ Son nom est notamment cité dans « [Konzert] : Genua », *Die Musik. Monatsschrift herausgegeben von Bernhard Schuster*, 18/9 (1926), p. 704.

⁹¹ Non signé, « À propos d'un nouveau sextuor à cordes », *Musique & instruments*, 10 juin 1922, p. 315 ; non signé, rapportant une lettre de Ch. Laurent, « À propos d'un nouveau sextuor à cordes... italien », *Musique & instruments*, 10 septembre 1922, p. 491. A. Laurent, « Le Nouveau dixtuor à cordes », *L'Orgue et les organistes*, 15 juin 1925, p. 16-20, ici p. 20. Léon Sir évoque la même affaire dans « Le Violon et

instrument manque sur l'illustration 8, et c'est sans doute l'impatience de Perotti qui explique le ton assez sec qu'il adopte à l'égard de Léon Sir. Charles Laurent affirme par ailleurs que Felice Rovetta, luthier de Brescia, contrefaisait les instruments de Sir en les commercialisant sous son propre nom. Le rôle de Bisiach dans cette affaire n'est pas documenté.



Illustration 8 : Carte postale adressée à Léon Sir
(MIM, réserve précieuse, dossier Dixtuor)

le violoncelle peuvent-ils être modifiés ? », p. 520. Il adopte un ton plus collégial à l'égard de Perotti que les frères Laurent, tout en précisant que le problème de livraison du sursoprano est dû à la difficulté de trouver des cordes adaptées à cet instrument.

Postérité

Les premiers travaux de Léo Sir avaient pour ambition de combler le vide entre le violoncelle et l'alto. Pourtant, ses plus grandes réussites furent sans doute les instruments des extrêmes, la sousbasse et le sursoprano, dont les qualités musicales sont soulignées par plusieurs auteurs et pour lesquels furent écrites des œuvres solistes. Cela n'empêcha cependant l'ensemble conçu par Sir de tomber dans l'oubli après la Seconde Guerre mondiale.

Comme on l'a vu plus haut, Lanchy céda les instruments d'André Laurent à Roger Cotte. Ce dernier fit entendre le dixtuor dans le cadre des Concerts de Midi à l'Institut d'Art de la rue Michelet à Paris, au début des années 1970⁹². Plus tard, il organisa deux concerts avant le transfert des instruments à Bruxelles, dont l'un à Reims et l'autre à nouveau à Paris. Tous deux furent assurés par l'Orchestre de chambre de Reims⁹³. Depuis lors, les instruments sont muets, mais ils continuent d'être mis en valeur dans les vitrines des instruments expérimentaux du MIM.

On ne pourrait néanmoins conclure sans mentionner une initiative semblable à celle de Léo Sir, qui vit le jour aux États-Unis et se réfère explicitement à ses travaux⁹⁴ : un ensemble de huit violons de diverses tailles, nommé « The Violin Octet », fut conçu à l'initiative de la Catgut acoustical society par John C. Schelleng et Carleen M. Hutchins⁹⁵. La première série remonte à 1965. Le projet fédéra autour de lui la New Violin Family Association, Inc. qui reste active aujourd'hui⁹⁶. Des luthiers dans le monde entier y sont associés, parmi lesquels le Belge Joris Wouters⁹⁷.

⁹² Communication orale de Frédéric de La Grandville (janvier 2018).

⁹³ Lettre de Roger Cotte au consul général de Belgique, 12 mai 1980 (MIM, Réserve précieuse, dossier Dixtuor).

⁹⁴ Quincy Whitney, *American luthier: Carleen Hutchins. The Art and science of the violin* (Lebanon, 2016), p. 121.

⁹⁵ Ce projet a donné lieu à une abondante littérature. Un bon aperçu figure dans Carleen M. Hutchins, « A 30-Year Experiment in the Acoustical and Musical Development of Violin-Family Instruments », *Journal of the Acoustical Society of America*, 92 (1992), p. 639-650 ; George Bissinger, « The Hutchins-Schelleng Violin Octet after 50 Years », *The Science of String Instruments*, dir. Thomas D. Rossing (New York, 2010), p. 317-345 ; Q. Whitney, *American luthier*, p. 111-123.

⁹⁶ The New violin family association, <http://www.nvfa.org/>.

⁹⁷ Voir <http://www.violin.be/octet.htm>.

ANNEXE

Quatre programmes de concert pour le dixtuor

1. Groupe Art et Action, studio de la rue Lepic, 27 octobre et 3 novembre 1921

Source : Albert Febvre-Longeray, « Les nouveaux instruments à cordes de Léo Sir », *Le Courrier musical*, 15 novembre 1921, p. 302⁹⁸.

1. Manuel Rosenthal, *Pièce en quintette* (sursoprano, violon, mezzosoprano, alto et haute-contre)
2. Maurice Hermite, *Tableautin* (sursoprano et piano)⁹⁹
3. Opol Ygouw, *Pièce en sextuor* (sursoprano, mezzosoprano, haute-contre, ténor, baryton et sousbasse)¹⁰⁰
4. Darius Milhaud, *Quatrième symphonie de chambre* op. 74 (dixtuor à cordes)
5. André Gavet, *Prélude et danse* (dixtuor à cordes et piano)¹⁰¹
6. Opol Ygouw, *Solo de sousbasse* avec accompagnement de piano
7. Arthur Honegger, *Hymne* (dixtuor à cordes)
8. Antoine Mariotte, *Décombres*, extrait des *Impressions urbaines*, dans une orchestration pour dixtuor de Maurice Hermite¹⁰²
9. Georges Lanchy, *Sur un berceau vide* (sursoprano, mezzo-soprano, haute-contre, baryton, sousbasse)

2. Paris, Salle Touche, 3 décembre 1921

Source : *Le Guide du concert*, 25 novembre 1921, p. 125.

1. Manuel Rosenthal, *Pièce en quintette* (sursoprano, violon, mezzosoprano, alto et haute-contre)¹⁰³
2. Maurice Hermite, *Tableautin* (sursoprano et piano)¹⁰⁴
3. Georges Lanchy, *Sur un berceau vide* (sursoprano, mezzo-soprano, haute-contre, baryton, sousbasse)¹⁰⁵

⁹⁸ Le programme original du concert, conservé au MIM (réserve précieuse, dossier Dixtuor), ne mentionne pas les n^{os} 8 et 9. Néanmoins, comme ces œuvres sont explicitement citées dans la critique de Febvre-Longeray, il y a tout lieu de penser qu'elles furent exécutées, fût-ce à titre de bis.

⁹⁹ La fiche de référence de la Bibliothèque nationale de France fournit une abondante liste d'œuvres de Maurice Hermite (187?-19??) quoique le *Tableautin* ne soit pas mentionné (http://data.bnf.fr/14828237/maurice_hermite/).

¹⁰⁰ Opol Ygouw est le pseudonyme de Léopold Gouvry, qui était le neveu de Théodore Gouvry (1819-1898). Sur ce compositeur, voir Stephen Sensbach, *French Cello Sonatas, 1871-1939* (Dublin, 2001), p. 249.

¹⁰¹ André Gavet (1887-19??) est peu connu. Sa date de naissance est signalée sur le site de la Bibliothèque chorale virtuelle - Musica International ([http://www.musicanet.org/cgi-bin/epeios.cgi?_target=gesbib&_skin=Musica&_session=&_language=fr&Record=4643&BrowseRecord=&\\$Profile=S&Table=4](http://www.musicanet.org/cgi-bin/epeios.cgi?_target=gesbib&_skin=Musica&_session=&_language=fr&Record=4643&BrowseRecord=&$Profile=S&Table=4)).

¹⁰² Antoine Mariotte (1875-1944) composa pour l'essentiel des opéras, mais écrivit aussi pour le piano, dont les *Impressions urbaines*. Cette œuvre est commentée dans Paul Landormy, *La Musique française après Debussy* (Paris, 1943), p. 242-243.

¹⁰³ Dans *Le Guide du concert*, 25 novembre 1921, p. 125, cette œuvre est erronément attribuée à Ch. Manuel et porte pour sous-titre : « Madrigal pour une fée ». En réalité, il s'agit du n^o 1 du programme 1.

¹⁰⁴ Voir n^o 2 du programme 1.

¹⁰⁵ Voir n^o 9 du programme 1.

4. Opol Ygouw, *Pièce en septuor*¹⁰⁶
5. Darius Milhaud, *Quatrième symphonie de chambre* op. 74 (dixtuor à cordes)¹⁰⁷
6. André Gavet, *Prélude et danse* (dixtuor à cordes et piano)¹⁰⁸
7. Albert Febvre-Longeray, *Automne* (fragments)¹⁰⁹
8. Opol Ygouw, *Solo de sousbasse avec accompagnement de piano*¹¹⁰
9. Antoine Mariotte, *Décombres*, extrait des *Impressions urbaines*, dans une orchestration pour dixtuor de Maurice Hermite¹¹¹
10. Arthur Honegger, *Hymne* pour dixtuor à cordes¹¹²

3. Paris, Théâtre Mogador, 27 et 29 avril 1922

Sources : Programme original du concert¹¹³ ; *Le Guide du concert*, 21 avril 1922, p. 431 et 434.

1. Henry Dumont, *Suite de pièces* (dixtuor)¹¹⁴
2. Jean-Philippe Rameau, *Menuet* (sextuor)¹¹⁵
3. Maurice Hermite, *Tableautin* (sursoprano et piano)¹¹⁶
4. Cinq mouvements lents transcrits par Georges Lanchy : Giuseppe Tartini, *Adagio* (mezzo-soprano) ; Arcangelo Corelli, *Adagio* (contralto) ; Giovanni Battista Sammartini - Joseph Salmon, *Grave* (baryton) ; Henry Ecclès - Joseph Salmon, *Grave* (ténor) ; Antonio Vivaldi - Marguerite Chaigneau, *Largo* (sousbasse)¹¹⁷
5. Jean-Philippe Rameau, *Gavotte variée*¹¹⁸
6. François Couperin, *Les petits moulins à vent*¹¹⁹
7. Felix Mendelssohn, *Rondo capriccioso*¹²⁰
8. Georg Friedrich Haendel, *Sonate en ré majeur* pour violon et piano, transcrite pour le dixtuor par Manuel Rosenthal : *adagio* ; *allegro*¹²¹
9. Georges Lanchy, *Dâoulah*, poème oriental (dixtuor)
10. José Garcia-Badenès, *Impressions d'Espagne* : chansons populaire - air de danse (dixtuor)¹²²

¹⁰⁶ Selon toute vraisemblance, il s'agit du n° 3 du programme 1.

¹⁰⁷ Voir n° 4 du programme 1.

¹⁰⁸ Voir n° 5 du programme 1.

¹⁰⁹ Voir note 55.

¹¹⁰ Voir n° 6 du programme 1.

¹¹¹ Voir n° 8 du programme 1.

¹¹² Voir n° 7 du programme 1.

¹¹³ Je remercie Alain Duros de m'avoir transmis une copie de ce programme, plus complet que celui publié dans *Le Guide du concert*.

¹¹⁴ Œuvre non identifiée.

¹¹⁵ Œuvre non identifiée.

¹¹⁶ Voir n° 2 des programmes 1 et 2.

¹¹⁷ Œuvres non identifiées.

¹¹⁸ Il s'agit vraisemblablement de la *Gavotte et six doubles* tirée des *Nouvelles suites de pièces de clavecin* (Paris, c. 1729-1730). Elle fut sans doute interprétée au piano, sans intervention du dixtuor.

¹¹⁹ Cette pièce fait partie du *Dix-septième ordre* dans le *Troisième livre de pièces de clavecin* (Paris, 1722). Elle fut sans doute interprétée au piano, sans intervention du dixtuor.

¹²⁰ Selon toute vraisemblance, cette œuvre ne fut pas interprétée par le dixtuor.

¹²¹ Il s'agit de la sonate H 371 (op. 1 n° 13). Voir note 65.

¹²² La Bibliothèque nationale de France conserve plusieurs compositions de José Garcia-Badenès (?-1959)

11. Serge Rachmaninov, *Mélodie* (sousbasse et piano)¹²³
12. Georges Lanchy, *Prélude* (sousbasse solo)
13. Jules Marie Laur Maugué, *Flottements* (sursoprano et piano)¹²⁴
14. Yoshiji Tanimura, *Nocturne* (sursoprano solo)¹²⁵
15. Alice Sauvrezis, *Trois petites pièces* transcrites par Manuel Rosenthal : Recueillement (contralto, ténor, baryton et sousbasse) ; Appel exotique (mezzo, alto, ténor, baryton et sousbasse) ; Fête sur l'eau (sursoprano, mezzo, contralto, ténor, baryton et sousbasse)¹²⁶
16. Maurice Hermite, *Des enfants jouent* (dixtuor)
17. Maurice Ravel, *Jeux d'eau*¹²⁷
18. Maurice Ravel, *Alborada del Gracioso*
19. Maurice Ravel, *Kaddisch*¹²⁸
20. Louis Vuillemin, *Estampe. Esquisse picturale en forme de marche* (dixtuor, trompette, cor, trombone, piano, célesta et batterie)¹²⁹

4. Émission Fox-Movietone, 20 février 1933

Sources : « T.S.F. - Paris-P.T.T », *Le Journal*, 20 février 1933, p. 7 ; « TSF Tribune », *Ouest-Éclair*, 20 février 1933, p. 12 ; « Carnet de la T.S.F. - Paris - P.T.T. », *Le Matin*, 20 février 1933, p. 7.

1. Johann Sebastian Bach, *Gavotte* (mezzo-soprano, contralto et basse)¹³⁰
2. Antonio Vivaldi, *Largo* (ténor, baryton, basse, sousbasse solo et contrebasse)¹³¹
3. Jean-Philippe Rameau, *Menuet* (sextuor)¹³²
4. Gabriel Dupont, *Une amie est venue avec des fleurs*¹³³
5. Déodat de Séverac, *Où l'on entend une vieille boîte à musique*¹³⁴

(<http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/14825180/220/page1>) dont *Deux impressions d'Espagne* pour piano (Paris, 1925). Il n'est cependant pas possible de déterminer si cette œuvre consiste en une adaptation de celle qui fut exécutée au Théâtre Mogador.

¹²³ Œuvre non identifiée.

¹²⁴ Jules Marie Laur Maugué (?-?) est méconnu. La plateforme Isidore renvoie à quelques partitions de sa main (http://www.rechercheisidore.org/search/?author=maugue_jules_marie_laur_compositeur). Celle de *Flottements* n'est pas citée.

¹²⁵ La Bibliothèque nationale de France conserve une seule partition de Yoshiji Tanimura (188?-19??). Voir http://data.bnf.fr/15116108/yoshiji_tanimura/.

¹²⁶ L'œuvre originale d'Alice Sauvrezis (1885-1946), *Trois petites pièces à quatre mains*, fut publiée à Paris en 1913.

¹²⁷ Selon toute vraisemblance, les nos 17 et 18 furent interprétés au piano par Madeleine de Valmalète, sans intervention du dixtuor.

¹²⁸ Sur cette transcription, voir plus haut.

¹²⁹ La Bibliothèque nationale de France conserve de nombreuses œuvres de Louis Vuillemin (1879-1929) (http://data.bnf.fr/13754241/louis_vuillemin/), mais pas celle d'*Estampe*.

¹³⁰ Œuvre non identifiée.

¹³¹ Œuvre non identifiée, sans doute identique à celle du n° 4 du programme 3.

¹³² Il s'agit sans doute du n° 2 du programme 3.

¹³³ Il s'agit de la septième pièce des *Heures dolentes* de Gabriel Dupont (1878-1914), publiées à Paris chez Heugel en 1905. L'œuvre fut peut-être interprétée au piano, sans intervention du dixtuor.

¹³⁴ Cette pièce de Déodat de Séverac (1872-1921) fait partie du recueil *En vacances : petites pièces romantiques de moyenne difficulté pour piano*, Premier recueil : *Au château dans le parc* (Paris, 1911). Elle fut interprétée à la harpe chromatique, manifestement sans intervention du dixtuor.

6. Georges Lanchy, *Chanson pour berceau*¹³⁵
7. Charles-Hilaire Laurent, *Sol, ré, la, mi* (sousbasse et dixtuor)
8. Jean-Philippe Rameau, *Les tendres plaintes*¹³⁶
9. Jean-Philippe Rameau, *Musette et rondeau*
10. François Couperin, *Les Maillotins*¹³⁷
11. Frédéric Chopin, *Berceuse et prélude*¹³⁸
12. Manuel Rosenthal, *Pastorale* (sursoprano et piano)
13. Jules Marie Laur Maugüé, *Flottements*¹³⁹
14. Nikolaï Rimsky-Korsakov, *Hymne au soleil*¹⁴⁰
15. Manuel Rosenthal, *Sonatine* (deux sursopranos)
16. Gabriel Fauré, *Lamento du pêcheur ; Clair de lune ; Adieu*¹⁴¹
17. Francis Casadesus, *Canso* (dixtuor)
18. Ernest Fromageat, *Divertissement sous forme de variations*¹⁴²
19. Jules Marie Laur Maugüé, *Jeux de Nāïades ; Jeux de Sylphides*
20. Clarbone, *Impromptu*¹⁴³
21. José Garcia-Badenès, *Impressions d'Espagne*¹⁴⁴
22. Jean Clergue, *Chanson populaire et air de danse* (dixtuor)¹⁴⁵
23. Jean Clergue, *Carmen*¹⁴⁶
24. André Messager, *La maison grise de Fortunio*¹⁴⁷
25. Jean-Baptiste Weckerlin, *Les filles de La Rochelle*¹⁴⁸
26. Maurice Ravel, *Kaddisch*¹⁴⁹
27. Jules Marie Laur Maugüé, *Aegipans*

¹³⁵ Il s'agit très certainement du n° 9 du programme 1, identique au n° 7 du programme 2.

¹³⁶ Les n°s 8 et 9 font partie des *Pieces de clavessin avec une methode pour la mecanique des doigts* (Paris, 1724). Elles furent sans doute interprétées au piano.

¹³⁷ Cette pièce fait partie du *Dix-septième ordre* dans le *Troisième livre de pièces de clavecin* (Paris, 1722). Elle fut sans doute interprétée au piano.

¹³⁸ La *Berceuse* correspond certainement à l'op. 57. Le *Prélude* n'est pas spécifié. Ces œuvres furent exécutées au piano.

¹³⁹ Voir le n° 13 du programme 3.

¹⁴⁰ Il s'agit sans doute d'une des *Quinze chansons populaires russes* op. 19 de Rimsky-Korsakov (1844-1908). Les programmes disponibles ne permettent pas de déterminer l'effectif dans lequel elle fut interprétée.

¹⁴¹ Ces chansons de Gabriel Fauré (1845-1924) portent les numéros d'opus 4/1, 46/2 et 21 n° 3. Leur mode d'interprétation lors de l'émission n'est pas spécifié.

¹⁴² Les archives d'Ernest Fromageat (1888-1962) sont conservées à Bâle, Universitätsbibliothek (http://aleph.unibas.ch/F?func=direct&local_base=dsv05&doc_number=000080538). Le *Divertissement* n'est pas cité dans le catalogue de cette bibliothèque.

¹⁴³ Compositeur non identifié. Le programme précise toutefois qu'il s'agit d'une pièce pour la harpe. Le dixtuor n'intervint sans doute pas.

¹⁴⁴ Voir le n° 10 du programme 3.

¹⁴⁵ Jean Clergue (1905-1971) semble avoir surtout composé pour les enfants (http://data.bnf.fr/14755652/jean_clergue/). La fiche de référence de la Bibliothèque nationale de France ne mentionne pas sa *Chanson populaire et air de danse*.

¹⁴⁶ Le programme qualifie *Carmen* de mélodie. Elle ne fut peut-être pas interprétée par le dixtuor.

¹⁴⁷ Il s'agit d'un air du deuxième acte de *Fortunio*, opéra-comique d'André Messager (1853-1929). Le programme ne spécifie pas l'effectif utilisé.

¹⁴⁸ Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910) était surtout un folkloriste. L'œuvre dont il est question ici pourrait être une adaptation de la chanson populaire du même nom. L'effectif n'est pas mentionné dans le programme.

¹⁴⁹ Voir le n° 19 du programme 3.

28. Émile Passani, *Scherzo* (dixtuor)¹⁵⁰
29. Maurice Ravel, *Jeux d'eau*¹⁵¹
30. Noël Gallon, *Scherzetto* ; *Les rois mages*¹⁵²
31. Georg Friedrich Haendel, *Sonate en ré majeur* (dixtuor)¹⁵³

Abstract

The Brussels Musical Instruments Museum keeps a set of six violins of different sizes, built at the beginning of the 20th century by the French violin makers Léo Sir (1883-1915) and his father Léon Sir (1855-1927). These instruments were intended to supplement the conventional violin family (violin, viola, violoncello, double bass). This article investigates the organological specificities of Léo and Léon Sir's instruments, the historical context in which they were used and the repertoire that was written for them by such composers as Arthur Honegger, Darius Milhaud, Manuel Rosenthal, etc.

¹⁵⁰ La fiche de référence de la Bibliothèque nationale de France d'Émile Passani (1905-1974) ne mentionne pas ce *Scherzo*.

¹⁵¹ Comme au Théâtre Mogador, selon toute vraisemblance, cette œuvre n'a pas été interprétée par le dixtuor.

¹⁵² Le *Scherzetto* est une œuvre pour piano de Noël Gallon (1891-1966) publiée aux éditions Salabert. *Les Rois mages* est une des pièces de la suite pour piano *Pour un arbre de Noël* (Paris, 1932). Ces œuvres ne furent sans doute pas interprétées par le dixtuor.

¹⁵³ Voir le n° 8 du programme 3.

