

Marie-Claudine Papadopoulos

« L'oeuvre pour violon de
Camille Saint-Saëns »

Directeur de mémoire : Emmanuel Ducreux

2020

L'oeuvre pour violon de Camille Saint-Saëns

Sommaire

Introduction.....	4
Première partie : L'École franco-belge de violon	6
I. Le développement du violon moderne	6
I. 1. Aux origines de l'École franco-belge de violon, l'École italienne.....	6
I. 2. Viotti, père de l'École moderne de violon.....	11
I. 3. Une méthode pour un enseignement moderne.....	12
I. 4. Trois élèves emblématiques : Baillot, Rode et Kreutzer.....	13
II. Diffusion de l'École française en Europe.....	14
III. « Ancien régime-temps modernes », aspects organologiques.....	16
IV. La littérature pour violon en France : un « art en attente ».....	21
V. Camille Saint-Saëns, biographie.....	22
Deuxième partie : L'oeuvre pour violon de C. Saint-Saëns.....	27
I. Deux grands dédicataires.....	27
I. 1. Le concerto en France.....	27
I. 2. Pablo de Sarasate et Eugène Ysaÿe.....	32
II. Diffusion à travers le monde par les violonistes.....	58
II. 1. Sarasate et l'Allemagne.....	58
II. 2. Diffusion par de fidèles interprètes.....	66
III. L'art à Paris au XIXe siècle : peinture , littérature et musique.....	73
III. 1. Salons musicaux.....	73
III. 2. La Sonate de Vinteuil.....	75
III. 3. Peintres violonistes.....	80
III. 4. Oeuvres pour têtes couronnées et personnages politiques.....	81
III. 5. Dédicaces à la Reine de Belgique.....	83
IV. Ecrits sur les musiciens.....	84
IV. 1. Connaissance du violon.....	84
IV. 2 . Correspondance avec Durand - « notes d'interprétation ».....	86
IV. 3. Problèmes d'éditions.....	88
V. Un « répertoire pour une école ».....	93
Troisième partie : Utilisation des œuvres de Saint-Saëns aujourd'hui.....	101
I. Utilisation du répertoire pour violon de Saint-Saëns à travers différentes Écoles.....	101
II. Saint-Saëns chez les jeunes violonistes et professeurs.....	111
III. L'Édition monumentale des œuvres instrumentales de Camille Saint-Saëns aux éditions Bärenreiter.....	118
III. 1. Les œuvres pour violon.....	119
III. 2. Une édition au service des musiciens.....	127
III. 3. Saint-Saëns vu par Stegemann.....	127
Conclusion.....	128

Introduction

J'ai depuis toujours eu une affection particulière pour la musique de Saint-Saëns, particulièrement certaines de ses œuvres pour violon qui ont marqué ma formation et qui font partie intégrante de mon répertoire aujourd'hui. L'idée d'écrire ce mémoire a germé il y a deux ans, alors que je devais choisir une pièce pour violon, violoncelle et orchestre pour une tournée de concerts à travers l'Allemagne. L'organisateur souhaitant une pièce française comme pendant à un double concerto du compositeur allemand Hugo Schuncke¹(1823-1909), *La Muse et le Poète* op. 132 de Saint-Saëns s'est imposée.

Le succès rencontré auprès du public de cette œuvre assez peu connue a éveillé ma curiosité, et m'a poussée à me pencher de plus près sur le répertoire pour violon de Saint-Saëns, me faisant prendre conscience de sa richesse ; les pièces communément jouées et utilisées dans l'apprentissage du violon me sont apparues comme une représentation très « réduite » de l'étendue de cette littérature. Par ailleurs, le clivage entre l'utilisation pédagogique très fréquente de certaines œuvres et leur faible représentation sur scène donne matière à réflexion. Est-ce uniquement la tradition qui fait de son *Troisième concerto* op. 61 un passage quasi obligé de l'apprentissage en conservatoire ? Son répertoire permet-il d'aborder des notions spécifiques ? Si oui, quelles sont-elles et pourquoi, à part peut-être le célèbre *Introduction et Rondo capriccioso*, les œuvres pour violon de Saint-Saëns sont-elles si peu représentées en concert ? Serait-ce lié à une certaine « déconsidération » du compositeur en France ?

La vie de Saint-Saëns (1835-1921), exceptionnellement longue, a vu l'essor de l'École franco-belge de violon et il a côtoyé et travaillé avec nombre des violonistes acteurs de ce développement.

« Si l'on veut approfondir un art, il faut, autant que possible, chercher à en connaître l'origine et suivie [sic] tous les changements que le temps doit y avoir apportés afin d'en observer la marche progressive. C'est ainsi que l'on apprend à choisir la route la meilleure et à mesurer la distance qui reste à parcourir pour atteindre au plus haut degré de perfection² », nous dit Pierre Baillot dans *L'Art du violon*.

1 Johan Gottfried Hugo Schuncke, *Concertante* pour violon, violoncelle et orchestre.

2 Baillot, P. *L'art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de musique, 1834, p. 4.

Nous retracerons tout d'abord l'histoire de l'École franco-belge en revenant à ses origines, puis en suivant son cours à travers les grandes figures édifiatrices de ses principes, Giovanni Battista Viotti (1755-1824) et ses trois élèves Pierre Rode (1774-1830), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) et Pierre Baillot (1771-1842). Nous observerons l'influence de cette école à l'étranger et les changements organologiques qui ont accompagné son évolution pour arriver à l'époque de Saint-Saëns, dont nous dresserons le portrait.

Une deuxième partie nous mènera au cœur du XIX^e siècle, qui voit l'apogée des violonistes fondateurs de la technique moderne, dont de nombreux seront les inspireurs des pages pour violon de Saint-Saëns. Revenant en premier lieu sur la place du genre du concerto en France, qui aidera à la compréhension de l'apport de l'œuvre du compositeur dans le paysage musical français, nous étudierons ensuite le lien entre compositeur et interprète, à travers notamment l'abondante correspondance que Saint-Saëns nous a léguée, preuve d'échanges constants entre les musiciens. Ses relations avec de nombreux acteurs-clés de l'époque, artistiquement mais aussi politiquement, permettront de relier son œuvre à d'autres arts, et d'évoquer des moments importants de l'Histoire que recouvre sa vie. À travers le travail pédagogique des violonistes contemporains de Saint-Saëns, et en « enjambant » les siècles, nous verrons comment ce répertoire s'est transmis de générations en générations, avant d'en venir à notre époque.

Dans une troisième partie, une étude de l'utilisation de ces pièces aujourd'hui permettra de discerner mieux sa place dans l'enseignement de nos jours. Pour cela, je donnerai la parole à des représentants importants de la pédagogie du violon, et j'aurai recours à un questionnaire distribué à la jeune génération de (futurs) professeurs. Des entretiens avec Michael Stegemann, directeur scientifique de l'édition complète des œuvres instrumentales aux éditions Bärenreiter, amorcée en 2015, permettront d'avoir une vue d'ensemble de la richesse de ce répertoire, la publication comportant de nombreuses œuvres inédites. Le point de vue de ce spécialiste de la musique de Saint-Saëns achèvera de relier ce répertoire à la pratique d'aujourd'hui.

Première partie : L'École franco-belge de violon

I. Le développement du violon moderne

I. 1. Aux origines de l'École franco-belge de violon, l'École italienne

« Les grands violonistes sont presque tous du même pays qui a produit les grands chanteurs, c'est-à-dire de l'Italie, berceau de la mélodie vocale. C'est à Corelli que commence la chaîne des violonistes célèbres dont Geminiani, Locatelli, Vivaldi, Tartini, Nardini, Pugnani et Viotti ont été autant d'anneaux merveilleux. L'histoire de l'art de jouer du violon pourrait se diviser en trois grandes époques, dont chacune est marquée par un artiste célèbre qui en exprime le caractère. La première époque commence à Corelli et se prolonge jusqu'à Tartini, la seconde s'étend depuis Tartini jusqu'à Viotti et la troisième depuis Viotti jusqu'à Paganini. Corelli, Tartini, Viotti et Paganini, voilà quatre violonistes de premier ordre, dont le style et les compositions résument à peu près toute l'histoire du violon depuis le XVII^e siècle jusqu'à nos jours³. »

C'est en effet sous l'impulsion d'Archangelo Corelli (1653-1713) que l'Italie, qui a vu naître les virtuoses du violon, constituera « ce qu'on appelle une école, c'est-à-dire un groupement, un ensemble de travailleurs qui, unissant leurs efforts, suivant le même chemin, s'appuyant sur les mêmes principes, peuvent donner à l'art son suprême et complet développement, le porter à sa plus haute puissance⁴ ». Chef de file de l'École italienne, son enseignement se transmet de Giovanni Battista Somis (1686-1703) à travers Gaetano Pugnani (1731-1798), jusqu'à Giovanni Battista Viotti, qui servit de modèle à l'École franco-belge du violon.

Dans son ouvrage sur *Le Violon, les violonistes et la musique de violon du XVI^e au XVIII^e siècle*, Arthur Pougin estime que le rôle exceptionnel de Corelli dans l'histoire du violon vient de la combinaison de son statut de violoniste et de compositeur innovateur. Son œuvre, quoique quantitativement modeste (cinq numéros d'*opus* constitués chacun de douze pièces dans le genre sonate et un *opus 6* regroupant douze concerti grossi), se distingue pour sa « qualité de style et de couleur, d'habileté dans la forme et de pureté dans l'harmonie⁵ ». Pougin note que c'est la publication de son quatrième recueil de *Sonate a tre*

3 Scudo, P. Cité dans Huet, F. *Étude sur les différentes écoles de violon depuis Corelli jusqu'à Baillot*, Châlons-sur-Marne, F. Thouille, 1880, pp. 5-6.

4 Pougin, A. *Le violon : Les violonistes et la musique de violon du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1924, p. 58.

5 *Ibid.*, p. 91.

(1694), et surtout la parution de l'*Opus 5* en 1700, avec sa série de douze sonates à violon seul sans basse, qui assoit définitivement la popularité internationale de Corelli, déjà célèbre dans son pays. Cette fameuse *Oeuvre cinquième* ne connaît pas moins de quarante-deux versions avant 1880, véritable succès éditorial pour l'époque. Jean-Baptiste Cartier⁶ (1765-1841) la décrit comme suit : « ces sonates doivent être regardées par ceux qui se destinent à l'art du violon comme leur rudiment : tout s'y trouve, l'art, le goût et le savoir. [...] Enfin, [Corelli] a été le premier à nous ouvrir la carrière de la sonate, et il en a posé la limite⁷. » Par ailleurs, elles résument le style de jeu de Corelli et son esthétique, loin d'une virtuosité acrobatique, s'appliquant au contraire à maintenir l'instrument dans le registre médian et à en modeler le phrasé sur le modèle vocal :

« Dans ses sonates à trois, Corelli fait dialoguer les deux violons en arabesques souples, dans un registre moyen chaud et expressif. Pour lui, le violon s'impose comme l'équivalent instrumental de la voix humaine dont il ne doit pas dépasser les limites. Il réussit en outre une fusion parfaite de l'ancien style polyphonique encore présent dans la musique d'église de son temps, et du nouveau style de la monodie accompagnée influencée par l'opéra⁸. »

Ces sonates, particulièrement *La Follia*, où il s'ingénie à élaborer, dans une suite de variations d'une ampleur exceptionnelle, un résumé de la technique d'archet telle qu'il la conçoit, seront la base de l'enseignement de ses successeurs. Charles Burney (1726-1814), un des pères de la musicologie moderne, observe qu'elles sont « le cahier classique pour former la main du jeune violoniste [...] considéré comme l'oeuvre la plus utile et précieuse par les grands maîtres de cet instrument [...] Tartini forma tous ses élèves avec ces solos⁹ ».

Parmi les nombreux élèves de Corelli, il faut citer Francesco Geminiani (1687-1762), qui publiera son fameux traité *L'art de jouer du violon*¹⁰ en 1740, et Somis, fondateur de la grande école piémontaise à qui l'on doit Pugnani et Viotti.

6 Jean-Baptiste Cartier, élève de Viotti, « quoi qu'il n'ait été attaché, comme professeur, ni au Conservatoire de musique, ni à l'École royale de musique et de déclamation, a contribué, par ses ouvrages, à former les meilleurs élèves sortis de ces instituts, et tous les orchestres de Paris possèdent quelques-uns des élèves qu'il a formés lui-même. » (*Biographie universelle et portative des Contemporains*, cité dans Pougin, A. *Le violon : Les violonistes et la musique de violon du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris, Librairie Fischbacher, 1924, p. 2.)

7 Pougin, A. *Le violon : Les violonistes et la musique de violon du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1924, p. 75.

8 De Place, A. Cité dans Tranchefort F.-R. (dir.), *Le guide de la musique de chambre*, Fayard, Paris, 1998, p. 244.

9 Deas, S. *Arcangelo. Corelli. Music & Letters*, janvier 1953, Vol. 34, N°. 1, p. 8.

10 Geminiani, F. *L'art de jouer du violon*, Paris, 1752, 51 pages.

Somis participa grandement à la diffusion de l'enseignement de son professeur en transportant la tradition romaine de Corelli vers le Nord de l'Italie et le Piémont. Son école, décrite comme l'« alliance parfaite entre la technique italienne et le sens du rythme et de la danse propre aux Français¹¹ », acquit une renommée qui se répandit rapidement à l'étranger. Jean-Marie Leclair (1697-1764) lui-même fut son élève. Hubert Le Blanc, dans la *Défense de la basse de viole*, décrit dans un style très poétique la grâce et l'élégance caractérisant son jeu :

« Somis parut sur les rangs. Il étala le majestueux du plus beau coup d'archet de l'Europe. Il franchit la borne où l'on se brise, surmonta l'écueil où l'on échoue, en un mot vint à bout du grand œuvre sur le violon : *la tenue d'une ronde*. Un seul tiré d'archet dura au point que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense, et parut semblable à un cordage de soie tendu qui, pour ne pas ennuyer dans la nudité de son uni, est entouré de feston d'argent, de filigranes d'or entremêlés de diamants, de rubis, de grenats et surtout de perles : on les voyait sortir du bout des doigts¹² ».

La mention de la *tenue* n'est pas sans rappeler l'importance de la voix humaine dans la vision de l'art du violon de son maître Corelli.

« La mémoire de Geminiani restera longtemps chère aux artistes intelligents, à cause de son habileté dans l'imitation du style de son maître et de son exécution, comme Somis pour la légèreté flexible, l'égalité, la suavité et la limpidité de son style.¹³ » C'est ainsi que Stefano Arteaga (1747-1799) décrit Francesco Geminiani (1687-1762), qui deviendra presque aussi célèbre que son maître. Son traité *l'Art de jouer du violon*, publié à Londres en 1751 sous le titre *The art of playing the violin*, paraît cinq ans avant la *Méthode de violon* de Léopold Mozart (1719-1787). Tous deux posent pour la première fois les principes fondamentaux de la technique du violon, mais, alors que L. Mozart s'adresse plutôt aux musiciens d'orchestre, Geminiani se focalise sur l'expression individuelle du violon, annonçant le développement de celui-ci en tant qu'instrument solo. Il est intéressant de confronter l'apport pédagogique et l'utilisation considérable de cet ouvrage de nos jours encore à la description qu'en fait en 1837 le critique belge François-Joseph Fétis (1784-1871), considérant que Geminiani, « comme écrivain didactique [...] mérite des éloges

11 Pougin, A. *Le violon : Les violonistes et la musique de violon du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1924, p. 107.

12 Fétis, F.-J. *Biographie des musiciens et bibliographie générale de la musique : Supplément et complément*, Volume 2, Paris, Firmin-Didot, 1880, p. 530.

13 Arteaga, S. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano : dalla sua origine fino al presente*, Volume 1, Venise, Stamperia di C. Palese, 1785, p. 294.

pour son *Art de jouer du violon*, qui est un bon livre élémentaire ; mais [que] le reste de ses ouvrages, et surtout son *Guide harmonique*, sont au-dessous de la critique.¹⁴ »

La devise de Tartini (1692-1770), qu'il ne cessait de répéter à ses élèves, était « *Per ben suonare, bisogna ben cantare*¹⁵ » – « pour bien jouer, il faut bien chanter ». Comme Corelli à Rome, il ouvrit à Padoue une école de violon en 1728, qui lui valut le surnom du « maestro delle nazioni¹⁶ ». À vingt-et-un an, il compose sa fameuse *Sonate en sol mineur*, surnommée *Sonate des trilles du Diable*, dont la genèse légendaire est rapportée par l'astronome Jérôme Lalande, citant Tartini :

« Une nuit (en 1713), disait-il, je rêvais que j'avais fait un pacte, et que le Diable était à mon service. Tout me réussissait au gré de mes désirs, et mes volontés étaient toujours prévenues par mon nouveau domestique. J'imaginai de lui donner mon violon, pour voir s'il parviendrait à me jouer quelques beaux airs ; mais quel fut mon étonnement lorsque j'entendis une sonate si singulièrement belle, exécutée avec tant de supériorité et d'intelligence que je n'avais même rien conçu qui pût entrer en parallèle. J'éprouvai tant de surprise, de ravissement, de plaisir, que j'en perdis la respiration. Je fus réveillé par cette violente sensation. Je pris à l'instant mon violon, dans l'espoir de retrouver une partie de ce que je venais d'entendre ; mais ce fut en vain. La pièce que je composais alors est, à la vérité, la meilleure que j'aie jamais faite, et je l'appelle encore la Sonate du diable ; mais elle est tellement au-dessous de celle qui m'avait si fortement ému, que j'eusse brisé mon violon et abandonné pour toujours la musique, s'il m'eût été possible de me priver des jouissances qu'elle me procurait¹⁷ ».

La figure du « diable » évoque le personnage de Niccolò Paganini (1782-1840) qui, près d'un siècle plus tard, sera inlassablement associé à celui-ci.

Encore une fois, Arteaga nous livre une appréciation intéressante de l'art de Tartini, sous le double rapport du virtuose et du compositeur, mis en relation avec le développement de la lutherie à cette époque :

14 Fétis, F.-J. *Biographie des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Volume 4, Paris, H. Fournier, 1837, p. 295.

15 Tartini, G. Cité dans Michaud, L. G. *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Volume 49, Paris, Michaud, 1827, p. 194.

16 « Maître des nations ». Cité dans Pougin, A. *Le violon : Les violonistes et la musique de violon du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1924, p. 103.

17 Cité dans Pougin, A. *Le violon : Les violonistes et la musique de violon du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1924, pp. 106-107.

« En grossissant les cordes du violon, jusqu'alors trop fines et trop faibles, et en allongeant un peu l'archet, il adoucit l'âpreté de cet instrument, strident de sa nature, et en étudiant la manière de conduire l'archet, de le ralentir, de le presser, de le maintenir, il parvint à obtenir des sons pleins de douceur et merveilleux. Dans ses compositions, on distingue cette sincérité précieuse, cette unité de pensée, cette incomparable simplicité, ce pathétique doux et délicat, aussi agréables aux âmes sensibles que difficile à bien définir¹⁸. »

Pugnani, né à Turin en 1727, (et qui d'après Fétis fut également l'élève de Tartini) reçut les traditions de Corelli à travers Somis. « Son talent d'exécution se faisait remarquer par un beau son, une manière à la fois large et chaleureuse, et beaucoup de variété dans l'articulation de l'archet. Son organisation le portait plus au grand style qu'aux choses gracieuses.¹⁹ »

Fétis note que Pugnani, en s'inscrivant dans la lignée de l'École piémontaise fondée par Somis, la marqua par son style de jeu marqué par « la variété de ses coups d'archet, ainsi que par les améliorations qu'il a introduites dans la forme des concertos, en ce qui concerne les effets de la partie solo²⁰ ». À sa mort à Turin en 1798, J.-B. Cartier fait son éloge en deux mots : « Il fut le maître de Viotti²¹ ». C'est ce dernier, le plus illustre héritier de Pugnani, qui sera considéré comme le fondateur de l'école moderne du violon, « passeur » entre l'héritage italien et l'édification de l'école franco-belge du violon, à travers son établissement à Paris en 1782.

Pierre Baillot, dans *L'Art du violon*, résume cette généalogie artistique, retraçant l'histoire du violon en Italie de Corelli à Viotti :

« Cet instrument [...] a pris les différents caractères que les grands maîtres ont voulu lui donner : simple et mélodieux sous les doigts de Corelli, harmonieux, touchant et plein de grâce sous l'archet de Tartini, [...] noble et grandiose sous celui de Pugnani, plein de feu, plein d'audace, pathétique, sublime entre les mains de Viotti, il s'est élevé jusqu'à peindre les passions avec énergie et avec cette noblesse qui convient autant au rang qu'il occupe qu'à l'empire qu'il exerce sur l'âme²². »

18 Arteaga, S. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano : dalla sua origine fino al presente*, Volume 1, Venise, Stamperia di C. Palese, 1785, p. 294.

19 Fétis, F.-J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Vol. 7, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1841, p. 321.

20 Fétis, F.-J. : *With an Analysis of his Compositions and a Sketch of the History of the Violin*, introduit par Pollens, S., Mineola, Dover Publication, 2013, p. 21.

21 Fayolle, F.-J.-M. *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti par Fr. Fayolle; avec leurs portraits, gravés par M. Lambert, sur les dessins originaux*, Paris, Imprimerie littéraire et musicale, 1810, p. 37.

22 Baillot, P. *L'art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, 1834, p. 5.

I. 2. Viotti, père de l'École moderne de violon

Le « passage de flambeau décisif entre l'Italie et la France, entre la terre d'origine et la terre d'accueil²³ » s'effectue donc à travers Viotti, fondateur de l'école française du violon et l'un des premiers théoriciens de la technique moderne.

Né en 1755 à Fontanetto da Po, en Italie, Viotti est membre de la Chapelle royale de Turin dès 1775. Virtuose très apprécié, il se produit dans toute l'Europe entre 1780 et 1781 avec Pugnani et s'installe à Paris l'année suivante. Ses débuts avec l'un de ses concertos au Concert spirituel le 17 mars 1782 ayant fait sensation, il est propulsé au centre de l'attention, en France et en Europe. Viotti a hérité de son professeur une manière de jouer grandiose au caractère large, une utilisation de l'archet énergique (le fameux « arco magno²⁴ » - littéralement « grand archet » de Pugnani) combinées à un jeu *cantabile* typiquement italien inspiré par l'adage de Tartini. Preuve de sa gratitude envers son maître, sur la première page de son *Premier concerto pour violon* en do majeur figure : « élève du célèbre Pugnani²⁵ ». Ce qui distingue Viotti de ses prédécesseurs est d'une part son *cantabile* si persuasif, « qui ne laisse jamais oublier la beauté du chant dans les passages même les plus savans [sic] & les plus recherchés²⁶ », et d'autre part, « un archet de coton dirigé par le bras d'Hercule » décrit par son élève Baillot²⁷. L'exclamation « c'est un Jupiter²⁸ ! » qu'utilise Viotti pour décrire son professeur sera reprise pour caractériser son propre style de jeu, que Pougin définit comme une « exécution mâle²⁹ ». Son coup d'archet, capable de produire les sons les plus doux comme les plus poignants, souvent définit de « masculin » et de « puissant³⁰ », lui vaut d'autres adjectifs plus critiques (« brusque », « dur³¹ »), illustrant une manière de jouer très vivante et emplie de confiance qui, d'après un certain critique, « occasionnait parfois quelques fausses notes (pardonnables)³². »

23 Galpérine, A. *La Musique française pour violon, de la convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du conservatoire de Strasbourg, 2010, p. 18.

24 Yim, D. *Viotti and the Chinnerys : A Relationship charted Through Letters*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2017, p. 14.

25 *Ibid.*

26 *Mercure de France*, 28 avril 1787, cité dans Yim, D. *Viotti and the Chinnerys : A Relationship charted Through Letters*, Abingdon-on-Thames, , Routledge, 2017, p. 21.

27 Michaud, L. G. *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1827, p. 190.

28 *Ibid.*,

29 Pougin, A. *Viotti et l'école moderne de violon*, Paris, Maison Schott, 1888, p. 13.

30 Yim, D. *Viotti and the Chinnerys : A Relationship charted Through Letters*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2017, p. 21.

31 *Ibid.*

32 *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13 Mai 1801, col. 559, cité dans Yim, D. *Viotti and the Chinnerys : A Relationship charted Through Letters*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2017, p. 21.

Viotti entre en 1783 au service de Marie-Antoinette et fonde une école, dont les piliers sont Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer et Pierre Baillot, qui suivent l'exemple de leur mentor en matière de style et goût musical, et influenceront le développement de la technique moderne du violon jusqu'à aujourd'hui, notamment à travers leur enseignement au Conservatoire de Paris. En tant qu'intellectuel du groupe, Baillot rédige son traité *La méthode du violon*³³ en 1802, à la demande du Conservatoire. En effet, celui-ci, créé en 1795, suivant un élan réformateur général (1794 voit la création de l'École polytechnique et du Conservatoire national des arts et métiers), a besoin de traités et méthodes pour dispenser l'enseignement et le normaliser.

Il est frappant de constater l'étendue de l'influence de Viotti sur l'École moderne française du violon, quand on sait qu'il n'est finalement resté que peu de temps à Paris. En effet, après avoir été chassé par la Révolution en 1792, il oscille entre l'Angleterre et l'Allemagne, rentre à Paris grâce à l'appui de Louis XVIII, où il est nommé directeur de l'Opéra entre 1818 et 1822, avant de regagner l'Angleterre où il deviendra... marchand de vin.

I. 3. Une méthode pour un enseignement moderne

« Aux termes du Règlement du Conservatoire, une Commission spéciale [...] s'est réunie le 13 germinal an 9 à l'effet de procéder à la formation d'une méthode de Violon, pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire de Musique. »

Arrêté du 5 ventose an 10

« La Méthode de Violon, rédigée par le citoyen Baillot, et adoptée par les membres du Conservatoire, servira de base à l'enseignement dans les classes du Conservatoire de Musique³⁴. »

Les premières lignes d'introduction de la *Méthode de Violon* définissent le violon comme l'« instrument devenu le plus universel, de celui qui par son utilité se trouve entre les mains du plus grand nombre de musiciens », et préconisent aux élèves de lui « conserver le rang qui lui appartient³⁵ ».

L'apprentissage « prioritaire » est celui de la technique instrumentale. Baillot affirme qu'« avant d'en venir à l'expression, il faut que [les élèves] se livrent entièrement à l'étude

33 Baillot, P, Rode. P. & Kreutzer, R. *Méthode de violon*, Paris, Document imprimé, 1802, 165 pages.

34 *Ibid.*, p. I

35 *Ibid.*, p. 4.

du mécanisme pour se le rendre tellement familier qu'ils n'aient plus à y revenir, plus à y penser par la suite[...]. Ces difficultés une fois vaincues, le talent y prend son essor, il ne connaît plus d'entrave, et devient tout ce qu'il peut être³⁶».

I. 4. Trois élèves emblématiques : Baillot, Rode et Kreutzer

La relève est assurée par les trois illustres élèves de Viotti, qui forment plusieurs générations de violonistes. Baillot, qui associe la nouveauté au classicisme de la tradition, rédige en 1834 son traité monumental *L'Art du violon*, qui fait référence jusqu'à aujourd'hui. Dans celui-ci, il cherche à « compléter en traitant d'un grand nombre d'objets nouveaux³⁷ » la *Méthode de violon* conçue avec ses deux collègues. Véritable pionnier de la musique de chambre en France, il organise entre 1818 et 1845 des séances de quatuors et de quintettes par souscription, qui attirent des personnalités musicales telles que Franz Liszt (1811-1886) ou Hector Berlioz (1803-1869), et font découvrir au public les grandes œuvres classiques et contemporaines, en particulier les quatuors de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Le quatuor qu'il forme avec son élève Charles Dancla (1817-1907) donne en 1829 la première audition en France du *14^e quatuor à cordes* op. 131, et c'est lui qui joue lors de la première française du *Concerto pour violon* de Beethoven à la Société des Concerts du Conservatoire, sous la direction de François-Antoine Habeneck (1781-1849). Il fut d'ailleurs un des seuls violonistes qui le joua jusqu'à ce que Joseph Joachim (1831-1907) le fasse revivre. Rode, quant à lui, crée la *Sonate n. 10 en sol majeur* op. 96, dont le dernier mouvement, un ensemble de sept variations suivies d'une courte coda basée sur un thème joyeux, est composé dans son style. Beethoven écrit dans une lettre à l'Archiduc Rodolphe (1788-1831), dédicataire de la pièce : « Je n'ai pas mis trop de fougue dans le dernier mouvement par simple souci de ponctualité mais surtout car, en l'écrivant, je dus considérer la manière de jouer de Rode. Dans nos finales, nous aimons les passages rapides et résonnants, mais cela ne plaît pas à Rode et me freine en quelque sorte³⁸. » Mais l'histoire retient surtout R. Kreutzer, à qui la plus célèbre des dix *Sonates pour piano et violon* du maître fut dédié, et qui entra dans la légende en refusant catégoriquement de la jouer, la jugeant « inintelligible » pour le public.

36 Baillot, P., Rode, P. & Kreutzer, R. *Méthode de violon*, Paris, Document imprimé, 1802, pp. 4-5.

37 Baillot, P. *L'art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de musique, 1834, p. 2.

38 Beethoven, L. *Letters to the Archduke Rudolph, Cardinal-Archbishop of Olmutz, K. W.*, from the collection of Dr. Ludwig Ritter von Köchel, Vol. 1, London, Longmans, Green, and Co., 1866.

II. Diffusion de l'École française en Europe

À partir du foyer à Paris, l'École moderne française essaima dans toute l'Europe. Par un formidable effet de « réactions en chaîne », elle se propagea à travers le développement des conservatoires en Europe et le travail de brillants violonistes et pédagogues, disciples du trio fondateur Rode-Kreutzer-Baillot, ainsi que par les échanges de cette lignée de violonistes avec leurs contemporains compositeurs.

Certains laissent un important matériel pédagogique, qui se transmet de génération en génération : si Kreutzer, à travers ses célèbres *42 études*, « entend faire école, susciter des émules, et former des disciples³⁹ », les *24 Caprices* de Rode « dépasse[nt] le cadre de l'exercice et consitue[nt] une véritable école de style, réalisant une belle osmose entre science instrumentale et élégance du discours⁴⁰ ». Alexis Galpérine définit les deux recueils comme des « chefs-d'oeuvres pédagogiques, [qui] demeurent, près de deux siècles après leur création, le passage obligé pour tout apprenti violoniste, et la pierre de touche du répertoire didactique⁴¹ ». Les études de Jacques-Féréol Mazas (1782-1829) et les pièces et thèmes variés de Jean-Baptiste-Charles Dancla (1817-1907), tous deux élèves de Baillot, sont encore largement utilisées aujourd'hui. On peut également citer les duos de violons de Delphin Alard (1815-1888), élève de François-Antoine Habeneck (1781-1849) et successeur de Baillot au Conservatoire. Lambert-Joseph Massart (1811-1892), enfin, qui étudia avec Kreutzer en privé, le Conservatoire ne l'ayant pas accepté comme élève, finira par y enseigner pendant quarante-sept ans, formant la quasi-totalité des violonistes de l'époque.

D'autres se révéleront donner aux violonistes certaines des plus belles pages écrites pour leur instrument (Édouard Lalo (1823-1892), Henri Vieuxtemps (1820-1881), ou Eugène Ysaÿe (1858-1931), pour ne citer qu'eux). Une lignée de violonistes, solistes ou premier violon dans les orchestres en pleine expansion et descendants directs de l'École de Viotti, occupe la scène ; parallèlement, le répertoire se transmet directement à la génération suivante à travers une intense activité pédagogique.

En Allemagne, l'influence de l'École française s'exerça principalement à travers Rode, qui inspira profondément Louis Spohr (1784-1859), un des musiciens allemands les plus importants du XIX^e siècle. Après l'avoir entendu en 1803, Spohr décida d'imiter Rode

39 Galpérine, A. *La Musique française pour violon, de la convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du conservatoire de Strasbourg, 2010, p. 20.

40 *Ibid.*, p. 19.

41 *Ibid.*

jusqu'à posséder entièrement son style. Dans son autobiographie, il rapporte : « Plus je l'entendais, plus j'étais captivé par sa manière de jouer. Oui ! Je n'ai pas hésité à remplacer la manière de jouer que j'avais apprise avec mon maître Eck pour celle de Rode, qui reflétait toute la brillance de son grand maître Viotti⁴² ». Spohr transmet le style de l'École française à son élève Ferdinand David (1810-1873), dont l'influence fut déterminante dans le monde musical à travers la création des pièces pour violon de Felix Mendelssohn (1809-1847), parmi lesquelles le célèbre *Deuxième concerto en mi mineur* op. 64, qui lui est dédié. En outre, c'est lors de son séjour à Berlin, entre 1814 et 1818, que Rode composa ses *24 Caprices pour violon*. Pendant cette période, il fut également le professeur d'Eduard Rietz (1802-1832), violoniste et pédagogue allemand, ami proche de F. Mendelssohn et dédicataire de nombreuses de ses œuvres, dont l'*Octuor à cordes* op. 20.

L'extrait suivant du magazine de musique *Allgemeine Musikalische Zeitung*, daté de 1831, décrit la popularité de l'école franco-belge en Allemagne :

« Il est connu que les caractéristiques principales de cette école dérivent des principes suivant : le premier est un magnifique son fort et plein; la combinaison de celui-ci avec un legato chantant et puissant est le second. Le troisième, la variété, l'élégance, les ombres et lumière qui doivent être intégrées dans l'interprétation à travers une grande variété de coups d'archet⁴³. »

L'École française influence également l'École viennoise. Joseph Böhm (1795-1876), élève de Rode, sera nommé comme professeur au Conservatoire de Vienne en 1819, et aura comme disciple Jacob Dont (1815-1888), dont les *Études* sont restées célèbres, ainsi que Joseph Joachim, futur représentant de la tradition allemande, dédicataire du *Concerto* de Brahms. Dans la biographie des « Wiener Philharmoniker », C. Merlin remarque, en retraçant la généalogie musicale des violonistes de l'orchestre, que « ce qui passe pour l'école viennoise de violon est le fruit de l'enseignement d'un hongrois formé par un français élève d'un italien : de quoi relativiser la notion même d'école, à une époque où l'Europe est un lieu d'abondante circulation⁴⁴ ». Enfin, Fritz Kreisler (1875-1962), le plus fameux des violonistes viennois, fut l'élève de Lambert Joseph Massart (1811-1892) à Paris.

42 Spohr, L. *Selbstbiographie*, Cassel & Göttingen, Georg H. Wigand, 1860-61, p. 67.

43 *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1831, p. 452.

44 Merlin, C. *Le philharmonique de Vienne*, Paris, Buchet/Chastel, 2017.

L'École belge, quant à elle, est une « ramification » de l'école française. Charles-Auguste de Bériot (1802-1870), élève de Viotti, fut professeur au Conservatoire de Bruxelles, et eut comme élève Henri Vieuxtemps (1820-1881), lui-même professeur d'Eugène Ysaÿe (1858-1931). La Belgique, « pays qui fournit des violonistes à toute l'Europe⁴⁵ », devient dans la seconde moitié du XIX^e siècle un véritable foyer musical, avec une concentration extraordinaire de virtuoses autour des villes de Liège et de Verviers. On parle à partir de ce moment d'École franco-belge ; Galpérine estime qu'avec Vieuxtemps s'opère « la jonction entre trois pôles d'influence : les anciennes traditions allemande, italienne et française. [...] On peut voir le violon accéder à un âge mûr, à une maturité en avance sur le développement des autres instruments à cordes⁴⁶. »

L'École russe elle-même est liée à l'École franco-belge, Rode et Baillot ayant séjourné en Russie (respectivement entre 1804 et 1808 et entre 1805 et 1808), puis plus tard Vieuxtemps à Saint-Pétersbourg. Par ailleurs, Henryk Wieniawski (1835-1880), élève de Massart, enseigna également au conservatoire de Saint-Petersburg de 1860 à 1872, participant à la naissance de l'École russe avec Léopold Auer (1845-1930), avant de succéder à Vieuxtemps au Conservatoire de Bruxelles, ayant entre autres Eugène Ysaÿe comme élève.

Enfin, Carl Flesch (1873-1944), célèbre violoniste et compositeur hongrois, l'un des plus grands pédagogues modernes du violon, fut également élève de Martin-Pierre Marsick (1847-1924) à Paris. Auteur de *l'Art de jouer du violon*, il fut le professeur d'Henryk Szeryng (1918-1988), de Max Rostal (1905-1991) et d'Ivry Gitlis (1922-).

Galpérine note combien « il est frappant de constater à quel point ces maîtres sont proches de nous et comment, en trois pas, nous franchissons les décennies qui vont de la fin de l'Empire à la période contemporaine⁴⁷ ».

45 Lettre d'Ernest chausson à Eugène Ysaÿe, cité dans Stockhem, M. *Revue belge de Musicologie*, 1988, Vol. 42, p. 255.

46 Galpérine, A. *La Musique française pour violon, de la convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du conservatoire de Strasbourg, 2010, p. 29.

47 *Ibid.*, p. 33.

III. « Ancien régime-temps modernes », aspects organologiques

La fin du XVIII^e siècle voit une véritable révolution technique, esthétique, mais aussi organologique avec de nombreuses modifications en accord avec les nouvelles techniques de jeu et axées particulièrement sur l'accroissement de la puissance sonore des instruments. Il s'agit d'adapter l'instrument à la littérature moderne, notamment aux œuvres de Beethoven. La dramatisation du discours écrit et la fin de l'ornementation laissée à la discrétion de l'interprète (il ne reste que la cadence au soliste pour improviser) amènent en outre une codification extrême des places d'archet, qui existait déjà mais de manière beaucoup plus libre à cause des ornements.

Crémone reste le berceau de la lutherie, mais l'époque brillante de la lutherie française s'annonce, notamment avec l'arrivée de Nicolas Lupot (1758-1824) à Paris en 1798, coïncidant avec l'effervescence instrumentale qui règne dans la capitale.

Le manche, plus long et plus fin, est inséré dans la caisse selon un angle plus aigu avec un renversement donc plus accusé. La touche en ébène massif, plus longue et à la courbure plus accentuée, facilite la tenue et l'accession aux positions hautes. La barre d'harmonie s'allonge pour supporter la pression importante des cordes modernes, et la hauteur sous le chevalet augmente. Le chevalet, quant à lui, est plus haut, avec une courbure plus marquée. La courbe du cordier s'arrondit, identique à celle du chevalet et il devient plus épais, moins large afin de résister lui aussi à une plus forte pression des cordes. Enfin, le diamètre de l'âme augmente, donnant davantage de solidité interne et permettant ainsi une plus grande ampleur de son.

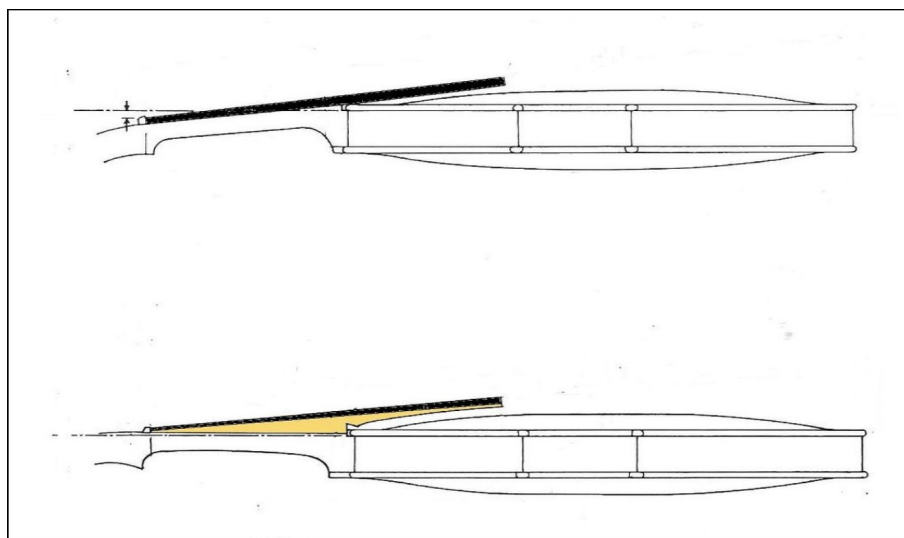


Schéma du renversement du manche sur violon moderne (en haut) et baroque (en bas).

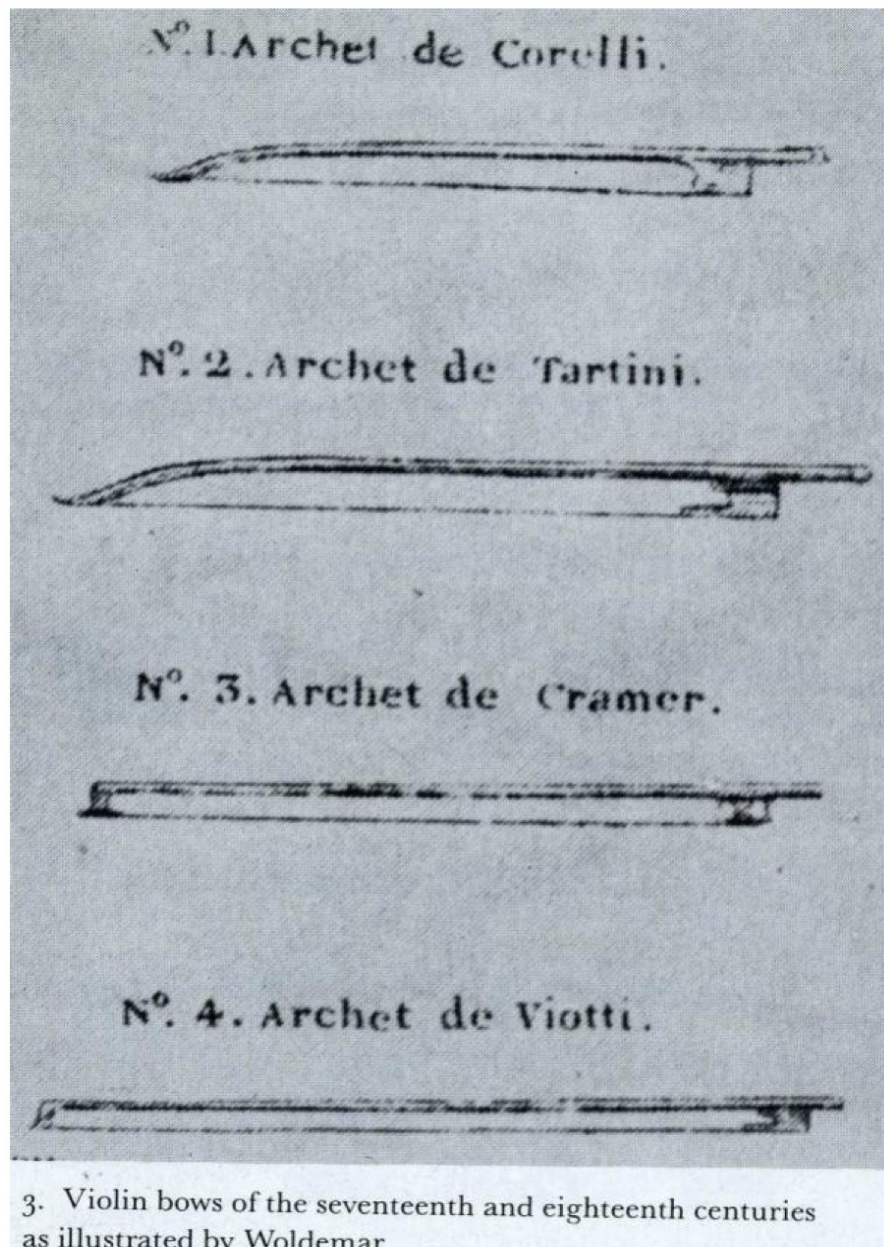


Chevalet baroque (en haut) et moderne (en bas).

Au niveau des cordes, les luthiers français au XIX^e siècle utilisent pour le registre grave du violon (la corde de sol) une nouvelle technique qui consiste à filer les cordes en boyau en les enroulant d'un fin fil d'argent aux spires serrées ou larges, afin de lui donner une sonorité plus pleine. Par ailleurs, la corde de mi en acier prend définitivement la place du boyau.

Jusqu'au XIX^e siècle et l'établissement de l'enseignement officiel à travers les conservatoires en Europe, chaque soliste utilisait un archet personnel et différent selon l'école stylistique à laquelle il appartenait. Notre modèle actuel, l'archet moderne, est le fruit du travail de François Xavier Tourte, dit Tourte le jeune (1748-1835) avec Viotti à la fin du XVIII^e siècle. Ensemble, ils développent la pointe ferme adaptée au jeu moderne. Le style de jeu de Viotti, caractérisé par l'ampleur du son et de longs coups d'archet rapides

et nerveux, amena Tourte le jeune à concevoir un archet très stable, concave (la pointe et la hausse étant à la même hauteur), légèrement aminci depuis le talon puis plus nettement jusqu'à la pointe. Plus lourd que les modèles précédant (utilisant plus de bois dans la pointe et contrebalançant par une hausse plus lourde), l'archet est idéalement en bois de Pernambouc (reconnu comme étant le meilleur, bien qu'il utilisât après 1800 d'autres bois).



3. Violin bows of the seventeenth and eighteenth centuries
as illustrated by Woldemar

*Évolution des archets entre le XVIIe et le XVIIIe siècle,
illustrée par Woldemar.*



Évolution de l'archet de violon, de la période baroque (en haut) à la période moderne (en bas)

Fétis rapporte que ce fut également sur la suggestion du violoniste qu'il inventa le passant métallique de hausse tel qu'il existe aujourd'hui.

« À l'époque où Viotti arriva à Paris, les mèches de crins des archets se réunissaient presque toujours en une masse ronde qui nuisait à la qualité des sons ; ce fut d'après ses observations à ce sujet que Tourte imagina de maintenir les crins de l'archet sous l'aspect d'une lame plate comme un ruban, en les pinçant à la hausse par une virole qu'il fit d'abord en étain, puis en argent.⁴⁸ »

Sous l'impulsion de Kreutzer et de l'enseignement officiel du Conservatoire de Paris dès 1795, et surtout après la parution de *La Méthode du violon* en 1802 de Baillot, la tenue actuelle, pousse contre la hausse, fut adoptée peu à peu dans le monde entier.

Laurent Grillet, dans *Les Ancêtres du Violon et du Violoncelle*, relatant la recherche à partir de la tradition orale transmise au long du XIX^e siècle, résume le travail de Tourte :

« (Tourte) allégea la tête, tout en lui laissant de la force ; régla la cambrure (...) ; déterminait la distance entre le crin et la baguette, par la hauteur de la hausse et de la tête ; imagina la virole en métal adaptée à la hausse (...) ; fixa la longueur de l'archet (...). Après de nombreux essais, il adopta (...) le bois de Pernambouc (...) et réussit à équilibrer l'archet.⁴⁹ »

⁴⁸ Fétis, F-J. *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius*. Paris, Vuillaume, 1856, p. 122.

⁴⁹ Grillet, L., *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, Paris, Charles Schmid, 1901.

En 1833 déjà, Spohr notait dans sa *Méthode pour le violon* :

« Les archets les meilleurs et les plus admirés sont ceux de Tourte à Paris, qui ont acquis une notoriété dans toute l'Europe. Leur valeur réside dans :

- 1.) leur légèreté avec une élasticité suffisante du bois.
- 2.) leur courbe belle et uniforme, qui place la moitié du bois de l'archet plus près des crins.
- 3.) leur construction exceptionnellement précise et délicate.⁵⁰ »

IV. La littérature pour violon en France : un « art en attente »

A. Galpérine, dans *La Musique française pour violon, de la convention à la seconde guerre mondiale*, définit le début du XVIII^e siècle comme une sorte d'« art en attente⁵¹ ». Il y a une véritable révolution du violon à tout point de vue en France, pourtant Paris est le lieu où triomphe principalement l'opéra de Meyerbeer et de Rossini. On prépare quelque chose instrumentalement, avec un important répertoire pédagogique, un type de concertos d'« école », des thèmes militaires héroïcos-napoléoniens et des romances sucrées, dont le caractère est favorisé par la nouvelle technique d'archet, mais les violonistes n'ont pas encore « trouvé leur Chopin ou leur Liszt⁵² » mettant en avant les immenses nouvelles ressources techniques et expressives. Le violon, jadis « roi des instruments », doit partager sa couronne avec « ce nouveau venu à l'ambition sans limite qu'est le piano⁵³ ». Paganini, qui donne son premier concert à Paris en 1831, représente les derniers feux de la tradition italienne. Son audace technique repousse les limites de l'imagination, mais « par sa nature, cette technique relevait de l'exception transcendante. Elle supposait des moyens physiques hors du commun, et s'épanouissait à l'ombre du mystère et de la fascination que le héros se doit d'exercer sur les foules⁵⁴ ». Le répertoire populaire est constitué essentiellement de paraphrases d'airs d'opéras ou de variations sur un thème (citons entre autres Heinrich Wilhelm Ernst (1812-1865) qui, avec ses diaboliques variations sur la chanson folklorique irlandaise *The Last Rose of Summer*, se pose en digne héritier de Paganini), et la littérature pédagogique forme en quelque sorte « un matériau à l'intention des compositeurs de l'avenir⁵⁵ ».

50 Spohr, L. *Violinschule*, Vienne, Tobias Haslinger, 1833, p. 17.

51 Galpérine, A. *La Musique française pour violon, de la convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du conservatoire de Strasbourg, 2010, p. 32.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*

54 *Ibid.*, pp. 28-29.

55 *Ibid.*, p. 32.

« Les jeunes musiciens d'aujourd'hui se feraient difficilement une idée de l'état de la musique en France, au moment où parut Gounod. Le beau monde se pâmait d'admiration devant la musique italienne ; on sentait encore les ondulations des grandes vagues sur lesquelles la flotte portant Rossini, Donizetti, Bellini, et les merveilleux chanteurs interprètes et collaborateurs de leurs œuvres avaient envahi l'Europe ; l'astre de Verdi, encore voilé des brumes du matin, se levait à l'horizon. Pour le bon bourgeois, le véritable grand public, il n'existait rien en dehors de l'opéra et de l'opéra-comique français, y compris les ouvrages écrits pour la France par d'illustres étrangers. [...] Des deux côtés on professait le culte, l'idolâtrie de la « mélodie » [...] et l'on pouvait, sans ridicule, définir Beethoven « l'algèbre en musique ». [...] [Seul] un petit noyau de musiciens et d'amateurs, soucieux de la musique aimée et cultivée pour elle-même, adorait dans l'ombre Haydn, Mozart et Beethoven, avec quelques échappées sur Bach et Haendel. Hors de la Société des concerts du Conservatoire et de quelques Sociétés de musique de chambre hantées par quelques initiés, il était inutile de chercher à faire entendre une symphonie, un trio, un quatuor ; les auditeurs n'y voyaient que du feu.⁵⁶»

C'est par ces mots de Camille Saint-Saëns, publiés dans *La revue de Paris* en 1897, que nous introduisons la figure de ce compositeur, qui, avec une production de près de trois-cent-vingt-cinq œuvres instrumentales, fait figure d'exception dans ce paysage musical français.

V. Camille Saint-Saëns, biographie

À l'instar de Claudio Monteverdi, George Frederic Handel, Ludwig van Beethoven et Richard Strauss, la vie et la carrière de Camille Saint-Saëns s'étire entre deux grandes périodes historiques. Né huit ans seulement après la disparition de Beethoven et mort quelques années après la première guerre mondiale, sa vie couvre une période aux changements sociaux, industriels et musicaux extrêmes.

Proche de Berlioz, Gounod et Rossini, il a été témoin de l'arrivée « sur la scène » de Ravel, Stravinsky et Debussy, auquel il a même survécu. Plus qu'un spectateur, il a été un véritable acteur de l'évolution de la vie et de l'écriture musicale française, à une époque où les domaines de la science, de l'économie et de l'art connaissent une formidable effervescence.

D'abord progressiste puis modérateur, parfois considéré comme conservateur voire « antimoderne », l'importance de son rôle et de son influence, aujourd'hui parfois sous-estimée, fut considérable.

56 Saint-Saëns, C. *Portraits et souvenirs*, Paris, Société d'édition artistique, 1900, pp. 37-38.

Yves Gérard, musicologue connu pour ses travaux sur Saint-Saëns, situe l'attitude de ce personnage atypique « trente-cinq ans dans l'avant-garde et trente-cinq ans dans l'arrière-garde⁵⁷ ». En effet, à l'avènement de la Troisième République, en dénonçant par ses articles les mauvaises conditions faites à ses condisciples ne pouvant pas s'exprimer en dehors des grandes institutions, par la création de la Société Nationale de Musique promouvant la musique de chambre et orchestrale, en défendant Richard Wagner (1813-1883), en particulier dans ses premières années, il épouse les causes d'une avant-garde. Trente ans après, un décalage se fait sentir entre l'esthétique à laquelle il reste fidèle et l'évolution du goût. Jugeant les expériences nouvelles répréhensibles car « l'harmonie est la base, les règles sont fondamentales et les fautes sont toujours des fautes⁵⁸ », accusé de s'opposer aux velléités d'expansion de la jeune génération (ce qui entraîna entre autres sa démission de la Société Nationale de Musique quinze ans après sa formation), et auteur de nombreux articles contre la musique allemande, il apparaît bien plus conservateur.

Toute sa vie à contre-courant, défendant Wagner et Liszt alors qu'ils étaient encore inconnus en France où Meyerbeer triomphait, puis défendant Meyerbeer contre les wagnériens, on lui a reproché son côté versatile. Justifiant ses changements d'opinions par la situation et la scène musicale en constante évolution, il assume pleinement son éclectisme, affirmant dans *Harmonie et Mélodie* :

« Au fond, ce n'est ni Bach, ni Beethoven, ni Wagner que j'aime, c'est l'art. Je suis un éclectique. C'est peut-être un grand défaut, mais il m'est impossible de m'en corriger : on ne peut refaire sa nature. De plus, j'aime passionnément la liberté, et ne puis souffrir qu'on m'impose des admirations.⁵⁹ »

Charles Camille Saint-Saëns, de son nom complet, était un vrai homme de la Renaissance. Lecteur avide et grand voyageur, il était scientifique amateur, astronome, musicologue et ethnomusicologue, auteur de poésie et de prose.

Né le 9 octobre 1835, fils d'une mère champenoise et d'un père normand, qu'il perdit à l'âge de trois mois de la tuberculose, il grandit entre sa mère et sa grand-tante, celle-ci lui faisant poser les mains sur le clavier dès l'âge de deux ans et demi. Enfant prodige, souvent comparé à Mozart pour sa précocité, il compose dès l'âge de trois ans de petites pièces à

57 Cité dans Saint-Saëns, C. *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921*, édition présentée et annotée par M.-G. Soret, Paris, Éditions Vrin, MusicologieS, 2012, p. 12.

58 Tenroc, C. « Saint-Saëns et la musique moderne », *Comoedia*, 28 août 1910. Cité dans Saint-Saëns, C. *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921*, édition présentée et annotée par M.-G. Soret, Paris, Éditions Vrin, MusicologieS, 2012, p. 13.

59 Saint-Saëns, C. *Harmonie et Mélodie*. Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1885, p. XXI-XXII.

danser, se produit à cinq ans et demi dans les salons, et donne son premier concert à la Salle Pleyel en 1846, à l'âge de dix ans.

Élève du pianiste Camille-Marie Stamaty (1811-1870), il remporte un premier prix d'orgue au Conservatoire en 1851, avant d'étudier la composition avec Fromental Halévy (1799-1802).

Titulaire de l'orgue de Saint-Merry entre 1853 et 1858, il compose de nombreuses pièces sacrées ainsi que des œuvres instrumentales importantes comme les *Six Bagatelles pour piano* op. 3, la *Symphonie en fa majeur Urbs Roma*, et la *Symphonie n. 1 en mi bémol majeur* op. 2, qui lui attire la sympathie et l'admiration de Charles Gounod (1818-1893) et d'Hector Berlioz (1803-1869). Il devient ensuite organiste de la Madeleine, puis en 1861 professeur de piano à l'École Niedermeyer où il a comme élève entre autres Gabriel Fauré (1845-1924), avec qui il restera très proche toute sa vie. Cette période très féconde voit naître son *Premier trio avec piano* op. 18, le *Second concerto pour piano en sol mineur* op. 22, l'*Introduction et Rondo capriccioso* op. 28 et son premier opéra, *La princesse jaune*, op. 30.

Il met fin à sa carrière de professeur en 1865, trop occupé par ses activités de concertiste et de compositeur.

Durant la guerre de 1870, il s'engage dans la Garde Nationale⁶⁰. Lors de la Commune de Paris, il quitte la capitale, rejoignant Gounod et Pauline Viardot (1821-1910) à Londres. Le 25 février 1871, à son retour à Paris après la défaite de Sedan, il crée avec Romain Bussine (1830-1899) la Société Nationale de Musique, geste de patriotisme culturel mais surtout création d'une institution pour diffuser la musique instrumentale dans un pays où triomphe l'opéra.

En 1873, lors de son premier séjour en Algérie, qui sera une révélation et marquera le début d'un grand amour pour les pays du Sud, il achève la composition de son opéra *Samson et Dalila*, qui l'occupait depuis 1868. Une audition privée a lieu chez Pauline Viardot en présence du directeur de l'Opéra, qui ne donnera pas suite, et c'est son ami Franz Liszt (1811-1886) qui créera l'opéra à Weimar en 1877. La création française ne se fera qu'en 1890 à Rouen et il faudra attendre deux ans pour qu'il entre au répertoire de l'Opéra de Paris.

C'est dans les années 1870 également qu'il compose ses nombreux poèmes symphoniques, parmi lesquels *Le rouet d'Omphale* (op. 31) et la *Danse macabre* (op. 40), ainsi que son

⁶⁰ La Garde Nationale a été créée en 1789 et supprimée en 1872, au lendemain de la Commune de Paris. Son premier chef était La Fayette. Il s'agissait d'une force civile, hors armée, organisée de manière décentralisée dans chaque département, et dont le rôle initial était de maintenir l'ordre.

Requiem. Cette période coïncide avec une série de tragédies personnelles. Le compositeur, qui avait épousé Marie-Laure Truffot en 1875, l'abandonne six ans plus tard après la terrible mort prématurée en 1878 de leurs deux enfants à quelques semaines d'intervalle, l'un succombant à une chute par la fenêtre, l'autre étant emporté par une pneumonie. Marqué par ces drames successifs, Saint-Saëns se réfugie dans le travail, et compose nombre de ses chefs-d'œuvre, parmi lesquels le *Troisième concerto pour violon* en si mineur op. 61 (1880), la *Première sonate* pour violon et piano en ré mineur op. 75 (1885) et la *Symphonie pour orgue en ut mineur* op. 78 (1886), symbole du gigantisme en vogue à l'époque (la tour Eiffel sera construite en 1889). C'est le début d'une longue série d'honneurs venant effacer l'humiliation de son double échec au Prix de Rome : il est élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1881, et promu officier de la Légion d'honneur en 1884.

En 1888, à la mort de sa mère, avec qui il avait toujours vécu, il liquide l'appartement parisien, passant les trente années suivantes à l'hôtel, lorsqu'il n'est pas en Algérie, en Égypte ou aux Canaries. Ces voyages, justifiés par sa santé fragile nécessitant pendant l'hiver un climat plus doux, font jaser, évoquant des raisons plus sensuelles, à l'instar d'un André Gide quelques années plus tard. L'homosexualité de Saint-Saëns, qui a fait couler beaucoup d'encre, n'a pourtant jamais été démontrée. Dans *L'Homosexualité au temps de Proust*⁶¹, Jeanine Huas évoque même des dossiers de police inédits à la Préfecture de Police de Paris. Jean Gallois, dans son très bel ouvrage *Charles-Camille Saint-Saëns*⁶², semble faire peu de cas de cette hypothèse, jugeant plus probable que lesdites « preuves » aient été un moyen de « faire chanter » le compositeur, alors à la tête d'une certaine fortune.

Cet attrait pour l'exotisme se retrouve en tout cas dans ses compositions, comme dans la *Suite algérienne* (op.60), *Africa pour piano et orchestre* (op. 89) et dans le *Concerto pour piano* n°. 5 nommé « *Égyptien* » (op. 103). Sa vie de nomade montre par ailleurs une vision cosmopolite étonnante pour un homme accusé si souvent de nationalisme : Saint-Saëns, curieux de tout et fasciné depuis l'enfance par l'astronomie (il rejoint d'ailleurs plus tard la Société astronomique et devient ami avec Camille Flammarion (1842-1925), lui-même rêvant d'être musicien), étudiant les images des instruments de musique sur les fresques de Pompéi pour en apprendre plus sur la musique ancienne grecque, visitant les ruines de Karnak en Égypte, collectionnant les échantillons botaniques, fait preuve d'une ouverture d'esprit et d'une soif de découverte assez visionnaire pour l'époque.

61 Huas, J. *L'Homosexualité au temps de Proust*, Volume 1, Dinard, Éditions Danclau, 1992, 217 pages.

62 Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Liège, Éditions Mardaga, 2004, 382 pages.

Au début du XX^e siècle, il compose principalement des œuvres chorales, vocales et de musique de chambre, parmi lesquelles les deux quatuors à cordes (1899 et 1918). En 1900, il est fait commandeur de la Légion d'honneur et reçoit la Croix du mérite ; en 1901, il est élu président de l'Académie des Beaux-Arts. Considéré par beaucoup comme réactionnaire à cette période, il montre pourtant une inventivité et une recherche d'innovation dans ses compositions, notamment avec sa cantate *Le Feu céleste*, métaphore musicale de la nouvelle Fée électricité, exécutée à l'ouverture de l'Exposition universelle en 1900 à Paris, ou encore en écrivant la première musique de film en 1908 avec *L'Assassinat du duc de Guise* d'Henri Lavedan (op. 128). Par ailleurs, l'actrice Sarah Bernhardt (1844-1923), première comédienne ayant effectué des tournées triomphales sur les cinq continents et pour qui Jean Cocteau avait inventé l'expression « monstre sacré », lui commande une musique de scène pour la représentation d'*Andromaque* de Racine. En 1915, Saint-Saëns, aux côtés de Monet, Renoir et Anatole France, apparaît dans *Ceux de chez nous*, film dans lequel Sacha Guitry célèbre les génies de son temps. Il reçoit en 1917 la Grand-Croix, grade le plus élevé de la Légion d'honneur.

Pourtant les temps ont changé, et sa musique n'est plus appréciée en France comme elle l'était au XIX^e siècle. Avec l'explosion du symbolisme, le style classique de Saint-Saëns apparaît dépassé, témoignage d'un temps révolu. En revanche, dans les pays anglo-saxons où il voyage abondamment, il est considéré comme un des plus grands artistes français. Remportant un grand succès lors de ses tournées, il devient même docteur honoris causa des universités de Cambridge et d'Oxford⁶³. Il meurt le 16 décembre 1921 à Alger, la légende lui prêtant les mots suivants : « Cette fois-ci, je crois que c'est vraiment la fin⁶⁴ ».

63 Respectivement en 1896 et 1907.

64 Gallois, J. *Camille Saint-Saëns*, Liège, Éditions Mardaga, 2004, p. 370.

Deuxième partie : L'oeuvre pour violon de C. Saint-Saëns

I. Deux grands dédicataires

I. 1. Le concerto en France

Avant de rentrer plus en détail dans l'étude de l'apport de C. Saint-Saëns pour le répertoire violonistique, il convient de s'interroger sur la place en France d'un genre musical important pour l'évolution de celui-ci : le concerto. Pour cela, je m'appuierai sur un entretien avec Michael Stegemann, spécialiste de Saint-Saëns et directeur scientifique de l'édition complète de ses œuvres instrumentales aux éditions Bärenreiter, ainsi que sur sa thèse *Camille Saint-Saëns et le concerto français de 1850 à 1920*⁶⁵. Soutenant le rôle déterminant de Saint-Saëns dans le développement du concerto français, ou plus exactement du concerto en France, le musicologue revient sur la genèse de ce genre musical, de la période baroque à la moitié du XIX^e siècle.

Le concerto instrumental est né en Italie, à partir du concerto grosso. Les œuvres concertantes d'Antonio Vivaldi (1678-1741) et de ses prédécesseurs et successeurs sont à la source de la musique concertante européenne. Les *Six Concerts pour cinq Flûtes traversières sans basse* op. 15, de Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755), datés de 1727, sont les premiers exemples français de concertos, que J.-M. Leclair enrichit dans le style virtuose de Pietro Locatelli (1695-1764) et Giuseppe Tartini (1692-1770).

M. Stegemann distingue la musique française, où le soliste se tenait « sous les feux de la rampe », de la tradition italienne en Allemagne, particulièrement chez J.S. Bach, qui privilégie le développement formel. La forme et le caractère des œuvres concertantes changea vers le milieu du XVIII^e siècle : la forme sonate émergente fut fréquemment utilisée pour le premier mouvement du concerto, ce qui développa rapidement en France un nouveau type de concerto, qu'on peut clairement identifier dans le style violonistique concertant du fondateur de l'école moderne de violon, Viotti. Suivi par Kreutzer et Rode, il crée un prototype formel de concerto, valide jusqu'au XIX^e siècle, et repris pour d'autres instruments.

Viotti écrit ses vingt-neuf concertos pour violon entre Paris et Londres, à l'exception des trois premiers. Lionel de la Laurencie, dans l'*Encyclopédie de Lavignac*, affirme : « Il a fait pour le concerto pour violon ce que Lully avait fait pour l'opéra. Il l'a complètement

⁶⁵ Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton, Amadeus Press, 1991, 341 pages.

francisé sans abandonner aucune de ses tendances natives et a réussi à *créer un nouvel art*, vivant et original⁶⁶ ».

Dans les concertos parisiens (composés entre 1882 et 1892), il abandonne le style typique galant, accentuant les traits virtuoses de l'instrument soliste et augmentant les éléments dramatiques à travers notamment des changements continuels de registre et une importante recherche de contrastes. Les six derniers concertos parisiens (n°. 14 à 19), en particulier, dont un seulement est en Majeur, tendent à une inspiration pré-romantique et laissent entrevoir une conception coloriste de l'orchestre qu'il développera dans la production londonienne. Les dix concertos (n°. 20 à 29) écrits à Londres, à la tonalité mineure également pour la grande majorité, reflètent la pleine maturité du compositeur. Dans ces derniers, Viotti cède le pas à l'élément virtuose pour approfondir la recherche harmonique et l'élément lyrique, à travers notamment une conception plus raffinée de l'orchestration. L'alternance traditionnelle *Solo-Tutti* se transforme en un dialogue plus intime entre les instruments à l'intérieur de l'orchestre ainsi qu'entre ceux-ci et le soliste. Ce traitement personnalisé de chaque instrument ouvre une nouvelle gamme de possibilités expressives qui va également influencer sur la structure formelle de ses œuvres. Dans les premiers mouvements, Viotti oscille souvent entre forme bipartite et tripartite à l'intérieur d'une structure à ritournelle, sans se soucier de reproduire un schéma formel déterminé systématiquement. Le développement permet l'exhibition des passages de bravoure, par opposition à l'exposition plus résolue, et la reprise, qui souvent inverse l'ordre de présentation des thèmes, est fréquemment écourtée. Moins préoccupé par le développement motivique comme principe structurel et unitaire d'une pièce, Viotti se concentre sur les possibilités éloquentes de chaque élément structurel : au lieu de développer le thème de manière motivique, Viotti manipule les éléments thématiques d'une section à l'autre de manière à en accentuer l'expressivité, en les augmentant ou les diminuant, en changeant leur position et parfois en les éliminant. Les mouvements lents (souvent de forme AABA) sont souvent caractérisés par le style de la *Romance*, dans lequel un élément lyrique dans la partie solo, souvent passionné, est mis en évidence par une savante coloration de l'orchestre. Le final, fréquemment un *Rondo*, développe des motifs souvent populaires, entre rythmes de danse et ardents passages virtuoses. Viotti pousse le dialogue et le contrepoint entre soliste et orchestre d'une manière dramatique, au moyen de modulations audacieuses et de contrastes tonals, ainsi que de changements de caractère héroïques confiés à l'orchestre. Les concertos de Viotti influenceront

66 Lavignac, A. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, C. Delagrave, 1913.

profondément la littérature violonistique romantique, à l'instar de J. Brahms lui-même, qui dira: « J'ai une passion pour le Concerto en la mineur de Viotti [n°. 22]... C'est un spécimen splendide, étrangement libre dans ses inventions. Cela sonne comme s'il improvisait, pourtant tout est conçu et forgé magistralement.⁶⁷ »

On retrouve directement le style de Viotti dans les œuvres de N. Paganini. Le second mouvement de son *Deuxième concerto en si mineur* op. 7, par exemple, commence de manière quasi-identique au mouvement central du 24ème Concerto de Viotti. Paganini pourtant, en utilisant les fondations formelles de son prédécesseur, développa les possibilités de son instrument d'une manière telle que ses concertos montrent un conflit affectant la question formelle : alors que les efforts pour équilibrer la forme et la substance étaient perceptibles dans les œuvres de Viotti, Paganini mit le violon tellement en avant, qu'il déroba d'une certaine manière la signification fondamentale de l'idée de « concertante », en éliminant la relation entre le développement de la forme et de la performance technique.

Pierre Baillot et Charles de Bériot s'inscrivirent dans le style de Paganini, mais appelèrent à un retour au dualisme entre la virtuosité et le lyrisme encouragé par leur maître Viotti. De Bériot, comme nous l'avons vu professeur de Vieuxtemps, était lui-même élève en composition d'Antoine Reicha (1770-1836) et devint en 1871 professeur au Conservatoire de Bruxelles. Avec Hubert Léonard (1819-1890), Frantz-Jehin Prume (1839-1899) et L.-J. Massart (futur dédicataire de la *Première Sonate* de Saint-Saëns), il fonda l'École liégeoise, dont une des caractéristiques principales était le lyrisme. Celle-ci incluait des violonistes virtuoses et compositeurs comme Joseph Servais (1850-1885), et Maurice Leenders (1833-1896), qui servirent d'inspiration en France à Charles Dancla et Delphin Alard, futur professeur de Sarasate. Leurs œuvres présentaient en commun un « élément dramatique favorisé par le grand opéra⁶⁸ ». Saint-Saëns, dans son *Deuxième concerto pour violon en do majeur* op. 58 (le premier dans l'ordre de composition), écrit en 1858, s'inspira de ce modèle de concerto de l'École liégeoise. Sa rencontre avec Pablo de Sarasate, à qui sont dédiés les deux autres, contribuera plus tard à développer un style personnel.

M. Stegemann observe que du côté du clavier, le développement du concerto en France fut grandement influencé par Johann Christian Bach (1735-1782), qui servit de modèle à W.A. Mozart. L'autrichien Ignaz Pleyel (1757-1831) - celui même qui conçoit en 1802 l'échappement simple pour le piano - fut l'un des premiers représentants du style de

67 Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French Solo Concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton, Amadeus Press, 1991, p. 170.

68 *Ibid.*, p. 171.

concerto mozartien. Ses œuvres se diffusèrent notamment à travers son fils Camille et sa belle-fille Marie Félicité Denise, l'une des meilleures pianistes de l'époque, qui évoluaient tous deux dans le cercle formé par Franz Liszt (1811-1886), Frédéric Chopin (1810-1849) et Henri Herz (1803-1888) au milieu du XIX^e siècle. Ces deux derniers furent également influencés par John Field (1782-1837), compositeur irlandais élève de Muzio Clementi (1752-1832), très estimé par Robert Schumann, qui développa une forme de concerto romantique particulièrement dramatique. Un des premiers compositeurs à utiliser la forme classique du concerto fut le français Henri Litolff (1818-1891). F. Liszt, qui lui dédia son premier concerto pour piano, s'inspira de ses concertos symphoniques pour développer sa nouvelle forme de concertos à l'élément thématique reliant plusieurs mouvements. Parmi les successeurs d'H. Litolff en France, on peut nommer E. Lalo, C. Chaminade (1857-1944), Fernand de la Tombelle (1854-1928) et Léon Delafosse (1874-1955). Pour M. Stegemann, le compositeur qui s'inscrit le plus dans la tradition de Liszt est Saint-Saëns. Les deux musiciens seront d'ailleurs de grands amis, s'inspirant mutuellement un profond respect. Les mots suivants de Saint-Saëns illustrent l'admiration pour son collègue : « L'influence de Liszt sur les destinées du piano a été immense ; je ne vois à lui comparer que la révolution opérée par Victor Hugo dans le mécanisme de la langue française. Elle est plus puissante que celle de Paganini dans le monde du violon, parce que ce dernier est resté confiné dans la région de l'inaccessible où lui seul pouvait vivre tandis que Liszt, parti du même point, a daigné descendre dans les chemins praticables où peut le suivre quiconque veut prendre le temps de travailler sérieusement⁶⁹ ».

Le concerto français s'est donc d'abord développé à travers l'œuvre de compositeurs étrangers, trouvant tardivement des émulateurs sur place. Pour comprendre la situation particulière du monde musical français à cette époque, il faut avoir en tête que depuis la Révolution, la quasi-totalité des activités culturelles sont concentrées dans la capitale. Au XIX^e siècle, la centralisation touche tous les domaines, théâtre, concerts, éducation musicale et diffusion de la musique. Tout ce que l'on joue dans les sociétés de concert en province, à l'Opéra de Marseille, Lille ou Lyon, vient de Paris. Les préfets doivent signer les programmes soumis par les troupes et les directeurs de salle, ils ont des missions depuis les bureaux centraux de Paris du Conservatoire et de l'Opéra, d'autoriser ou d'interdire les reprises en province. À la même époque, en Allemagne et en Italie, pays non-unifiés,

⁶⁹ Saint-Saëns, C. « Franz Liszt », *The Century illustrated Monthly Magazine*, février 1893, p. 517. Texte publié en anglais, le manuscrit de l'article écrit en français en août 1891 se trouve aujourd'hui dans les collections de la Pierpont Morgan Library, à New-York.

existent des cours avec des compositeurs et des opéras locaux avec chacun leur autonomie⁷⁰. Cela crée une effervescence et une concurrence qui crée l'obligation d'être moderne, de toujours faire mieux. En France, la centralisation sur trois lieux - la Comédie française, l'Opéra et l'Opéra Comique (puis la Société de concerts du Conservatoire en 1828 et le Théâtre lyrique en 1848), tend à scléroser la création et ferme la porte à la modernité et au renouveau. Saint-Saëns s'exprimera en 1876 à ce sujet : « Si l'Opéra, au lieu de dépenser des sommes énormes à remonter un répertoire qui pouvait sans inconvénient se reposer pendant quelques temps, avait représenté des ouvrages nouveaux, qui sait quelle importance l'École française aurait pris dans le monde ? Qui sait ce qu'aurait produit l'imagination de nos jeunes musiciens, surexcitée par la perspective d'une splendide exécution ? Cette idée paraîtra peut-être bien étrange ; pourtant, si l'on veut bien y réfléchir, ce qui est étrange, c'est qu'on ne l'ait pas fait ; c'est qu'on ait fait aux peintres et aux sculpteurs des commandes pour l'Opéra, et qu'on n'en ait pas fait aux musiciens⁷¹ ».

Dans le domaine artistique, un clivage s'opère. D'un côté, des cercles artistiques « bohémiens » deviennent des bastions avant-gardistes en littérature, musique et arts, tandis que dans les salons se développe un style plus élitiste. La classe moyenne, méfiante envers l'univers bohème et exclue des salons parisiens, trouve en l'Opéra italien un terrain artistique accessible et attractif. Les italiens règnent dans les théâtres parisiens, et les « airs favoris », pots-pourris et autres paraphrases deviennent les standards populaires. Le public, en l'absence de période « classique » en France au même titre qu'en Autriche ou Allemagne, s'identifie à l'Opéra italien, particulièrement à Giacomo Meyerbeer (surnommé « notre Meyerbeer », note Stegemann non sans humour), qui établit le grand opéra dans les années 1830, avec *Robert le Diable*. Saint-Saëns commence sa carrière artistique à cette époque, avant le « détronement » de Meyerbeer par Charles Gounod et la création d'une forme française originale, le drame lyrique. La musique de chambre, par ailleurs, est très absente en France à cette époque. La virtuosité très en vogue n'est pas considérée comme « appropriée » à celle-ci, bien qu'abondamment utilisée dans les paraphrases d'opéras célèbres transcrits.

Dans *Charles-Camille Saint-Saëns*⁷², Jean Gallois rejoint M. Stegemann, estimant le compositeur très en avance sur son temps dans le domaine du concerto. Il note qu'à l'inverse de l'Allemagne, en France rare sont les compositeurs français à s'y être intéressé

70 Extraits d'entretiens avec Alexandre Dratwicky, docteur en musicologie et directeur scientifique du Palazzetto Bru Zane, centre de musique romantique française qui encourage sa redécouverte et sa diffusion du patrimoine français du XIX^e siècle.

71 Saint-Saëns, C. « Feuilleton », *l'Estafette*, 5 septembre 1876, p. 1.

72 Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, 382 pages.

avant lui. Plus expéditif et corrosif que son homologue allemand, il résume en quelques lignes la situation du concerto en France à l'aube de la carrière de Camille Saint-Saëns :

« À peine peut-on citer ici les noms du bordelais Pierre Rode auteur de 13 partitions, regardant vers le XVIII^e, vers un classicisme de forme et de pensée et pour qui Beethoven écrivit la Romance en fa. De même, avec le parisien Pierre-Marie Baillot (1771-1842) dont les 9 concertos n'éclipsent pas sa célèbre méthode intitulée l'Art du violon. De même également le versaillais Rodolphe Kreutzer (1766-1831) dédicataire lui aussi d'une œuvre de Beethoven : la 9^e Sonate en la majeur op. 47, dite justement 'À Kreutzer', et qui laisse un corpus plus important de 19 concertos et de 40 Études et Caprices pour violon seul. Enfin, il convient de citer le belge Charles-Auguste [De Bériot]. Auteur de 10 concertos, Bériot reste aujourd'hui célèbre pour trois d'entre eux : les 3^e, 7^e, et 9^e... Et si Daniel François-Esprit Auber (1782-1871) en écrivit un, c'était pour complaire à Jacques Féréol Mazas (1782-1849)⁷³. »

On peut donc aisément imaginer l'importance que Camille Saint-Saëns, véritable pionnier avec ses vingt-neuf concertos et œuvres concertantes, a pu avoir dans le développement de ce genre en France.

I. 2. Pablo de Sarasate et Eugène Ysaÿe

Plongé au cœur d'un moment crucial dans l'histoire du violon, Saint-Saëns va y participer activement à travers ses échanges et son travail avec une lignée de violonistes fondateurs de l'École moderne. Parmi ceux-ci, deux grandes figures se détachent, qui joueront un rôle décisif dans l'écriture de ses œuvres pour violon : Pablo de Sarasate et Eugène Ysaÿe.

Tous deux occupent une place à part dans l'histoire de cet instrument, à travers leurs compositions pour celui-ci, mais aussi par l'influence qu'ils ont exercé sur leurs contemporains compositeurs.

Sarasate fut le dédicataire du *Concerto pour violon* op. 20 et de la *Symphonie espagnole* op. 21 de Lalo, mais aussi de nombreuses œuvres étrangères, parmi lesquelles le *Deuxième concerto pour violon* op. 22 de Wieniawski, le *Deuxième Concerto pour violon* et la *Fantaisie écossaise* de Max Bruch (1838-1920), *Mazurek* d'Antonín Dvořák (1841-1904), et même les *Variations pour violon et orchestre* de son collègue et « concurrent » Joseph Joachim (1831-1907). Sa rencontre avec Saint-Saëns va être décisive et leur collaboration fera naître plusieurs des pièces les plus célèbres du compositeur, parmi

⁷³ Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, p. 69.

lesquelles *Introduction et Rondo capriccioso* op. 28 et le *Troisième concerto* op. 61.

Ysaÿe, dédicataire de la *Sonate* de Franck, du *Poème* de Chausson, et créateur de nombreuses œuvres de Debussy, Fauré ou encore Guillaume Lekeu (1870-1894), va inspirer Saint-Saëns plus tardivement. Celui-ci écrira pour lui son *Premier quatuor à cordes en mi mineur* op. 112 en 1899, puis l'extraordinaire pièce pour violon, violoncelle et orchestre *La muse et le poète* op. 132 en 1910.

Les deux violonistes, enfants prodiges à la carrière précoce, sont passés par le Conservatoire de Paris et sont des disciples de grands maîtres issus de l'école franco-belge. Né à Pampelune en 1844, P. de Sarasate arrive à l'âge de douze ans à Paris pour étudier dans la classe de Delphin Alard, successeur de Baillot au Conservatoire (et accessoirement époux de Jeanne-Émilie Vuillaume, fille du grand luthier Jean-Baptiste Vuillaume). Sarasate est envoyé par la Reine d'Espagne Isabella II, qui finance ses études et lui procure en outre un magnifique Stradivarius de 1724. La simplicité légendaire de celui qui allait devenir le plus sérieux rival de J. Joachim est traduite par l'anecdote suivante : alors que son professeur lui demandait ce qu'il souhaiterait comme récompense au premier prix du Conservatoire qu'il venait d'obtenir, le jeune Sarasate, déjà célébré dans le monde entier comme l'un des plus grands virtuoses, répondit candidement : « une boîte de soldats de plomb⁷⁴ ».

Ysaÿe, né quatorze ans plus tard en 1858, fut le protégé d'H. Vieuxtemps. L'histoire raconte que celui-ci, l'entendant jouer en passant dans la rue, alors que le garçon venait de perdre sa mère, le fait réintégrer le Conservatoire de Liège (qu'il avait quitté après avoir obtenu un second prix à l'âge de neuf ans), où il étudie avec Rodolphe Massart (1840-1914), neveu de Lambert. Élève de Wieniawski après avoir obtenu un premier prix dans l'institution, il rejoindra ensuite Vieuxtemps au Conservatoire de Paris, ville qui deviendra son port d'attache jusqu'en 1879.

I. 2. 1. Portrait des deux violonistes

Tous les deux rencontreront Saint-Saëns encore très jeunes, et marqueront ses compositions par leur forte personnalité. Sont-ce les quatorze années qui séparent Sarasate d'Ysaÿe - ou bien le tempérament et style de jeu très différents des deux violonistes ? Leur empreinte en tout cas marque le compositeur de manière très distincte, et l'inspirera dans deux grands types de répertoire : le concerto et la musique de chambre. Un regard du côté

74 Campbell, M. *The Great Violinists*, Londres, Faber & Faber, 2001, 356 pages.

de la critique à l'époque permet par ailleurs de se faire une idée plus précise du mode de jeu des deux violonistes. George Bernard Shaw (1856-1950) particulièrement, célèbre critique musical de la scène londonienne où se produisait fréquemment Sarasate, Ysaÿe ainsi que Joachim, est l'auteur de nombreuses recensions dans lesquelles il a très souvent comparé leur style. Source d'informations inestimables sur leur jeu, elles permettent par ailleurs de distinguer les caractéristiques propres à chacun des violonistes. On ne saurait bien sûr confier l'appréciation de leurs interprétations à un seul critique, mais mises en parallèle aux enregistrements que l'on possède des trois violonistes, elles permettent de mettre en lumière un pan de leur histoire. Dorottya Fabian, dans un article intitulé *The Recordings of Joachim, Ysaÿe and Sarasate in Light of Their Reception by Nineteenth-Century British Critic*⁷⁵, en comparant les enregistrements des trois violonistes et en les confrontant à la critique d'alors, permet de recueillir de précieuses indications.

Le style de jeu de Sarasate était basé sur la clarté d'intonation et une transparence du son, à l'opposé du « gros son » de l'École liégeoise. Shaw définit comme suit sa manière de jouer :

« Il [Sarasate] n'interprète jamais quelque chose : il le joue magnifiquement, et c'est tout. Il reste toujours alerte, prompt, clairement raffiné, certain, scrupuleusement attentif, et peu affecté. Ce dernier adjectif surprendra les gens qui le voient comme un jeune espagnol à la crinière noire, plein de 'tours' fascinants et de maniérisme. Il n'y a pas de trace d'affectation chez lui : le caractère pittoresque du pincement de la corde et du coup d'archet qui ne manque jamais son coup est l'effet naturel d'une action effectuée avec une précision parfaite dans un temps extraordinairement court et une mesure stricte⁷⁶ ».

Son vibrato rapide et serré, sa capacité de varier le portamento de manière parfaitement maîtrisée (rendue possible par son extraordinaire technique d'archet), son agilité et sa précision rythmique, associée à une pureté toute classique de l'expression, est perceptible dans les uniques enregistrements qu'il nous a légués, datés de 1904. Dans ceux-ci, sa sonorité en particulier, assez fine, a de quoi étonner. Fabian, dans son étude comparative des enregistrements des trois violonistes, note :

75 Fabian, D. « 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, décembre 2006, pp. 189-211.

76 Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French Solo Concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton, Amadeus Press, 1991, p. 179.

« Sa sonorité mince, son intonation assurée, sa virtuosité discrète sont particulièrement bien conservés dans son interprétation du Nocturne de Chopin en mi bémol, op. 9 n. 2 et dans la partie du milieu de son Zapateado. Malgré sa minceur, le son est clair et précis même dans les registres les plus hauts et dans les gammes et passages les plus rapides. La cadence finale à la fin du Nocturne est magnifiquement mais délicatement formée et ornementée, à l'inverse d'une démonstration de virtuosité. Dans ses propres compositions, la variété des effets techniques est remarquable, mais il les offre avec une facilité et une nonchalance telles qu'elles semblent entièrement naturelles et intégrées dans le tissu de la composition [...] On peut donc comprendre pourquoi il était critiqué pour sa manière de jouer tout avec la même attitude décontractée ou indifférente.⁷⁷ »

Une nonchalance et une sobriété qui peuvent presque passer pour de la froideur, à l'opposé de l'image communément véhiculée aujourd'hui par le violoniste !

Ysaÿe, en digne héritier de l'École liégeoise, se distinguait par l'ampleur de sa sonorité, influencée par une gamme de vibrato très large et une « pâte sonore » caractéristique de celui qu'on surnommait le « colosse du violon ». Le violoniste était également célèbre pour son sens du rubato. Sir Henry Wood déclara : « Quand il volait du temps sur une note, il le rendait fidèlement dans les quatre mesures suivantes⁷⁸ », permettant un accompagnement strict en-dessous de ses cantilènes libres, à la manière de Frédéric Chopin. L'individualité de ses interprétations et son engagement (qui firent dire à C. Flesch qu'il était « le violoniste le plus exceptionnel et le plus original qu'il n'ait jamais rencontré⁷⁹ »), ajoutés à son goût extrême pour la virtuosité, ne fit pas toujours l'unanimité de la presse, comme le montre la critique suivante datée de 1889 : « *Ses tours de force* sont vraiment époustoufflants, et dignes de toute l'admiration possible remis à leur place. Mais on peut s'interroger s'ils ont lieu d'être dans le Concerto de Beethoven »⁸⁰. Deux ans plus tard, Shaw juge ses « admirables capacités » et sa virtuosité beaucoup plus adaptées au répertoire de Saint-Saëns, avec lequel le violoniste remporte d'ailleurs en Angleterre « un énorme succès »⁸¹. En 1891, Shaw déclare Ysaÿe comme étant « le meilleur violoniste du monde », estimant celui-ci être « l'unique rival sérieux de Sarasate parmi tous les violonistes de sa génération⁸² ». Louant sa « formidable technique, [...] combinaison entre

77 Fabian, D. « 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, décembre 2006, pp. 189-211.

78 Wood, Sir H. *My Life of Music*, Londres, Victor Gollancz Ltd London, 1938, pp. 171-173.

79 Rittstieg, J. U. *Continuity and Change in Eugène Ysaÿe's Six sonates, Op. 27, for Solo Violin*. PhD thesis, The Open University, 2018.

80 Shaw, B. *Musical Times*, Mai 1889.

81 Shaw, B. 1981, Vol. 1, p. 659. Dans *Scholes*, 1947, p. 35.

82 Shaw, B. 1981, Vol. 2, p. 302-304.

une finesse d'exécution latine et une solidité de son allemande », ainsi que son « élan superbe, prodigieux et transcendent », il lui reproche souvent de jouer trop vite, « de passer à côté de l'esprit des pièces et d'insister sur les miracles violonistiques⁸³ ». La même année, comparant les deux artistes, il avait pourtant favorisé Sarasate, qui, malgré le fait d' « être parfaitement indifférent qu'il soit en train de jouer Mackenzie ou Beethoven, [possédait] une douceur et une certitude d'exécution extraordinaires, et [une] belle quiétude avec laquelle il accompli[ssait] des exploits techniques miraculeux »⁸⁴.

Entre les deux virtuoses, le cœur du critique balance donc, comme celui de la chercheuse, qui, dans un tableau récapitulatif très éloquent, résume les spécificités caractéristiques de chacun des violonistes (incluant J. Joachim, le célèbre dedicataire du concerto de J. Brahms (1833-1897), faisant figure de référence à l'époque) :

D. FABIAN: RECORDINGS OF JOACHIM, YSAÏE AND SARASATE, IRASM 37 (2006) 2, 189-211 203

Artist	Received opinion (critics)	Evidence of recordings
Joachim 1831-1907 Rec: 1903	Clear and virile tone True to composer Depth of musicianship No (limited) use of vibrato	Penetrating, steely tone Gesture-full performances, often quite liberal tempo & rhythm Less vibrato in Bach, quite 'normal' in Romantic music but sound is softer, i.e. less projected
Sarasate 1844-1908 Rec: 1904	Thin and 'agreeable' tone No 'modern' vibrato Facile virtuoso Nonchalant approach	Thin, clean, sweet tone Moderate use of narrow vibrato, mostly for added volume Mostly show-pieces recorded Light, easy flowing phrases
Ysaÿe 1858-1931 Rec: 1912	Lusciously voluptuous tone Self-important virtuoso Disregards instructions of score First to use 'modern' vibrato	Richest tone (later recording, more partials but also more projected tone / vibrato) Fast Mendelssohn but expres- sive Fauré Closer than Joachim to score in Brahms Vibrato is similar to Joachim but sound is more projected (increased, wider vibrato for louder volume)

Table 1: Summary of Joachim's, Sarasate's and Ysaÿe's artistic characteristics as collected from public documents and as observed through the analysis of surviving sound recordings.

Résumé de D. Fabian des caractéristiques artistiques de Joachim, Sarasate et Ysaÿe à travers des documents publics et l'analyse de documents sonores existants.

83 Shaw, B. 1981, Vol. 2, p. 302-304.

84 *Ibid.*, p. 365.

Ce résumé des aspects techniques et musicaux⁸⁵ propres aux deux violonistes peut contribuer à éclairer l'étude du répertoire que Saint-Saëns a produit à leur intention. La « nonchalance » et la « virtuosité facile » de Sarasate semble plus se rapprocher du célèbre propos de Saint-Saëns se déclarant « produisant des œuvres pour accomplir une fonction de [sa] nature, comme un pommier produit des pommes⁸⁶ » que la sensibilité très personnelle d'Ysaÿe, dont l'urne qui contient le cœur porte l'épithète : « Ne jamais rien faire qui n'ait pour buts et moyens l'émotion, la poésie, le cœur ». Et en effet, les œuvres destinées à Sarasate, particulièrement brillantes et virtuoses, dont certaines comptent parmi les plus connues du compositeur, contrastent fortement avec celles qui seront écrites pour Ysaÿe, plus tardives et empreintes d'un vécu, seyant particulièrement à la capacité du violoniste de « parler avec son violon » en faisant sien les œuvres.



*Urne contenant le cœur d'Ysaÿe,
Musée Eugène Ysaÿe à Liège
Mus. Ms. 161/182*

85 Sarasate : *Critiques* : Son mince et « agréable » - Pas de vibrato « moderne » - virtuosité facile – approche nonchalante. *Preuves sur enregistrements* : Son mince, propre, doux – utilisation modérée d'un vibrato serré, souvent pour ajouter du volume – enregistrements surtout de pièces de virtuosité – Phrases légères, fluides.

Ysaÿe : *Critiques* : Son voluptueux et lascif – virtuosité arrogante – distance au texte de la partition – premier à utiliser le vibrato « moderne ». *Preuves sur enregistrements* : Son le plus riche (dans les enregistrements tardifs, plus partiels mais aussi son/vibrato plus projeté) – Mendelssohn rapide mais Fauré expressif – Plus proche de la partition chez Brahms que Joachim – Vibrato similaire à celui de Joachim mais son plus projeté (vibrato accru et plus large pour un volume plus fort).

86 Bonnaure, J. *Saint-Saëns*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 18.

I.2.2. P. de Sarasate

Sarasate vu par Saint-Saëns

« Ceux qui ont assisté, autrefois, à mes soirées musicales du lundi n'ont pas oublié l'éclat qu'y apportait mon illustre ami, éclat tel que pendant plusieurs années aucun violoniste ne voulut consentir à se faire entendre chez moi : tous étaient effrayés par l'idée d'affronter la comparaison. Et il n'y brillait pas seulement par son talent, mais par son esprit, par la verve intarissable de sa conversation toujours intéressante et savoureuse.⁸⁷ »

Il est probable, d'après Stegemann, que Sarasate apparut en tant que premier violon de quatuor lors des soirées du lundi chez Saint-Saëns. Depuis le début des années 1860, Sarasate faisait partie d'un quatuor à Paris, incluant Alfred Turban (dédicataire de la *Romance* op. 48) comme second violon, et Jules Delsart (à qui fut dédié le *Chant saphique* op. 91) au violoncelle.

Dans une lettre adressée à un ami de Sarasate, Saint-Saëns revient sur sa première rencontre avec le jeune virtuose espagnol :

« Il y a bien longtemps de cela, je vis arriver, frais et jeune comme le printemps, Pablo de Sarasate, déjà célèbre, dont un soupçon de moustache ombrageait à peine la lèvre. Il venait gentiment me demander comme la chose la plus simple d'écrire un concerto pour lui. Flatté et charmé au dernier point, je promis et je tins ma parole avec le *Concerto en la majeur*, auquel on donne, je ne sais pourquoi le titre de *Concertstück*. J'écrivis ensuite pour lui le *Rondo Capriccioso* en style espagnol et plus tard le *Concerto en si mineur*⁸⁸ pour lequel il me donna de précieux conseils auxquels est dû certainement en grande partie le succès considérable de ce morceau⁸⁹ ».

Le répertoire inspiré par P. de Sarasate

Il est intéressant de se pencher sur l'évolution de l'écriture de Saint-Saëns à travers l'étude de ses trois Concertos pour violon, dont le deuxième (pour rappel, le premier, dans l'ordre de composition) est le seul qui n'ait pas été écrit pour le virtuose espagnol.

Le *Deuxième concerto en do majeur* est écrit en 1858, bien qu'il ne soit publié qu'en 1879, en tant qu'Opus 58 n°2, Emile Baumann (1848-1961), écrivain français ami de Saint-Saëns et source de nombreux détails biographiques sur celui-ci, note :

87 Saint-Saëns, C. « Pablo de Sarasate ». *Revue Musicale*, VIII, n°. 20, 15 octobre 1908, p. 549. Repris dans « Au courant de la vie », 1914.

88 Il s'agit du *Concerto pour violon n. 1 en la majeur* op. 20, de l'*Introduction et Rondo capriccioso* op. 28 et du *Concerto pour violon n. 3 en si mineur*, op. 61.

89 Saint-Saëns, C. « Pablo de Sarasate ». *Revue Musicale*, VIII, n°. 20, 15 octobre 1908, p. 549. Repris dans « Au courant de la vie », 1914.

« Le concerto en do Majeur reflète le goût italien dominant à l'époque ; en effet, la flexibilité du violon montant et descendant les gammes, son adresse le rend idéal pour les sauts, les arpèges en octave, et les longues cadences. Et pourtant l'Allegro maestoso exsude de bravoure pleine de jeunesse avec sa brillante emphase, son animation débordante ; l'Andante débute comme une cantilène délicatement simple, et le finale est une diablerie malicieuse, qui apparaît de manière encore plus éblouissante dans le rondo capriccioso⁹⁰. »

J. Gallois⁹¹ rapporte qu'avant de se lancer dans l'écriture d'une telle œuvre, C. Saint-Saëns s'était entretenu longuement avec Georges Augustus Bridgetower, qui n'était autre que le violoniste pour qui Beethoven écrivit la fameuse *Sonate en la majeur op. 47*, avant de changer la dédicace au moment de l'impression, à la suite d'une querelle... à *Kreutzer*. Bien avant sa rencontre avec Sarasate, le compositeur avait donc échangé avec « Brishdower » comme l'appelait Beethoven, sur des questions de technique violonistique. Le concerto, très virtuose, met le soliste en avant, encore solidement ancré dans la tradition d'écriture de l'École Liégeoise, fusion typique de la virtuosité et du *cantabile*. Arthur Dandelot⁹² (1864-1943) note : « Il va sans dire que [le Concerto en do majeur] donne particulièrement la chance au virtuose de briller, pourtant le vrai artiste peut aussi être entendu à son avantage dans les cantilènes poétiques⁹³ ».

En 1858, Saint-Saëns a déjà écrit trois symphonies, une messe, de nombreuses mélodies, des cantates et des œuvres instrumentales. Dans le *Deuxième concerto en do majeur op. 58*, la traditionnelle introduction orchestrale manque, comme par ailleurs dans les deux concertos suivants. Sur le modèle du *Deuxième concerto pour violon en mi mineur op. 64* de F. Mendelssohn (1809-1847), Saint-Saëns fait entrer le soliste dès la troisième mesure avec le thème principal, soutenu par les martèlements de la basse orchestrale marquant d'emblée la nature virtuose de l'ouvrage et rappelant « les traits d'estrade chers à Thalberg, Liszt ou Paganini⁹⁴ ». Le caractère déclamatoire pose tout de suite le soliste en protagoniste romantique. Le thème se poursuit, de manière plus lyrique et contrastée, puis, de nouveau, toujours en suivant le modèle mendelssohnien, dans un *tutti*, l'orchestre reprend la mélodie du début, introduisant deux importantes idées subsidiaires. Quand le violon solo réapparaît,

90 Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French Solo Concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton Amadeus Press, p. 23.

91 Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, p. 75.

92 Arthur Dandelot (1864-1943) est un critique musical français, créateur en 1889 de la revue *Le Monde Musical*. Fondateur du « Bureau de concerts Dandelot », première « agence » artistique, il a accueilli des artistes tels que C. Saint-Saëns, A. Messager, A. Rubinstein et E. Ysaÿe, ou encore S. Prokofiev. Il est le père du compositeur Georges Dandelot.

93 Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French Solo Concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton, Amadeus Press, p. 23.

94 Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, p. 70.

le second thème apparaît en mi majeur, fondé sur la poursuite lyrique du premier thème. La continuation de cette mélodie fait subtilement référence aux mesures d'ouverture du concerto. Saint-Saëns développe ingénieusement ses idées au fil du premier mouvement, répétant rarement deux fois exactement la même chose. Marchant encore une fois sur les pas de Mendelssohn, il ne laisse pas la liberté d'improvisation au soliste, écrivant en toutes notes sa cadence, puis, commençant par les timbales, il réintroduit peu à peu l'orchestre au complet. L'écriture de la partie solo déborde de virtuosité (doubles cordes, trilles, harmoniques et autres traits de bravoure), mais illustre également le développement de la technique d'archet, requérant une grande capacité de souplesse du *legato* en même temps qu'un *détaché* très court à la corde pour certains passages brillants. Dans le deuxième mouvement, *Andante* en la mineur, Saint-Saëns ajoute une harpe et trois trombones : la harpe produit un effet « bardique », accompagnant les mélodies mélancoliques du violon; le timbre des trombones, associés aux bassons, produit une sonorité antique et sombre. Une fanfare grandiose apparaît, point culminant de la section médiane dramatique, en majeur. Dans la deuxième partie du mouvement, les voix des bois prennent peu à peu le relais du violon solo. Dans la *coda* prolongée, une pédale de basse marque l'apogée du mouvement, de la même manière que dans la cadence du premier mouvement ; un détour par un lumineux la majeur nous ramène à l'atmosphère sombre de l'ouverture. Ce mouvement, qui caractérise le lyrisme propre à l'École liégeoise, offre une pause « au milieu des artifices d'archets, [durant laquelle] le cœur un instant reprend ses droits⁹⁵ ». Le hautbois conduit vers le final, un rondo brillant au thème énoncé par le violon soliste, dont les notes pivots seront la base du développement. Des épisodes contrastés témoignent des qualités de rythmicien de Saint-Saëns, et son sens de l'architecture éclate à travers un fughetto « qui se hâte et comprime son temps intérieur pour finir en apothéose⁹⁶ ». Bien qu'encore ancrée dans la tradition de l'écriture brillante italienne, la partie du violon, toujours inventive, confère une impression étincelante, surtout dans le spirituel second épisode de ce mouvement, qui annonce prématurément la poule du *Carnaval des Animaux*. Dédié sur le manuscrit au peintre Achille Dien, il n'y a pourtant trace de cette dédicace sur la partition imprimée chez Durand en 1870. Il faudra attendre le 13 février 1880 pour que la partition soit créée aux Concert Padeloup, aux côtés d'œuvres de Rossini et Beethoven, avec M.-P. Marsick au violon.

95 Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, p. 71.

96 *Ibid.*, p. 71.

Si le *Concerto en do majeur* montre un traitement ingénieux d'une forme encore traditionnelle, ce qu'on appelle, à tort, le *Premier* (en réalité le second) *concerto en la majeur* op. 20, que Saint-Saëns compose dès l'année suivante à la demande de Sarasate donc, montre une véritable inventivité formelle. Pour M. Stegemann, la concentration des trois mouvements en un seul, mal-interprétée par de nombreux biographes, même récemment, en tant que « Concertstück » (ce dont se plaignait déjà C. Saint-Saëns !) ou « concertino », résume l'essence même du concerto en moins de dix minutes. Il considère cette œuvre comme « une interprétation individualiste de la forme concerto » sans précédent, qui représente « un grand pas vers la maîtrise du concerto de tradition classique⁹⁷ ». La grâce et l'élégance caractérisant le jeu de Sarasate marquent l'écriture de la partie solo. Ici encore, le soliste entre d'emblée, sur une série d'accords fortement marqués. Jean Gallois associe ce thème mordant du violon en valeurs brèves aux *Airs bohémiens* de Sarasate, menant à un second motif à l'élégance pastorale. Les composantes de cette introduction vont réapparaître tout au long de la pièce, souvent variées selon un jeu de contraires alternant entre majeur/mineur et masculin/féminin. Cette dualité se retrouve dans la virtuosité instrumentale requise dans les traits, tranchant avec la simplicité du chant pur s'épanouissant dans les registres médians et aigus du violon solo. Un trille prolongé mène à l'*Andante espressivo* en ré mineur, où le soliste, accompagné par les cordes avec sourdine, la flûte et le cor anglais, déploie une mélodie très claire, émouvante de simplicité. Sorte d'écho aux mouvements lents des concertos de Chopin ou Paganini, elle marque surtout la volonté de Saint-Saëns d'éviter le pathos et tout excès romantique au profit d'une sobriété seyant particulièrement à la sonorité pure de Sarasate. Dans cet interlude, que Brian Rees compare à l'*Adagio* de sa *Deuxième symphonie* op. 55⁹⁸, une introduction et un postlude incorporant une figure préliminaire aux bois, encadrent la mélodie prolongée au violon. Le jeu d'opposition s'épanouit ici dans un dialogue entre pizzicati des basses et sons coulés de l'archet dans le registre aigu de l'instrument solo. Les thèmes se reflètent, s'inversent ou se renvoient même à leur image inversée dans de subtils jeux de miroirs. Dans la troisième partie, les éléments thématiques de la première partie réapparaissent en sens inverse, le deuxième thème revenant en ré mineur puis modulant pour permettre le retour du sujet initial en la majeur, créant un « palindrome musical », illustrant l'amour de Saint-Saëns pour la symétrie.

97 Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French Solo Concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton, 1991, Amadeus Press, p. 25.

98 Rees, B. *Camille Saint-Saëns : A life*, Londres, Chatto & Windu, 1999, p. 106.

Dans une conférence donnée à San Francisco en 1915, à la fin de sa vie, pour illustrer la question du caractère, Saint-Saëns s'appuiera sur l'exemple de ce concerto pour traduire sa pensée :

« J'ai écrit un Concerto dont les deux morceaux extrêmes sont très passionnés ; ils sont séparés par un morceau du plus grand calme: un lac entre deux montagnes. Les grands violonistes qui me font l'honneur de jouer ce morceau ne comprennent pas ce contraste et vibrent sur le lac comme sur les montagnes. Sarasate, pour qui ce Concerto fut écrit, était aussi calme sur le lac qu'il était agité dans les montagnes, et il n'en produisait pas moins un grand effet, car il n'y a rien de tel que de donner à la musique son véritable caractère⁹⁹ ».

Une appréciation qui rappelle le caractère imperturbable de Sarasate décrit précédemment, et qui, en plus de la question du caractère musical, donne ici une précieuse indication technique aux violonistes, en mentionnant l'absence souhaitée de vibrato dans le deuxième mouvement, information à l'évidence inconnue de la plupart des exécutants de nos jours, comme en témoignent les nombreux enregistrements modernes du concerto.

Le *Premier* (second) *concerto* op. 20 sera créé au Théâtre des Champs-Élysées le 4 avril 1867, en même temps que l'*Introduction et Rondo capriccioso* op. 28, et publié l'année d'après. Baumann soutient que Saint-Saëns préférerait ce concerto aux deux autres et « qu'il eut le plus de joie à (l') écrire ¹⁰⁰ ». Saint-Saëns lui-même déclare, dans une lettre à son éditeur Durand en novembre 1885, bien après l'achèvement du *Troisième concerto* op. 61, que l'opus 20 est « une de [s]es meilleures choses et [qu'] il a de l'avenir »¹⁰¹. D'autre part, des recherches récentes ont remis en cause la date de composition de 1859 que Durand a publié dans son catalogue, du vivant de Saint-Saëns, et Bonnerot a daté l'écriture du concerto à 1864. En effet, une esquisse sur laquelle se juxtaposent des ébauches du début du *Concerto* op. 20 et du thème du *Rondo capriccioso* op. 28 pourrait suggérer que les deux pièces aient été écrites en même temps ou presque - Dandelot suppose même qu'il ait été originalement conçu en tant que final du *Concerto* op. 20.

99 The Musical Times, Vol. 56, N°. 870, 1 août 1915, pp. 474-478.

100 Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French Solo Concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton, Amadeus Press, pp. 25-26.

101 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 345.

La réception de la presse lors de la première de ce concerto, extrêmement positive, met en avant l'« évidence » de l'écriture de Saint-Saëns pour le violon :

« Mr. Saint-Saëns connaît tous les effets du violon, toute la richesse, de la même manière qu'un violoniste, et a un don pour les faire ressortir avec un accompagnement toujours intéressant [...] Le vrai clou du concert [...] était un nouveau concerto en la, que Mr. Sarasate a interprété magistralement... Il va sans dire que Mr. Saint-Saëns, de notre opinion, n'a jamais atteint de tels sommets. Le violon était traité ici comme si Joachim lui-même était le compositeur¹⁰² ».

Au cours des vingt ans séparant le *Concerto en la majeur* du *Troisième concerto en si mineur* op. 61, le compositeur a produit quatre autres concertos (n°. 2, 3 et 4 pour piano, ainsi que le premier pour violoncelle), témoins de sa capacité à écrire de mémorables mélodies et dans lesquels il développe un style harmonique coloré, aux inflexions parfois modales embuant la tonalité. Composé en 1880 et également dédié à Sarasate, le *Troisième Concerto*, le plus populaire aujourd'hui, présente une des entrées du soliste les plus spectaculaires (et difficiles !) de tout le répertoire pour violon : après une introduction de l'orchestre réduite à un trémolo de quatre mesures, le violoniste est catapulté sur un thème à réaliser uniquement sur la corde sol, aux sauts de plus en plus vertigineux (passant de la quinte à l'octave, jusqu'à la neuvième). Qui d'autre que Sarasate aurait pu inspirer un début d'une telle difficulté, dont seule peut-être l'ouverture du *Premier concerto en fa dièse mineur* op. 14 de Wieniawski se rapproche ? La tonalité intense de si mineur, solidement ancrée dans ce début, ne va cesser de fluctuer au fil de l'œuvre. Le compositeur nous amène dès le second thème, sensuellement lyrique, dans la tonalité de mi majeur fort éloignée (au lieu du sol majeur qu'il avait semblé préparer), qui tranche avec la franchise passionnée de la page d'ouverture. Le matériau mélodique aux accents espagnols, évocateur des origines de Sarasate, est particulièrement présent dans ce premier mouvement aux couleurs tziganes. Le mode majeur et la tonalité un demi-ton en-dessous de celle du premier mouvement de l'*Andantino quasi allegretto* (en si bémol majeur), sans aucune transition tonale, semblent souligner encore plus l'âpreté de la tonalité principale. Cette *barcarolle* en 6/8, oscillant entre le caractère *cantabile* et les rythmes dansants, requiert une technique exceptionnelle de l'archet, entre flexibilité et expressivité, qualités propres au style de jeu de Sarasate. De la même manière que dans l'*Andante* du *Concerto en ut majeur*, Saint-Saëns se plaît à imbriquer les voix individuelles des bois dans la partie

102 Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French Solo Concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton, Amadeus Press, p. 27.

solo, créant une atmosphère intime de musique de chambre. Dans la fameuse coda à la fin du mouvement, que Sarasate appréciait particulièrement, Saint-Saëns mêle le son de la clarinette aux redoutables arpèges en harmoniques au violon, créant un effet éthéré comme venu d'ailleurs, exemple particulièrement réussi de la fusion entre instrument solo et orchestre. Un brusque changement de tonalité amène le troisième mouvement, à travers un récitatif rappelant l'introduction du finale du *Concerto en mi mineur* op. 64 de Mendelssohn, mais dans un style ici résolument dramatique. Cet épisode aux couleurs espagnoles, en mi mineur, conduit à la partie principale du mouvement, dans une tonalité de si majeur au caractère éclatant, *alla marcia*. Très éloigné du finale de concerto léger et conventionnel, il expose de nombreux thèmes, dont un choral apparaissant d'abord en tranquille contraste, puis revenant, à la fin du mouvement dans un style triomphal annonçant la conclusion brillante. La manière dont Saint-Saëns intègre la virtuosité, parfois vertigineuse, au développement formel de son Concerto est particulièrement frappante. La division entre passages *cantabile* ou brillants, encore perceptible dans son *Deuxième* (premier) *concerto*, laisse la place ici à une utilisation des capacités et des ressources instrumentales dans un but dramatique, toujours au service de l'expression musicale.

On est très loin du portrait de Berlioz, déclarant à l'occasion de la deuxième déconfiture de Saint-Saëns au prix de Rome : « il sait tout, mais il manque d'inexpérience¹⁰³. »

Le style espagnol

Le *Troisième concerto* op. 61 nous donne l'occasion de nous pencher sur un aspect important de la musique de Saint-Saëns, particulièrement dans le répertoire violonistique qui nous intéresse ici : l'influence espagnole. En effet, on ne saurait étudier la collaboration entre Saint-Saëns et Sarasate sans l'évoquer, celle-ci étant en outre directement liée à la musique française et à l'art en général de cette époque.

Dans le dernier quart du XIX^e siècle, l'attrait pour le folklore espagnol commence à se faire ressentir chez les compositeurs français, alors que les parfums d'exotisme envahissent le monde. Si celle-ci est déjà présente dans la littérature et dans la peinture (avec entre autres Baudelaire et Manet), c'est Georges Bizet (1838-1875) qui est un des premiers à suggérer l'Espagne dans sa musique avec son opéra *Carmen*. Saint-Saëns sera d'ailleurs un ardent

103 Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French Solo Concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton, Amadeus Press, p. 27.

défenseur de celui-ci, en attribuant l'absence de son succès en France à la « crise théâtrale », l'opéra ayant « produit un effet d'éblouissement à Vienne et le succès en a[yant] retenti jusqu'en Russie¹⁰⁴ ». La fascination pour la péninsule ibérique inspire de nombreuses pièces, où elle est souvent représentée de manière idéalisée par des compositeurs comme Glinka, Chabrier, Sarasate ou encore Rimsky-Korsakov. La présence à Paris dans les dernières années du XIX^e siècle d'Enrique Granados (1867-1916), de Manuel de Falla (1876-1946) et d'Isaac Albéniz (1869-1909) n'est par ailleurs pas étrangère à l'intérêt grandissant du monde musical français pour cette culture. Pour M. Stegemann, le véritable fondateur d'un style espagnol est I. Albeniz, qui, notamment avec *Iberia*, composée entre 1905 et 1909, influencera véritablement la jeune génération. Au début du XX^e siècle, l'influence espagnole explosera dans la musique française, avec *Les Estampes* (1903) et *Images* (1907) de Debussy, la *Rhapsodie espagnole* (1908) et *L'Heure espagnole* (1911) de Ravel.

Saint-Saëns, à travers sa longue vie, a été témoin du développement de ce goût pour l'exotisme, lui-même fortement attiré par les modes étrangers et la musique extra-européenne. Sa relation avec Sarasate, à l'instar d'Edouard Lalo (avec sa *Symphonie espagnole* op. 21), a néanmoins très certainement accru son intérêt pour la culture hispanique et favorisé l'utilisation de certains de ses traits caractéristiques dans plusieurs de ses œuvres pour violon. En effet, il ne découvrira la péninsule ibérique qu'à l'automne 1880 (c'est-à-dire après l'achèvement du *Troisième concerto pour violon* op. 61 en mars de la même année), à l'occasion d'une tournée avec P. Viardot qui lui inspirera entre autres *Une Nuit à Lisbonne* et une transcription symphonique de *Jota Aragonesa*¹⁰⁵.

L'écriture de l'*Introduction et Rondo Capriccioso* op. 28 se rapproche fortement de celle du *Concerto en la majeur* op. 20. Nécessitant ce qu'A. Galpérine définit comme « une conduite aérienne mais ferme de l'archet »¹⁰⁶, elle met ici encore plus en avant la « diablerie funambulesque » propre au virtuose espagnol. Dans l'*Introduction*, qui prélude la prouesse de l'acrobate, Saint-Saëns utilise déjà de nombreux éléments typiques du style espagnol, comme la mélodie de quarte descendante de la tonique à la dominante mesure 5, ou la broderie autour d'une note centrale mesure 32.

104 Saint-Saëns, C. « Revue Musicale à propos de Bayreuth », *L'Estafette*, 5 septembre 1876, p. 1.

105 Bonnerot, J. C. *Saint-Saëns, sa vie et son œuvre*, Paris, Durand et Cie, 1922, p. 104.

106 Galpérine, A. *La Musique française pour violon de la Convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, 2010, p. 55.



m. 5-6: Mélodie de quarte descendante de la tonique à la dominante.

m. 32-35: Broderies autour du mi.

Dans le *Rondo*, l'orchestre se partage entre sons brefs (cordes) et longs (vents), sur un rythme se rapprochant de la *Habanera* (qu'il composera quelques années plus tard), et les accords répétés mesure 151 sont également typiques de l'influence ibérique.

m. 151-157: accords répétés aux cordes à l'orchestre.

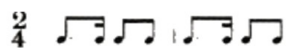
Par ailleurs, certaines cellules rythmiques s'apparentent fortement à des formules de pieds dans la danse flamenco, on peut imaginer le timbre des castagnettes, et la même

dimension de « défi » dans la palette des caractères et affects que peut déployer le flamenco.

Il faut mentionner ici une autre des plus célèbres pièces de Saint-Saëns, la *Havanaise* op. 83. L'origine cubaine de Diaz Albertini, natif de la Havane et dédicataire de la pièce, n'est sans conteste pas étrangère au choix de Saint-Saëns d'utiliser la danse la plus célèbre de cette île des Caraïbes. Dans la biographie qu'il consacre à Saint-Saëns, Jean Bonnerot (1882-1964), son secrétaire particulier à partir de 1911, revient sur la genèse de cette œuvre. Alors que le compositeur était en tournée avec le violoniste cubain à travers le nord de la France, la Belgique et l'Allemagne à l'automne 1885, les deux musiciens, arrivant en novembre en Bretagne, s'arrêtent un soir dans un hôtel à Brest. Faisant très froid dehors, ils demandent une flambée et ce serait en écoutant le crépitement du feu que Saint-Saëns entendît le thème principal de sa future *Havanaise*, qu'il compose deux ans plus tard et dédie au violoniste en souvenir de leur tournée.

La *Havanaise*, ou *Habanera*, danse lente au rythme chaloupé d'origine afro-cubaine, au cousinage avec le tango argentin, est fortement liée à la musique de la côte méditerranéenne de l'Espagne.

Le rythme caractéristique de la havanaise, binaire et syncopé et au premier temps fortement appuyé



est ici transformé en



La pièce est parcourue par ce rythme typique remanié dans une forme rondo. La mélodie lyrique, refrain apaisé, revient entre des épisodes virtuoses. Variante caribéenne des couleurs hispanisantes qui avaient eu beaucoup de succès dans ses précédents opus inspirés par Sarasate, il semble que celui-ci ne soit pas totalement absent de la naissance de cette pièce : au programme de la tournée de Saint-Saëns et A. Diaz Albertini figurait, tirée de ses *Spanische Tänze op. 21...* une *Havanaise* de Sarasate !

On ne peut oublier enfin le *Caprice andalou* op. 122, écrit en 1904 et dédié à Johannès Wolff (1861-1931), élève de Massart, ardent défenseur sur la scène de nombreuses œuvres de Saint-Saëns et décrit par Shaw comme quelqu'un qui « joue les pièces difficiles comme

si elles étaient faciles, et les pièces faciles, comme si elles étaient immensément importantes et difficiles¹⁰⁷». La correspondance de Saint-Saëns avec Durand atteste du temps qu'aura pris l'élaboration de cette pièce relativement courte. Ironie du sort ? Ce que Saint-Saëns définit comme un « joli morceau à jouer dans la seconde partie d'un concert quand on aura joué un concerto dans la première¹⁰⁸ » semble donner plus de fil à retordre que prévu au compositeur, réputé habituellement pour sa rapidité d'écriture. Dès 1891, il parle d'@« une dette à liquider envers Johannès Wolff », et l'idée décrire une *Fantaisie Andalous* aux « motifs très originaux [...] recueillis dans le pays même » survient en juillet 1891. « Cela me donne un mal de chien, [...] c'est difficile à faire, [...] il faut m'en débarrasser », se plaint-il, avant d'en achever finalement la composition en mars 1904. Encore une fois, l'influence de Sarasate subsiste, jusqu'à faire dire à Saint-Saëns : « Le *Caprice andalous* [...] est vraiment trop andalou (écrit-on andalou ou andalous ? Je ne sais plus...) pour un Hollandais, et c'est probablement Sarasate, s'il daigne le jouer, qui lui donnera son vrai caractère ; mais voilà 10 ans que J. Wolff l'attend, je ne peux pas le lui retirer¹⁰⁹ ».

I. 2. 3. Eugène Ysaÿe

« Ah si ce Dieu voulait aussi qu'à *Henry VIII* je fusse admis à faire un second violon à l'orchestre : quel bonheur j'éprouverais ! »¹¹⁰ Ces quelques mots, adressés à Saint-Saëns dans une lettre datée du 31 octobre 1882, laissent déjà entrevoir l'enthousiasme débordant pour le compositeur du jeune violoniste, réputé pour son caractère entier. Ysaÿe avait rencontré Saint-Saëns en 1880 à Berlin et lui avait offert à cette occasion une photographie dédicacée en ces termes : « À Monsieur Camille Saint-Saëns, avec l'espoir de le voir me continuer sa sympathie si bienveillante. » En 1884, le protégé de Vieuxtemps, déjà au sommet de sa carrière de concertiste, décide de se réinstaller à Paris. Ysaÿe, membre actif du cercle des admirateurs de son compatriote C. Franck (qui lui dédiera d'ailleurs sa fameuse *Sonate* à l'occasion du mariage du violoniste avec Louise Bourdau le 28 septembre 1886 à Arlon), deviendra l'ami de Saint-Saëns ainsi que son partenaire sur scène à plusieurs reprises. Dans ses mémoires, le violoniste Armand Parent (1863-1934) révèle une anecdote qui montre l'étroitesse des relations unissant les deux musiciens. Occupant le poste de violon solo à l'Orchestre Colonne, il raconte les préparatifs du concert qui allait

107 Rees, B. *Camille Saint-Saëns : A life*, Londres, Chatto & Windu, 1999, p. 359.

108 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 408.

109 *Ibid.*, p. 408.

110 Jousse, E. & Gérard, Y. *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 633.

révéler Ysaÿe au grand public, aux Concerts Colonne, en mars 1884. Le jour de la première répétition, A. Parent, qui connaissait le penchant de son ami pour les grasses matinées, passa le réveiller chez lui à huit heures du matin. E. Ysaÿe, qui n'était pas levé, se justifia ainsi : « Je suis rentré à cinq heures et demie du matin, j'ai passé la soirée chez Saint-Saëns et nous avons musiqué tout le temps.¹¹¹ »

Ardent défenseur de sa musique, il programme ses pièces lors de ses concerts et tournées dans le monde entier, et son abondante correspondance avec Saint-Saëns témoigne d'une relation allant bien au-delà du professionnel, empreinte d'admiration et de respect.

Quatuor n°. 1 en mi mineur op. 112

Il semble que Saint-Saëns eût promis à Ysaÿe une œuvre qui ait tardé à venir, comme l'atteste une lettre du violoniste datée du 15 juillet 1885 : « Je ne vais pas chez vous parce que je crains toujours d'arriver au moment où vous écrirez le nouveau morceau qui doit enrichir mon répertoire¹¹² ». À cette époque, Saint-Saëns avait déjà en tête l'idée de composer un quatuor, comme il l'écrit à Durand le 11 août 1885, juste avant de composer sa *Première sonate* : « D'abord un grand duo pour piano et violon [...] Après viendront un trio, les morceaux piano avec orchestre et peut-être des quatuors.¹¹³ » Le trio viendra en 1892, puis une *Deuxième Sonate* op. 102 en 1896, qui lui fera remarquer : « Il me semble que cette sonate serait bien classique pour Ysaÿe, qui s'est lancé dans la musique à rebrousse-poil ; on lui fera un morceau, son tour viendra certainement, mais il lui faut quelque chose de plus échevelé.¹¹⁴ »

Le violoniste devra finalement patienter plus de quinze ans, pour qu'en avril 1899, de Las Palmas, Saint-Saëns achève le *Quatuor à cordes n. 1 en mi mineur* op. 112, qui lui est dédié. La genèse de la pièce semble être assez laborieuse, comme l'atteste une abondante correspondance avec Durand durant les deux mois qu'il passera dessus. Le 1er février, il lui annonce que « l'heure est venue », mais prévient que lui « qu'on accuse d'improviser [ses] œuvres [...] en aura pour longtemps. » Il précise que « [le quatuor] sera fort difficile à jouer et peu divertissant à écouter. Dame ! Quand on va entendre des quatuors, on sait bien que ce n'est pas pour s'amuser. » Enfin, il prévient qu'« il est triste, [s]on quatuor, il faudra

111 Stockhem, M. *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1990, p. 65.

112 Jousse, E. & Gérard, Y. *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 635.

113 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 180.

114 *Ibid.*, p. 205.

qu'[il] en fasse un plus gai quand celui-ci sera fini¹¹⁵ ».

L'idée de dédicacer ce quatuor à Ysaÿe a germé dans l'esprit de Saint-Saëns au fur et à mesure de la conception de l'œuvre, comme le montrent de nombreuses mentions du violoniste dans les lettres du compositeur à son éditeur à cette période. Il faut rappeler ici la création du Quatuor Ysaÿe en 1986, composé d'Eugène Ysaÿe, Mathieu Crickboom, Léon van Hout et Joseph Jacob, et des séances de musique de chambre des Concerts Ysaÿe, qui œuvrent pour la diffusion de la musique belge et des créations françaises dès 1986. C'est le quatuor Ysaÿe qui effectuera la première du *Quatuor en sol mineur* de Debussy le 29 décembre 1893 à la Société nationale de musique à Paris.

Par ailleurs, ce n'est peut-être pas un hasard que Saint-Saëns ait attendu si longtemps pour s'attaquer au genre du quatuor à cordes et « tricoter », comme il le dit, pareille pièce. « Si je n'avais pas fait ce quatuor », écrit-il à Durand, « les esthéticiens auraient tiré de cette lacune un tas de de déductions, ils auraient découvert dans ma nature pourquoi je n'en avais pas écrit et comment j'étais incapable d'en écrire ! N'en doutez pas, je les connais ! Et tant que cette besogne nécessaire n'était pas effectuée, j'avais peur de partir trop tôt, je n'étais pas tranquille. Maintenant tout m'est indifférent. » Par « esthéticiens », Saint-Saëns entend certainement ses anciens collègues et amis de la Société Nationale de Musique, particulièrement Vincent d'Indy, pour qui « un quatuor, pour avoir une 'réelle signification', doit être une *œuvre de maturité*¹¹⁶ » (sur le modèle de C. Franck- qui a composé le sien à soixante-huit ans - mais en s'excluant, lui-même en ayant écrit un à trente-neuf ans seulement...)

E. Ysaÿe manifeste sa gratitude quelques mois plus tard, avant même d'avoir découvert « son » quatuor, dans une lettre datée du 27 août 1899 :

« Mon cher Maître et Ami,

Monsieur Durand m'annonce la marque d'estime artistique et d'affectueux intérêt dont je suis l'objet de votre part. Je me sens bien impuissant, mon cher grand ami, à vous exprimer combien j'en suis touché et que de reconnaissance je vous garderai au fond de mon cœur pour la pensée qui vous fit écrire mon nom en tête de votre œuvre nouvelle.

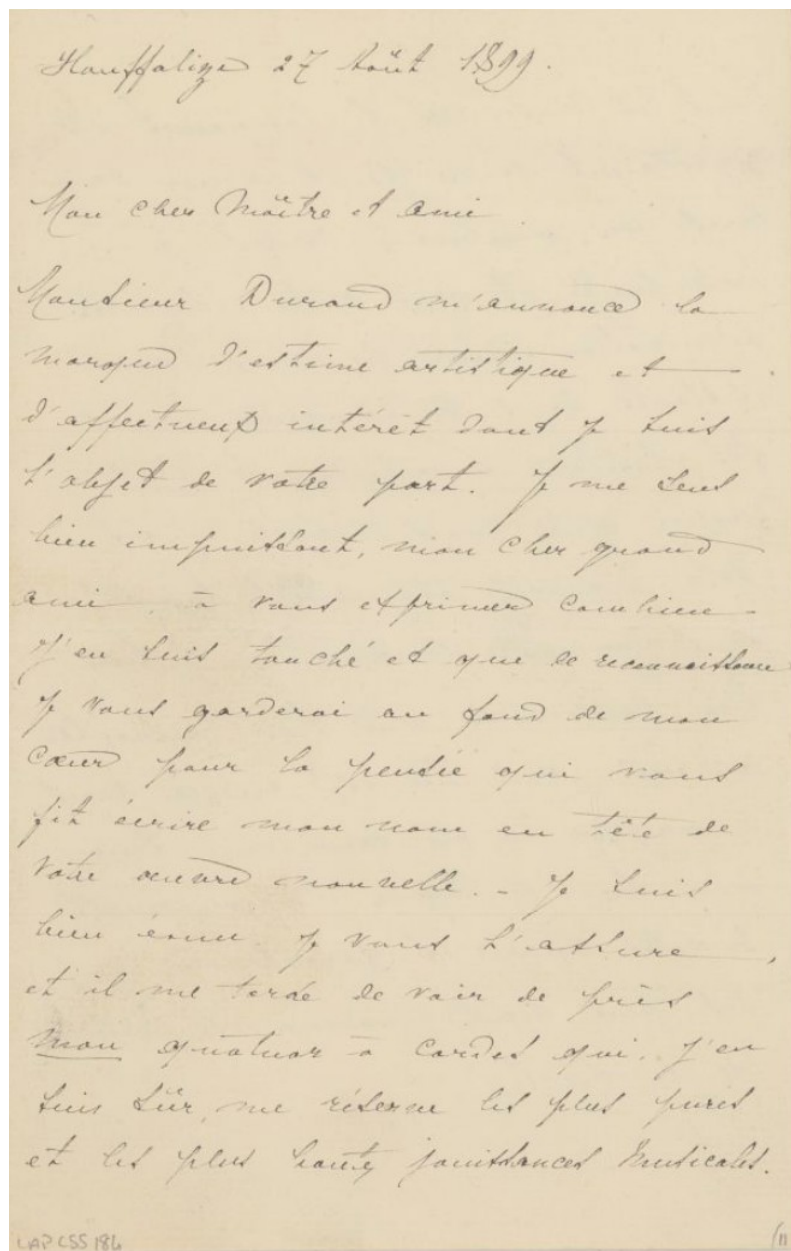
Je suis bien ému, je vous l'assure, et il me tarde de voir de près mon quatuor à cordes qui, j'en suis sûr,

115 Teller Ratner, *S. Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 212.

116 Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, p. 312.

me réserve les plus pures et les plus hautes jouissances musicales.

Tous les musiciens s'étonnaient et regrettaient de ne point avoir de vous un quatuor à cordes à interpréter, et que votre religieuse admiration pour les chefs d'œuvres existants dans ce domaine vous fit hésiter à aborder le seul genre que vous n'ayez pas doté d'œuvres admirables. Aujourd'hui, sans connaître ce quatuor, je suis bien convaincu que l'enthousiaste accueil qui lui est réservé vous engagera à en écrire une série qui sera le digne couronnement de votre œuvre et parachèvera un des plus beaux monuments musicaux de ce siècle.¹¹⁷ »



Hauffalige 27 août 1899.

Mon cher Maître et Ami.

Monsieur Durand m'a transmis la
marque d'estime artistique et
d'affectueux intérêt dont j'ai été
l'objet de votre part. J'en suis
bien impressionné, mon cher grand
ami. Ça vaut à exprimer combien
j'en suis touché et que je reconnais
j'en garderai au fond de mon
cœur pour la pensée qui vous
fait écrire mon nom en tête de
votre œuvre nouvelle. - J'en suis
bien sûr. J'en suis sûr, et il me tarde de voir de près
mon quatuor à cordes qui, j'en
suis sûr, me videra les plus pures
et les plus hautes jouissances musicales.

LAP 55 186 11

Lettre d'Ysaÿe à Saint-Saëns, datée du 27 août 1899 (1).

117 Jousse, E. & Gérard, Y. *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, Lyon, Symétrie, 2009, pp. 635-636.

Saint est Américain d'étonnement et
regrettait de ne point avoir de
vous un quatuor - Cordes à
interpréter, et que votre religieuse
admiration pour les chefs d'œuvre
existait dans ce domaine sans
s'être élevée à adorer le seul
genre que vous n'avez pas
dote d'œuvres admirables. Aujourd'hui,
Saint connaît le quatuor, j'en suis
bien convaincu que l'enthousiasme
accablé qui lui est réservé vous
engagera à en écrire une série
qui sera le digne commencement
de votre œuvre et caractérisera un
des plus beaux monuments musicaux
de ce siècle.

Merci, mon cher grand St. Saëns,
et à vous - toujours très
profondément dévoué.

Ysaÿe

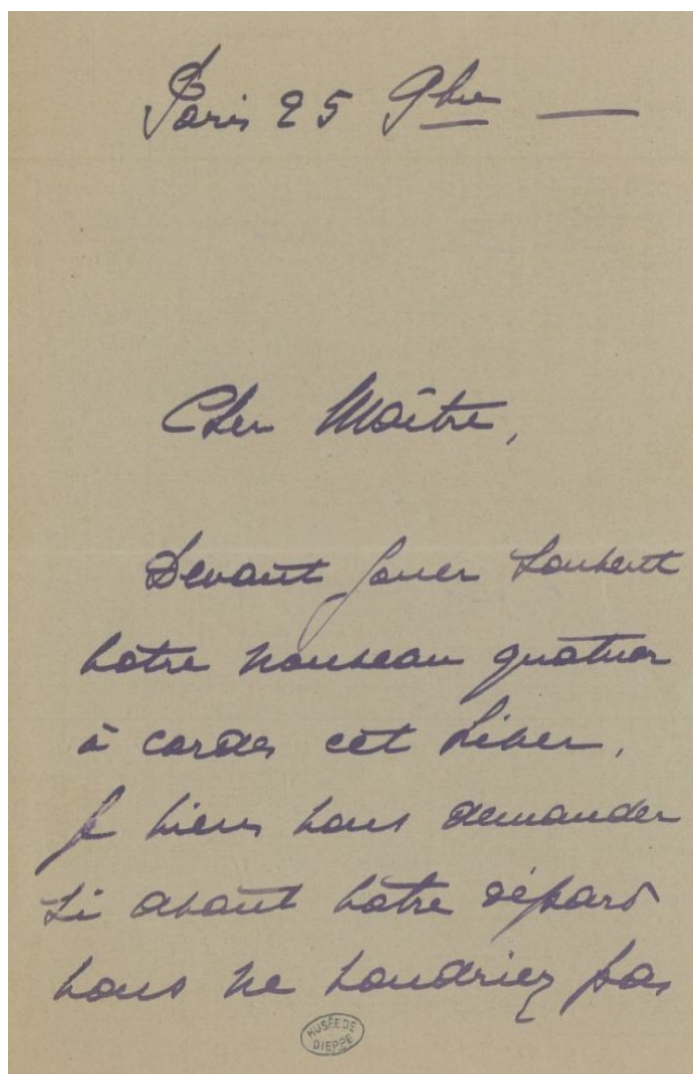
A. Haugfalize - (Cardener - Belgique)

Lettre d'Ysaÿe à Saint-Saëns,
datée du 27 août 1899 (2 et 3).
Source : gallica.bnf.fr

Le quatuor ne sera créé que le 21 décembre 1899 aux concerts Colonne à Paris, et non pas par le quatuor Ysaÿe, mais par le quatuor constitué de Jacques Thibaud, Stanley Mosès, Henri Casadesus et Francis Thibaud. Une lettre à Saint-Saëns de Jacques Thibaud, datée de novembre 1899, atteste du désir du violoniste de travailler avec le compositeur avant de jouer l'œuvre en concert :

« Cher Maître,

Devant jouer souvent votre nouveau quatuor à cordes cet hiver, je viens vous demander si avant votre départ vous ne voudriez pas me le faire travailler un peu, mes camarades et moi serions charmés de cela. Je ne veux pas non plus abuser [...] nous allons justement jouer le quatuor, si vous pouviez avant nous consacrer une heure, je vous en serais très reconnaissant. »



Paris 25 Nov —

Cher Maître,

Devant jouer souvent
votre nouveau quatuor
à cordes cet hiver,
je viens vous demander
si avant votre départ
vous ne voudriez pas

MUSEE DE DIEPPE

*Lettre de Jacques Thibaud à Saint-Saëns,
datée de novembre 1899 (1).*

Source : gallica.bnf.fr

me le faire travailler
un peu, mes com-
marades et ^{me} serons
charmés de cela.

Je ne veux pas non
plus abuser.

J'apprends aussi,
que mercredi chz
M^{me} Fuchs, j'aurai
le plaisir de vous
voir; nous serons
fortement pour le
quatuor, si vous
pouvez avant nous
consacrer une heure,
je vous en serais très
reconnaissant.

Merci et croyez cher
Maître, à mes sentiments
les plus respectueux

Jacques Thibaud

42 rue Juffroy.

Lettre de Jacques Thibaud à Saint-Saëns,
datée de novembre 1899 (2).
Source : gallica.bnf.fr

Par ailleurs, la critique suivante de Pierre Lalo (1866-1943 - célèbre critique musical français, fils du violoniste et compositeur Édouard) est intéressante, au-delà de son analyse de l'œuvre, pour le portrait qu'elle fait de la musique de chambre en France à travers l'exemple du quatuor :

« Je ne puis dire avec quel contentement je verrais ces artistes [les membres du quatuor mentionné ci-dessus] s'efforcer de nous donner enfin une société de musique de chambre comparable aux sociétés illustres qui existent en diverses villes d'Allemagne, et dont l'équivalent ne se retrouve point chez nous.

Assurément, nous possédons un certain nombre de sociétés composées de musiciens excellents, et qui exécutent de façon très satisfaisante les œuvres des maîtres. Mais [...] il arrive rarement qu'ils aient dans leur interprétation l'ensemble absolu qui est l'objet suprême de toute interprétation de musique de chambre. [...] Je veux parler de l'unité d'expression, de cette qualité intellectuelle et presque morale grâce à laquelle, en écoutant Beethoven joué par le quatuor Joachim, ou encore par le quatuor Ysaÿe, on avait l'illusion de l'entendre jouer, non pas seulement par un seul instrument, mais par un seul *esprit*, tant les quatre interprètes avaient la même façon de sentir et de traduire la musique du maître. [...] Posséder une belle et bonne société de quatuors, c'est une des plus heureuses fortunes que je souhaite à la musique française.¹¹⁸ »

LA MUSIQUE

Une opinion de M. Saint-Saëns sur le quatuor à cordes.
— Le quatuor à cordes en général. — Le nouveau quatuor à cordes de M. Saint-Saëns. — Les sociétés de quatuor et l'interprétation de la musique de chambre.
— Concerts variés.

Il y a quelques années, un musicien, s'étonnant que l'œuvre infiniment diverse de M. Saint-Saëns ne contiât pas de quatuor à cordes, lui demandait quand il se déciderait à en écrire un. « Pas encore, répondit M. Saint-Saëns ; on ne peut faire un quatuor à cordes qu'à vingt ans, lorsqu'on a l'ignorance et la témérité de la jeunesse, ou à soixante, lorsqu'on possède une expérience consommée et qu'on n'ignore plus rien de son art. Je n'en suis pas encore là. Nous verrons plus tard... » Les hésitations et les craintes de M. Saint-Saëns paraîtront étranges à tous ceux qui depuis longtemps admirent l'infatigable sûreté de son métier ; et l'on n'aperçoit pas aisément quelle sorte d'habileté pouvait bien lui faire défaut il y a dix ans, pour qu'il reculât devant le dessein de composer un quatuor à cordes. Mais enfin ces craintes et ces hésitations, pour excessives qu'elles soient, s'expliquent pourtant. Écrire un quatuor à cordes est sans doute l'entreprise la plus redoutable que puisse tenter un musicien. C'est une entreprise tout aussi vaste que celle d'écrire une symphonie ; et l'on y est dépourvu de tous les éléments de diversité et de renouvellement, de toutes les ressources pittoresques qu'offre la polyphonie de l'orchestre. Quatre instruments, ou mieux trois sortes d'instruments différents par l'échelle et le volume du son, mais presque pareils par les timbres, voilà les seuls moyens dont le compositeur dispose pour exprimer sa pensée, pour la nuancer, pour la développer, pour lui donner de la force, de l'émotion, de la grâce ou de la beauté. Point de supercherie possible : aucun espoir, si l'inspiration vient à fléchir, d'en dissimuler les faiblesses sous l'ornement d'une instrumentation complexe et brillante ; l'austère simplicité du quatuor la dépouille de tout voile. Cependant, il faut éviter que l'œuvre soit monotone ; il faut orchestrer à l'aide de deux violons, d'un alto et d'un violoncelle, combiner les harmonies et les timbres, de telle sorte que la sonorité soit aussi riche et aussi variée que faire se peut ; on sent assez combien la tâche est malaisée. Et l'on ne saurait entreprendre de tourner ces difficultés en traitant la composition avec une fantaisie trop frivole ou une liberté trop débridée ; par sa nature même, comme par l'autorité des grands exemples qui nous viennent des maîtres, le quatuor exige une forme sévère et des lignes suivies. Qu'on se rappelle plutôt l'effet déplacé qu'obtint M. Grieg, lorsqu'il écrivit un quatuor à cordes composé de brillants petits fragments sans suite et sans lien... Il est vrai que les rares élus qui parviennent à surmonter tous ces obstacles touchent vraiment aux plus nobles cimes. Il n'est rien de plus beau que certains des quatuors de Beethoven ; il n'est rien de plus beau dans l'art musical qu'un beau quatuor : on y saisit la musique dans son essence intime... Mais la splendeur même de ces modèles illustres, et aussi leur rareté, sont encore faites pour intimider les artistes. Tant de musiciens ont tenté vainement l'aventure qu'on est excusable si l'on n'éprouve pas l'envie de s'exposer au même sort. Un quatuor à cordes qui n'est pas pleinement réussi est d'ordinaire comme s'il n'était pas ; il n'en reste aucune trace et aucun souvenir ; c'est tout ou rien... Ces considérations sommaires, si elles ne vous donnent qu'une idée encore vague et affaiblie des périls d'une telle œuvre, vous feront du moins entrevoir comment il se fait que M. Saint-Saëns ait longtemps douté s'il écrirait un quatuor.

Il l'a écrit : c'est donc qu'il a pensé que les temps étaient accomplis. Ce quatuor a été entendu en divers lieux ; d'abord en quelques salons privilégiés, puis dans un des concerts que M. Colonne dirige au Nouveau-Théâtre : ce fut sa première audition publique. Je ne suis, d'ailleurs, pas trop d'avis que l'on joue des compositions de cette sorte dans un grand concert et dans une grande salle. Le mot « musique de chambre » qui les désigne, n'est pas un vain mot : on les doit entendre de près ; de loin, à travers des espaces trop vastes, la communication ne se fait pas entre elles et le public ; elles paraissent froides, distantes et fermées. En outre et surtout, par leur caractère de gravité, de méditation concentrée, de vie intérieure, elles répugnent à se trouver exposées devant de nombreux assistants, parmi les dorures et les lumières. Il faudrait pour les bien écouter, pour les goûter, pour les pénétrer jusqu'au fond, des murs familiers, de rares auditeurs, et le recueillement d'une demi-obscurité. Je conviens d'ailleurs que ces conditions idéales ne sont point à la portée de tous, et qu'on doit tout de même se tenir pour satisfait d'entendre en des salles de concert les compositions de musique de chambre : c'est l'unique moyen qu'on

ait de les faire connaître... Si par hasard la longue attente de M. Saint-Saëns, et mes préoccupations oratoires vous ont donné à penser que la production nouvelle de l'auteur de *Samson* est un ouvrage très considérable, comparable pour les dimensions et l'importance aux derniers quatuors de Beethoven, ou bien encore qu'il est destiné à tenir, dans l'œuvre de M. Saint-Saëns lui-même, une place aussi large par exemple que la *Symphonie en ut mineur*, j'aime mieux vous dire tout de suite qu'il n'en est rien. Par son caractère comme par sa proportion, ce quatuor est un *petit* quatuor. Sans parler de Beethoven, divers compositeurs modernes en ont écrit de plus vastes que celui-là : César Franck, Edouard Lalo ou M. Vincent d'Indy. Serait-ce que les craintes de M. Saint-Saëns ne sont pas encore entièrement dissipées, et qu'il n'a point voulu, pour son premier essai, avoir des visées trop hautes ? Je l'ignore. Mais ce premier essai est à la mesure de Mozart plutôt qu'à celle de Beethoven. Ce n'est pas un reproche que je lui adresse : je souhaite seulement que M. Saint-Saëns, plus ambitieux et désormais rassuré, compose quelque jour un quatuor à cordes où il osera déployer dans toute leur opulence les ressources de son art. Celui qu'il nous donne aujourd'hui se compose de quatre morceaux assez courts. *L'Allegro* initial est construit avec une solidité précise et une habile clarté qui suffisent à lui donner son prix ; mais je ne puis trouver grande saveur aux thèmes dont est faite cette adroite musique. Le *scherzo* est un de ces morceaux comme M. Saint-Saëns est seul capable d'en écrire, qui portent partout sa marque et sa signature. Ce n'est pas encore les idées qui lui impriment ce caractère personnel et reconnaissable au premier coup d'œil, bien qu'ici elles soient d'une légèreté et d'une vivacité charmantes ; c'est l'arrangement et la composition ; c'est le parti que le musicien a su tirer du rythme syncopé de son premier motif, c'est la sobre élégance du développement, la souplesse aisée avec laquelle s'entrelacent les parties, c'est la sûre dextérité des modulations, c'est la grâce piquante et la netteté délicate de l'écriture. Il y a plaisir à rencontrer une pièce où paraissent avec tant d'éclat plusieurs des qualités essentielles de M. Saint-Saëns. *L'adagio* a pour thème principal une phrase émouvante et large, et le morceau tout entier est d'un fort beau caractère. Le *finale* est des quatre parties celle qui me plaît le moins ; la facture y occupe une place par trop prépondérante, et le premier violon y joue à tel point un rôle de virtuosité que par moment on croirait entendre un concerto... En somme, si le nouveau quatuor n'a point l'am-

Critique de Pierre Lalo du quatuor de Saint-Saëns n° 1 op. 112.
« La Musique », *Le Temps*, 18 janvier 1900. (1)

¹¹⁸ Lalo, P. « La Musique », *Le Temps*, 18 janvier 1900, p. 2.

pleur qu'on aurait pu attendre d'une œuvre mûrie pendant si longtemps, il est digne de son auteur et tiendra son rang parmi la musique de chambre française.

Ce quatuor a été joué avec une intelligence, une vivacité et une unité parfaites par quatre jeunes gens, MM. Jacques Thibaud, Stanley Mosès, Henri Casadesu et Francis Thibaud. Je ne puis dire avec quel contentement je verrais ces artistes s'efforcer de nous donner enfin une société de musique de chambre comparable aux sociétés illustres qui existent en diverses villes d'Allemagne, et dont l'équivalent ne se retrouve point chez nous. Assurément, nous possédons un certain nombre de sociétés composées de musiciens excellents, et qui exécutent de façon très satisfaisante les œuvres des maîtres. Mais, soient qu'ils n'aient point commencé d'assez bonne heure à jouer les uns avec les autres, soit qu'ils se soient choisis et groupés un peu à l'aventure, soient qu'ils soient distraits de leur tâche de quatuor par un trop grand nombre d'autres besognes, il arrive rarement qu'ils aient dans leur interprétation l'ensemble absolu qui est l'objet suprême de toute interprétation de musique de chambre. Vous entendez assez que par ce mot d'ensemble, ce n'est point à des qualités matérielles que je fais allusion. Je veux parler de l'unité d'expression, de cette qualité intellectuelle et presque morale grâce à laquelle, en écoutant Beethoven joué par le quatuor Joachim, ou encore par le quatuor Ysaye, on avait l'illusion de l'entendre jouer, non pas seulement par un seul instrument, mais par un seul esprit, tant les quatre interprètes avaient la même façon de sentir et de traduire la musique du maître. Une telle communion ne saurait être obtenue par des artistes que l'occasion seule réunit ; il y faut tout autre chose. Il faut qu'ils soient assemblés par des affinités profondes, rapprochés par des goûts et des manières de penser pareilles : rencontre exceptionnelle, sans doute, mais condition nécessaire de toute bonne société de musique de chambre. Il faut qu'ils aient à travailler en commun, qu'ils mettent leur gloire et leur orgueil à révéler dans toute leur beauté les œuvres illustres qu'ils interprètent ; il faut que leur association musicale soit l'essentiel de leur vie. Il faut qu'ils arrivent à la plus étroite, à la plus naturelle familiarité artistique ; qu'ils se « sentent les coudes » à tout moment ; que, spontanément, sans effort, chacun d'eux prenne et garde son rang et sa place dans l'ensemble ; qu'à eux tous ils ne soient qu'une seule personne. Et il faut encore qu'ils aient le souci de pénétrer la pensée des maîtres jusque dans ses plus intimes pro-

fondeurs ; qu'ils ne se contentent point d'exécuter correctement, selon la lettre, Beethoven ou Schumann ; il faut qu'ils cherchent à les exécuter fidèlement, selon l'esprit ; qu'ils se donnent le soin et la peine de les étudier avec une attention passionnée ; de retrouver et de faire apercevoir la suite de leurs idées, la logique de leurs développements, l'ordonnance de leurs architectures musicales ; d'exprimer toute l'intensité d'émotion, toute la force lyrique ou dramatique qui est contenue dans le texte écrit. L'interprétation des quatuors de Beethoven par M. Joachim est aussi réfléchi, aussi volontaire, aussi composée en ses moindres détails, et révèle autant de beautés nouvelles que celle de la *Symphonie avec chœurs*, par M. Richter. Les vrais interprètes de la musique de chambre doivent méditer comme font les grands chefs d'orchestre. Enfin il sera bon que parmi les membres d'un quatuor il s'en trouve un d'une supériorité reconnue, incontestable, acceptée sans lutte et sans envie : il sera le maître, le chef de chœur ; c'est son esprit et sa volonté qui dirigeront, qui animeront le labeur commun. Tel est M. Joachim parmi ses compagnons : tel fut M. Ysaye...

Vous le voyez, les qualités qu'il faut à la musique de chambre ne sont pas en petit nombre, ni médiocres, ni faciles. Je ne sais si les quatre jeunes gens par qui fut joué le quatuor de M. Saint-Saëns les réuniront toutes. Il me semble qu'ils en possèdent quelques-unes : je souhaite qu'ils aient le désir et le pouvoir de les développer. Posséder une bête et bonne société de quatuors, c'est une des plus heureuses fortunes que je souhaite à la musique française.

Autres concerts... Au Château-d'Eau, l'on a entendu des fragments de *Mudarra*, drame musical de M. Fernand Le Borne, qui fut joué avec succès à Berlin, l'an dernier : une scène pour voix de femme, et un prologue symphonique. Le prologue a de curieuses recherches de rythme et de sonorité. Mais il est fait pour accompagner une scène de pantomime, et la composition en est par conséquent dramatique plutôt que proprement symphonique. Aussi est-elle malaisément saisissable sans l'aide du spectacle : on aperçoit ici pleinement l'inconvénient de jouer au concert une musique de théâtre... Au Conservatoire, audition des envois de Rome. Une *Etude symphonique sur un choral*, de M. Omer Letorey, et une pièce d'orchestre mêlée de chœurs et de chants, intitulée *Poème nomade*, par M. André Bloch. L'*Etude* de M. Omer Letorey est à demi mendelssohnienne et wagnérienne à demi, et la structure en est aussi

équivoque que l'inspiration ; ce n'est ni un thème avec variations, ni un morceau symphoniquement développé. C'est une pièce assez superficielle, et qui a plus d'enflure que de plénitude ; il s'y trouve d'ailleurs un certain souffle, un louable désir de grandeur, et l'instrumentation, qui n'est point fort raffinée, ne manque pas de force. Le *Poème nomade* est extrait des *Blasphèmes* de M. Richerlin ; il contient des vers qu'il n'était pas nécessaire de mettre en musique : « Emportant sous ma selle un quartier de bœuf cru... Et les bœufs sont très bons à manger... » ; j'aperçois mal ce que la musique peut ajouter d'expression à ces considérations culinaires. M. Bloch a composé pour le *Poème nomade* une musique qui n'est pas sans quelque couleur et quelque effet pittoresque ; mais cette couleur et ce pittoresque ne vont guère au delà d'un orientalisme de convention, de l'orientalisme tel que le peut concevoir un bon élève du Conservatoire : petits soli de clarinette, de hautbois ou de flûte, petites mélodies languoureuses et petites vocalises turco-persanes. Tout cela n'est d'ailleurs pas maladroitement fait... Au Château-d'Eau, *Concerto* pour piano de M. Gedalge, œuvre sans grand éclat, mais solidement construite et clairement développée, composée de trois morceaux bâtis à l'aide d'un thème unique qui se transforme en passant de l'un à l'autre. Ce *Concerto* a été fort bien joué par M. Henri Falcke... Au Nouveau-Théâtre, audition de trois mélodies d'Ernest Chausson, dont l'une, en particulier, l'*Apaisement*, est un des *lieder* les plus pénétrants que l'on ait écrits en France... Au Châtelet, première audition d'*Andromède*, poème symphonique de Mme Augusta Holmès. Beaucoup de bruit, des phrases mélodiques violemment chantantes et d'un caractère fort médiocrement instrumental, une petite contrefaçon de la *Chevauchée des Valkyries*, la *Chevauchée de Persée*, quelques agréables effets d'orchestre, aucun souci des lois propres de la composition musicale : c'est le poème symphonique, c'est la musique à programme dans toute son incohérence. En ce même concert, Mme Roger-Miclos joua le *Concerto* pour piano en ré mineur, de Mozart, avec beaucoup de grâce et de pureté, et M. Colonne interpréta de façon remarquable, avec un sentiment très profond et très ardent, la belle *Psyché* de César Franck, que les abonnés du Conservatoire n'ont pas craint de siffler, il y a un mois. Mais pourquoi jouer *Psyché* aux abonnés du Conservatoire ?... Et voilà ; je suis maintenant à jour, ou presque.

PIERRE LALO.

Critique de Pierre Lalo du quatuor de Saint-Saëns n°. 1 op. 112. « La Musique », Le Temps, 18 janvier 1900 (2).

La Muse et le Poète op. 132

« Ma joie a été trop brusquement coupée par l'annonce de Mme Caruette à qui je m'étais beaucoup attaché. Voilà vraiment trop de mes amis que je perds cette année¹¹⁹ ».

Près de dix ans plus tard, l'année 1908 marque une série de disparitions dans l'entourage proche de C. Saint-Saëns. Après Sarasate et le flûtiste Paul Taffanel, il perd l'une de ses bienfaitrices, Mme Caruette. Un an après, il annonce à J. Durand travailler sur une pièce en

¹¹⁹ Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 411.

forme de duo de solistes avec accompagnement d'orchestre. « Il n'existe rien d'analogue : au lieu d'un concours entre deux virtuoses, c'est une conversation entre deux personnages. Cela ne s'est jamais vu, reste à savoir si on saura l'apprécier. Le talent des interprètes devra entrer pour beaucoup dans l'affaire, car il ne s'agit ici uniquement de bien faire les notes ; il faut que ce soit *dit*.¹²⁰ » Le compositeur écrit en ayant en tête deux destinataires : le violoncelliste hollandais Joseph Hollmann (à qui il a déjà dédié son *Deuxième concerto pour violoncelle* op. 119 en 1902) et Ysaÿe. Le double concerto est alors l'apanage des musiciens allemands, sous l'égide du *Double concerto* de Brahms. Saint-Saëns met dans cette œuvre à distance le modèle germanique : loin de la démonstration de bravoure, la dimension profondément intime témoigne de la volonté de C. Saint-Saëns d'élaborer dans le domaine symphonique un modèle original, d'inspiration typiquement française. Il précise à Durand : « Je n'aime pas Concertstück parce que c'est un mot étranger. Je sais bien que scherzo et d'autres sont dans le même cas... Mais je tiens à duo parce que c'est le vrai titre, puisque c'est une scène à deux personnages. Mets si tu veux « La muse et le poète, duo » – Mais n'est-ce pas trop prétentieux¹²¹ ? »

L'œuvre est construite en un seul mouvement formant un immense crescendo, la mélancolie initiale se transformant peu à peu en une frénésie épique jusqu'à l'apothéose finale. R. Nichols interprète sa structure proche de l'improvisation comme un « coup contre les Allemands, dont l'insistance sur la rigueur formelle était, à son avis, en train de détruire l'âme de la musique¹²² ».

Paradoxe pour un compositeur connu pour son obsession de la forme et son esthétique de la perfection ? Ou simple nouvelle preuve de son nationalisme, exacerbé par le contexte international tendu ? *La Muse et le poète* porte en tout cas trace des réflexions de toute une vie et reste une œuvre inclassable, loin des poèmes symphoniques de Liszt ou de la musique à programme (« il ne faudra pas éveiller l'idée des Nuits de Musset qui serait écrasante¹²³ » remarquera-t-il en 1910). On ne peut s'empêcher toutefois de penser au *Poème* de Chausson op. 25, également dédié à Ysaÿe quinze ans plus tôt.

Achevée en mai, *La Muse et le poète* sera créée en juin 1910 par Eugène Ysaÿe au violon et Joseph Hollmann au violoncelle. Encore une fois avec humour, Saint-Saëns reconnaît

120 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 411.

121 *Ibid.*, p. 412.

122 Nichols, R. *Concertos*, Camille Saint-Saëns, 2014, Livret album, Hyperion Records, Candlerigg, Glasgow.

123 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 412.

l'angoisse que lui cause la création de cette œuvre chère : « dans les entractes je jouerai au grrrrrand concert d'Hollmann où l'on entendra pour la 1ère fois (first performance, tzing ! boum ! boum !) le Duo que j'ai composé pour lui et Ysaÿe – C'est ce dernier qui fera la Muse, et je me demande s'il ne faudra pas lui mettre une couronne de myrthe et de laurier sur la tête¹²⁴. » Petit clin d'œil du destin, lors d'un concert resté dans les annales des Concerts Ysaÿe, le 21 avril 1912, Ysaÿe et Pablo Casals (1876-1973) interprètent dans le même concert la *Muse et le poète* et le *Double Concerto* de J. Brahms.

II. Diffusion à travers le monde par les violonistes

II. 1. Sarasate et l'Allemagne

Dans *Pablo de Sarasate : His Historical Significance*¹²⁵, Grange Wooley revient sur l'apport artistique du violoniste, en axant sa recherche non pas sur ses compositions, mais sur son activité de violoniste, ayant contribué à diffuser la musique française et par conséquent, à écrire une page de l'histoire de celle-ci.

En 1876, Sarasate est déjà populaire en France, Espagne, Belgique, Angleterre aux États-Unis et en Argentine. Ayant l'opportunité de faire une tournée en Allemagne, ses proches à Paris le poussent à relever le défi, estimant que la reconnaissance dans le « pays de la musique » achèverait d'établir sa réputation mondiale. Par ailleurs, jouer de la musique française en Allemagne rendrait un grand service aux compositeurs français. Sarasate, assez réticent, peu enclin à se soumettre au jugement des « prussiens », finit par se laisser convaincre par ses amis Jules Massenet (1842-1912) et Louis Diémer¹²⁶ (1843-1919) et part pour Berlin.

La guerre franco-prussienne n'était finie que depuis cinq ans, le scandale du Tannhäuser de Wagner à Paris en 1861 planait encore dans les esprits, et l'idée qu'il n'y avait rien à attendre de la musique et des musiciens en France était largement partagée en Allemagne, favorisée par la critique anti-française.

Le premier concert de Sarasate en Allemagne eut lieu dans un petit auditorium à Berlin devant un public choisi et extrêmement critique. Parmi eux se trouvait le directeur du Conservatoire de Berlin, Hans von Bülow, disciple de Wagner, le compositeur et

124 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 412.

125 Wooley, G. « Pablo de Sarasate : His Historical Significance », *Music & Letters*, Vol. 36, N°. 3, juillet 1955, pp. 237-252.

126 Louis-Joseph Diémer, pianiste virtuose, se produisit dans le monde entier, parfois en duo avec P. de Sarasate.

musicologue Wilhelm Langhans (1832-1892) et le pianiste et compositeur Otto Neitzel (1852-1920), qui accompagnait Sarasate. L'attitude du public, condescendante et peu sympathique, intimida le violoniste, plus habitué à un accueil et des applaudissements enthousiastes, mais sa confiance revint en commençant à jouer. Il était persuadé qu'en l'entendant, le public changerait d'avis et se laisserait convaincre par sa personnalité. Il avait choisi pour ouvrir le programme le concerto en la majeur de C. Saint-Saëns. L'audience resta pourtant de marbre, et même après le concert, l'ignora complètement. À l'opposé, W. Langhans et O. Neitzel, eux, montrèrent un enthousiasme débordant.

Les critiques dans les journaux le lendemain confirmèrent cette attitude, usant un ton condescendant et opposant le jeu de Sarasate à ceux de J. Joachim et A. Wilhelms (1845-1908), « vrais artistes du violon » pouvant interpréter les grands classiques allemands Mozart, Haydn et Beethoven. La fureur de Sarasate fut telle qu'il fut sur le point de faire ses valises et retourner immédiatement à Paris. Il fallut beaucoup de persuasion à Neitzel, qui argumenta que son départ serait interprété comme une défaite pour la musique et les musiciens français, pour le convaincre de rester et de tenter de conquérir le public musical allemand.

Après plusieurs concerts à la réception indifférente, il finit par recevoir une ovation au Gewandhaus de Leipzig. À partir de ce moment, sa réputation fut acquise en Allemagne et au fur et à mesure des années, ses tournées annuelles en Allemagne et en Autriche devinrent un élément phare de ses représentations.

Non seulement la critique allemande reconnut Sarasate comme un interprète de premier ordre des classiques allemands, mais grâce à lui, le public commença à apprécier la musique française à travers notamment les compositions de Saint-Saëns et de Lalo, qu'il joua largement à travers l'Allemagne et l'Autriche.

Saint-Saëns était parfaitement conscient et reconnaissant à Sarasate de l'aide que celui-ci avait apporté à la diffusion de ses œuvres. Dans une lettre à Joaquín Larregla, datée du 1er juillet 1908, il écrit : « En promenant à travers le monde mes compositions sur son archet magique, Pablo de Sarasate m'a rendu le plus signalé des services¹²⁷ ». La même année, à son amie Caroline de Serres, il dit : « Si ma musique pour violon a eu tant de succès, c'est bien à lui que je le dois ! Car il a été un moment le violoniste le plus en vue du monde entier et il jouait partout mes œuvres, inconnues encore¹²⁸ ! »

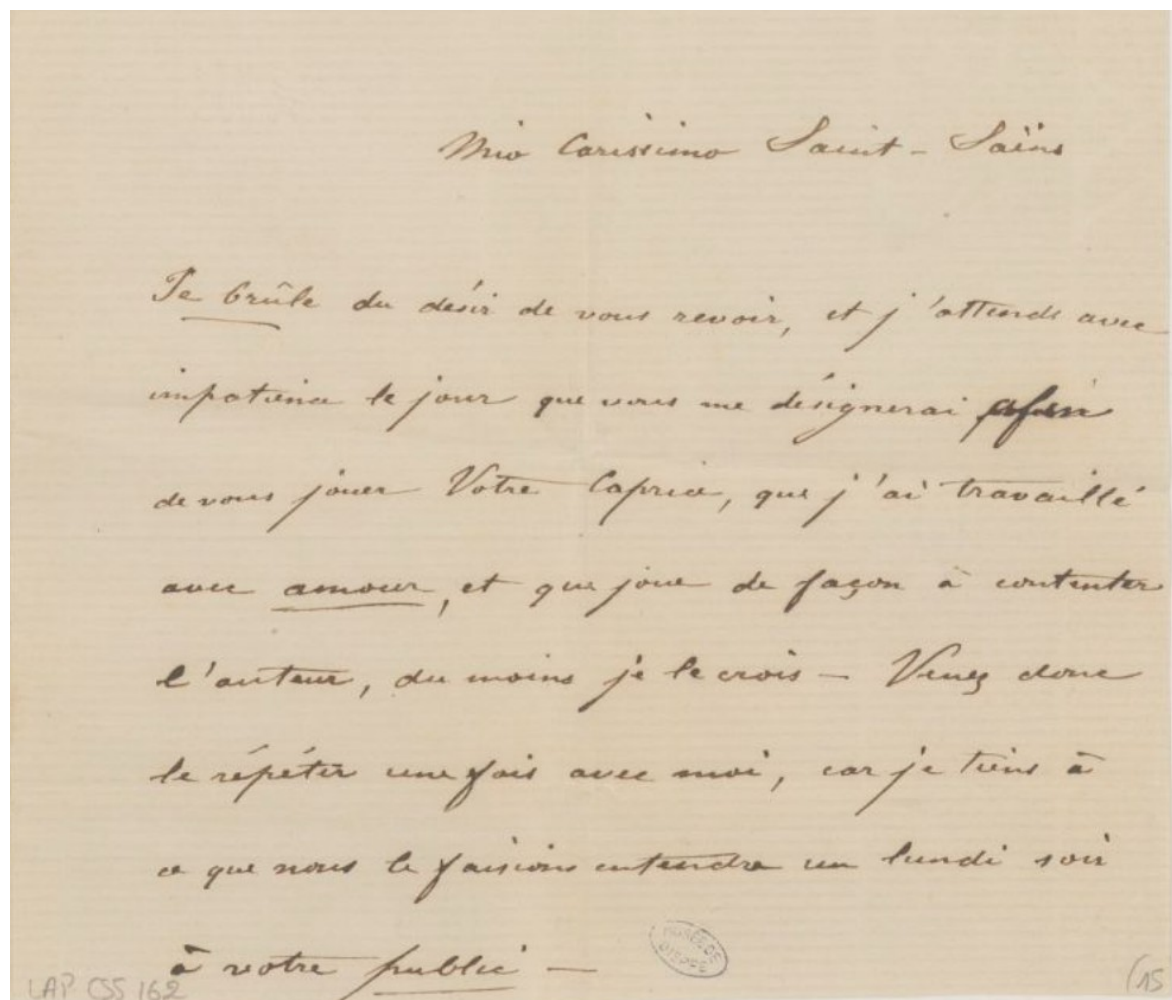
127 Saint-Saëns, C. *Écrits sur la musique et les musiciens, 1871-1920*, textes présentés et annotés par M.-G. Soret, Paris, Musicologies, 2012, p. 646.

128 *Ibid.*, p. 346.

Cet enthousiasme est partagé, comme le prouve la lettre suivante, de la main de Sarasate :

« Mio carissimo Saint-Saëns,

Je brûle du désir de vous revoir, et j'attends avec impatience le jour que vous me désignerez [sic], afin de vous jouer Votre Caprice, que j'ai travaillé avec amour, et que je joue de façon à contenter l'auteur, du moins je le crois. Venez donc le répéter une fois avec moi, car je tiens à ce que nous le faisons entendre un lundi soir à votre public. »

A photograph of a handwritten letter on aged, cream-colored paper. The handwriting is in a cursive script. The text of the letter is in French and matches the transcription provided in the previous blocks. At the bottom left, there is a small stamp that reads 'LAP CSS 162'. At the bottom right, there is a circular library stamp from the 'BIBLIOTHÈQUE DE LA VILLE DE PARIS' and a handwritten number '15' in a circle.

Mio Carissimo Saint-Saëns

Je brûle du désir de vous revoir, et j'attends avec impatience le jour que vous me désignerez [sic] afin de vous jouer Votre Caprice, que j'ai travaillé avec amour, et que je joue de façon à contenter l'auteur, du moins je le crois. Venez donc le répéter une fois avec moi, car je tiens à ce que nous le faisons entendre un lundi soir à votre public.

LAP CSS 162

Lettre de Sarasate à Saint-Saëns.

Source : gallica.bnf.fr

Il est frappant par ailleurs de constater que deux des pièces les plus populaires pour violon du compositeur furent créées en Allemagne, avant d'être jouées en France, à l'instar de son célèbre opéra *Samson et Dalila*, créé à Weimar le 2 décembre 1877, la première française n'ayant lieu à Rouen que le 3 mars 1890.

La première audition du *Troisième concerto* op. 61 se déroula au Coventgarten de Hambourg le 15 octobre 1880, avec Sarasate au violon et le Philharmonisches Orchester de la ville, dirigé par Adolf Georg Beer¹²⁹. Quelques jours plus tard, dans la revue musicale hebdomadaire parisienne *Le Ménestrel*, paraît : « Le virtuose Sarasate est à Hamburg. Il vient de s'y faire entendre avec un succès sans précédent dans le concerto de Mendelssohn et dans un nouveau concerto de Saint-Saëns, 'une des œuvres les mieux venues du maître français', disent les journaux allemands¹³⁰. »

On ne peut omettre de mentionner par ailleurs l'*Introduction et Rondo capriccioso* donnée le 12 novembre 1894 lors du troisième Concert Philharmonique de Munich, avec une fois encore Sarasate au violon et Richard Strauss même à la direction.

D'autre part, les biographes situent la création de la *Havanaise* non par le dédicataire A. Diaz Albertini, mais par M.-P. Marsick le 7 janvier 1894, aux concerts Colonne au Théâtre du Châtelet. Une lettre du violoniste cubain retrouvée récemment dans les archives de C. Saint-Saëns mentionne pourtant « la brillante perte de la virginité de l'Havanaise » lors d'un concert à Koblenz en Allemagne le 26 octobre 1888, qui aurait été le « succès de la soirée¹³¹ ». Cette première de la version orchestrale aurait eu lieu dans le cadre du premier concert d'abonnement du Musik-Institut de Koblenz, sous la direction du chef polonais Rafal Maszkowski.

Koblenz le 27 Octobre 1888

Mon cher maître et ami,

Je vous écris le lendemain du concert où j'ai joué votre délicieuse *Havanaise* pour vous dire tout simplement que je ne pourrais pas la placer dans tous vos programmes, car c'a été le succès de la soirée. Je me presse aussi de vous dire que ce qui a contribué à la brillante perte de la virginité de *C. Havanaise* a été la très-habile et très-artistique direction

131

129 *Hamburgischer Correspondent*, RGM, 47ème année, n°. 43, 24, 14 et 17 octobre 1880, p. 343.

130 « Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 24 octobre 1880.

131 Lettre du 27 octobre 1888, citée d'après l'original conservé au Château-musée de Dieppe, fonds Camille Saint-Saëns.

d'un artiste hors ligne, un véritable artiste
 Monsieur Raphaël qu'il est il c'est pour
 Maszykowski, polonais, de passion pour votre
 Art - progressiste en musique œuvre nouvelle et à
 Art - polonais, adorant ^{me} diriger l'exécution de
 tout ce qui est français, aime l'ayant joué
 et fait de votre musique, deux fois à la fois du
 lequel me charge de vous publier. Je vous envoie
 envoyer ses plus sincères le programme et
 félicitations avec sa plus je vous serre la
 grande admiration. mais en vous envoyant
 Maszykowski est non mes plus sincères
 seulement un grand amitiés et ma plus
 chef d'orchestre mais grande reconnaissance
 un violoniste Art. distingué d'avoir enrichi mon
 connaissant la musique répertoir d'un bon
 de chambre à fond et la R. Diaz-Albertini
 jouant en maître. c'est autre chose avec orchestre

R. Diaz-Albertini
 15

Lettre de Diaz Albertini à Saint-Saëns,
 datée du 27 octobre 1888 de Koblenz.
 Source : gallica.bnf.fr

À noter, la mention du violoniste : « c'est autre chose avec orchestre » !

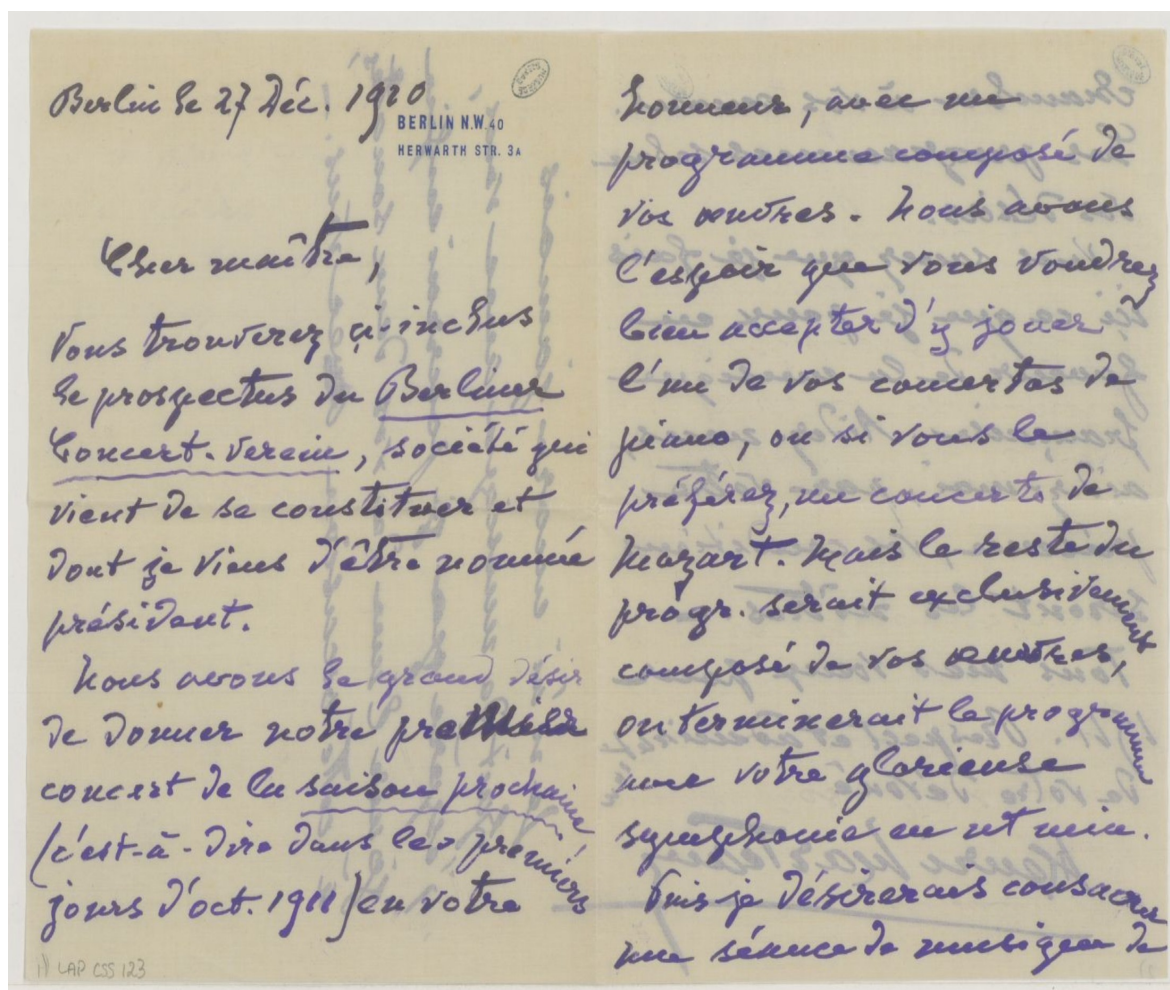
Par ailleurs, plusieurs lettres du violoniste Henri Marteau (1874-1934), successeur de Joachim à la tête du département de violon à la « Hochschule für ausübende Tonkunst » à Berlin dès 1907, attestent également de sa volonté de diffuser les œuvres de Saint-Saëns en Allemagne. En 1911, lui demandant « par intérêt artistique » pourquoi il n'« [écrivait] plus pour violon et orchestre », il lui assure jouer son quatuor « dès que [son] nouveau quatuor sera constitué, cela va sans dire. » Le 8 septembre 1913, il écrit à Saint-Saëns :

« Je me suis décidé [à] revenir à Berlin le 28, afin de vous rendre hommage en exécutant, je l'espère à votre satisfaction, votre concerto en si mineur. J'ignore quel sera le choix de votre programme, mais si vous ne désirez pas diriger tout le concert, je serais très heureux de diriger votre symphonie en ut mineur, que je viens de diriger avec un énorme succès pour l'œuvre, en avril dernier à Berlin. Comme je l'avais déjà dirigée à Dortmund, je crois pouvoir vous dire que je possède bien cette partition. »

En 1920, Marteau, qui vient d'être nommé président du Berliner-Concert-Verein, lui annonce:

« Nous avons le grand désir de donner notre premier concert de la saison prochaine [...] en votre honneur, avec un programme composé de vos œuvres. Nous avons l'espoir que vous voudrez bien accepter d'y jouer l'un de vos concertos de piano, ou si vous le préférez, un concerto de Mozart. Mais le reste du programme serait exclusivement composé de vos œuvres, on terminerait le programme avec votre glorieuse symphonie en ut min. Puis je désirerais consacrer une séance de musique de chambre à vos œuvres. Les programmes selon vos désirs. Vous savez que je fais ici ce que je peux en faveur de la musique française. Aidez-vous, aidez-moi, par votre présence, vos conditions seront les nôtres. »

Un dévouement peut-être pas complètement désintéressé, un post-scriptum rajoutant : « Je n'ai encore jamais fait de musique avec vous, j'espère que je pourrai enfin jouer l'une de vos deux sonates, à cette occasion, avec vous ». Rappelons que Saint-Saëns a alors déjà 85 ans !



Chambre à vos ordres.
 Les programmes selon
 vos désirs.
 Vous savez que je fais
 ici ce que je peux en
 faveur de la musique
 française. Aidez-moi,
 aidez-moi, par votre
 présence, vos conditions
 seront les nôtres. —
 Tous mes vœux pour
 1911. Respect et admiration
 de votre dévoué
 Henri Marteau

Je n'ai encore jamais
 fait de musique avec vous.
 J'espère que je pourrai enfin
 jouer l'une de vos deux sonates
 à cette occasion, avec vous.

Lettre d'Henri Marteau à Saint-Saëns,
 datée du 27 décembre 1920.
 Source : gallica.bnf.fr

Enfin, la popularité de Saint-Saëns outre-Rhin de son vivant est attestée par des statistiques concernant les programmes de la saison de la Philharmonie de Berlin précédant la première guerre mondiale. Des vingt-huit œuvres françaises joués entre le 28 septembre 1913 et le 14 mars 1914, treize étaient de Saint-Saëns, dont l'*Introduction et Rondo capriccioso* op. 28 et le *Concerto n. 3* op. 61¹³² à deux reprises!

132 Stegemann, M. « La chimère de la pureté du style et de la perfection de la forme », dans Stegemann M. (dir.) *The many faces of Camille Saint-Saëns*, Turnhout, Brepols, « Speculum musicae », 2018, p. 127.

II. 2. Diffusion par de fidèles interprètes

Un fait marquant dans la correspondance de Saint-Saëns et dans les rapports des exécutions de ses œuvres est la loyauté qu'observent certains violonistes à son égard (et à qui il le rend bien). La liste des violonistes dédicataires et interprètes de ses pièces donne le tournis tant elle regroupe la quasi-intégralité des violonistes « en vogue » de l'époque, mais on distingue à travers ceux-ci un noyau de « fidèles » qui défendront sa musique, parfois dans un cercle ou une région géographique bien précis.

Le violoniste Johannès Wolff, dédicataire du *Caprice andalou*, participa grandement à la diffusion des œuvres de Saint-Saëns de son vivant. Outre son *Caprice* (« trop ») *andalou*, la correspondance de Saint-Saëns fait état de nombreuses pièces qu'il joue lors de ses concerts à travers le monde, particulièrement en Angleterre. Qualifiant le violoniste d'« ami comme on n'en trouve pas beaucoup¹³³ », il lui écrit en mars 1904 : « Je suis ravi de toutes les nouvelles que vous me donnez à propos de mes morceaux que vous continuez à propager avec un zèle dont je ne saurais vous être trop reconnaissant¹³⁴ ». Celui « qui fait jouer [sa] musique aux princesses royales et impériales¹³⁵ », « et qui fut, pendant de longues années, le violoniste préféré de la reine Victoria¹³⁶ » joue particulièrement souvent la *Romance en si bémol* op. 27 dédiée à Gustave Doré, « à Queen's Hall, [...] à l'Albert Hall, [...] devant « la duchesse de Connaught, [...] six princesses royales et un tas de personnages¹³⁷ ».

À Monaco, les œuvres de Saint-Saëns sont souvent défendues par Jan Kubelik (il dit par exemple de celui-ci en mars 1907 : « Kubelik a joué hier la *Havanaise* comme un ange et à la fin du concert dans un bis il a joué *le cygne* avec une simplicité, une pureté de style que connaissent seuls les grands artistes; ceux qui le prennent pour un simple acrobate sont tout à fait dans le faux¹³⁸ ») ainsi que par Édouard Dern, professeur de la Reine de Belgique (« délicieux violoniste [...] qui joue de manière idéale [sa] *Romance en Ut*¹³⁹ »). On ne peut oublier Henri Wagemans (1880-1948), violoniste solo à l'orchestre de Monte-Carlo

133 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 380.

134 *Ibid.*, p. 163.

135 *Ibid.*

136 Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, p. 307.

137 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 163.

138 *Ibid.*, p. 389.

139 *Ibid.*, p. 369.

« merveilleux à tous les points de vue¹⁴⁰ », que Saint-Saëns mentionne régulièrement vers la fin de sa vie et avec qui il se produit à Monaco avec sa *Première sonate* op. 75 en mars 1917 ou encore avec sa *Romance* op. 48 en mars 1918. Le compositeur écrira en outre le 26 mai 1918, de Cannes : « *La Muse et le Poète* viennent d'avoir l'un portant l'autre un grand succès à Monte-Carlo, sous les archets de Wagemans et Benedetti¹⁴¹. »

Les États-Unis, où Saint-Saëns effectue sa première tournée de pianiste avec grand succès en 1906 (alors qu'il a déjà 71 ans), ont déjà adopté sa musique depuis longtemps. Le compositeur pense à la diffusion de son *Troisième concerto* outre-atlantique bien avant de s'y produire. Le 5 mai 1892, il écrit à Johannès Wolff : « Mon voyage en Amérique n'est pas encore certain, mais s'il a lieu, soyez assuré que je n'oublierai pas votre offre et que vous jouerez mon 3ème Concerto sous ma direction à l'Exposition de Chicago¹⁴². »

En janvier 1890, celui-ci avait été présenté à Chicago, New-York et Philadelphie par le violoniste Timothée d'Adamowski mais il faudra finalement attendre le 13 mars 1914 pour qu'Ysaÿe le joue au Carnegie Hall de New-York, accompagné par Saint-Saëns lui-même au piano.

Le violoniste belge, par ailleurs, à travers son poste à la direction des Concerts symphonique de Cincinnati¹⁴³ diffusera l'œuvre de Saint-Saëns, avec une assiduité qui traduit sa dévotion au compositeur. Une lettre datée du 20 août 1919 l'atteste : « L'Orchestre de Cincinnati est un instrument en tous points parfait : la saison dernière nous avons joué vos quatre *poèmes symphonique*, la *Marche héroïque*, la *Symphonie en la*, la *Suite algérienne*, trois *concertos* de piano, celui de violon en *si* mineur et cette merveilleuse *Symphonie écossaise* qu'est le ballet d'*Henry VIII*, autrement intéressante que celle de Mendelssohn ! Et j'attends que l'orgue soit en état pour exécuter ce pur chef-d'œuvre qu'est votre grande *symphonie* ! Cher Maître, indiquez-moi donc quelles sont celles de vos œuvres qui ne figurent pas ici et qu'il vous plairait qu'on jouât¹⁴⁴ ».

Enfin, une parenthèse sur la Grèce qui accueillera un festival Saint-Saëns en 1920, quelques mois avant la mort du compositeur, grâce au violoniste et compositeur Armand

140 Teller Ratner, *S. Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 225.

141 *Ibid.*, p. 413.

142 *Ibid.*, p. 377.

143 En 1918, E. Ysaÿe avait pris la direction de l'Orchestre symphonique de Cincinnati où il restera jusqu'en 1922, ainsi que celle du département de violon au conservatoire de Cincinnati.

144 Jousse, E. & Gérard, Y. *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, Lyon, Symétrie, 2009, pp. 637-638.

Marsick, neveu bien-aimé de son oncle Martin-Pierre. Nommé chef de l'orchestre symphonique et professeur au conservatoire d'Athènes dès 1908, sur recommandation d'Édouard Colonne, celui-ci va entreprendre de profondes réformes au sein du conservatoire, en réorganisant notamment tout l'enseignement théorique du conservatoire, en y faisant adopter entre autres le traité de composition de Vincent d'Indy. Portant le titre d'« Éphore » des études théoriques du conservatoire, il sera le professeur de deux des plus célèbres compositeurs grecs : Nikos Skalkottas (1904-1949) et surtout Dimitri Mitropoulos (1896-1960).

En 1920, il organise le festival Saint-Saëns se déroulant entre le Théâtre Municipal et le théâtre d'Hérode Atticus au pied de l'Acropole. Rappelons ici le goût de Saint-Saëns pour la culture hellénique, qui transparaît notamment à travers ses poèmes symphoniques *Le Rouet d'Omphale* (1872), *La Jeunesse d'Hercule* (1877) ou *la Lyre et la Harpe* (1879). Il mentionne même la poésie grecque à propos de sa *Deuxième sonate pour violon en mi bémol majeur* op. 102 (1896), qui « n'est pas une sonate de concert comme la première, [...] tout à fait *de chambre* très sérieuse ; on ne la comprendra qu'à la huitième audition¹⁴⁵. » Non sans esprit, dans une lettre à Durand, il signale la présence « au lettré caché sous la peau de l'Éditeur, dans le premier morceau de l'introduction du *Vers asclépiade*. Et dans le finale, celle du distique antique dactyle et spondée (avec les césures, s'il vous plaît). Il est à craindre que ces détails échappent à quelques auditeurs¹⁴⁶. »

A. Galpérine, dans *La Musique française pour violon, de la convention à la seconde guerre mondiale*, considère que dans cette Sonate, Saint-Saëns « anticipe sur ce que sera l'approche d'un Maurice Emmanuel, et plus généralement, sur les questions liées au langage, qui domineront la pensée de nombreux musiciens du XX^e siècle¹⁴⁷ ». Il est utile de noter que Saint-Saëns et M. Emmanuel se fréquenteront et échangeront une correspondance entre 1913 et 1920 dont la lettre suivante est un exemple :

145 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 205.

146 *Ibid.*

147 Galpérine, A. *La Musique française pour violon de la Convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, 2010, p. 61.

les enrobe dans un brachyba harmonique et contra-
pontique : on n'a pas à craindre ici la monotonie qui,
aux Vêpres, résulterait de la démodation absolue des versets.

Si j'ai consacré à l'accompagnement des
versets le 8^e introit un chapitre spécial, c'est qu'en
réalité je me sers de ce moyen pour analyser l'é-
chelle modale. Et on résime ce hâte l'accompagne-
ment... n'est qu'une manière d'obliger le chanteur
à étudier la modalité médiévale, issue de la modalité
antique, et à rester tout accompagnement.

Il s'adresse à des gens d'église : vous savez comme
moi leur ignorance et leurs obstinations, en matière
d'art ! J'essaie d'ouvrir ces gens-là à la compréhension
de leur langue propre : du moins de la mienne, à ce
que mes enjambées soupçonnent. Car, comme vous,
je considère le chant liturgique, comme un magis-
trique impénétrable. La stupidité des classifica-
tions traditionnelles (Aulhert et Ragnier), l'ar-
bitraire des numéros (spécifiant soi-disant les 8 tons)
à chaque pièce (Introit du 2, commun du 5, etc...) et
l'implacable routine ont achevé d'embrûler l'éche-
veau. Je m'efforce avec ardeur, avec passion même
d'apporter les dehors un peu d'ordre musical. J'aime
ces vicissitudes parce que, en elles, je sens les forces encore
actives. Si vous le aimez aussi, et le jour, peut-être
prochain, on le publiera un essai sur la modalité
antique à travers les œuvres modernes, c'est de vos

LE PRIEURÉ

MONTAURE

LA HAYE MALHERBE-MONTAURE

(EURE)

31 Juillet 1913

Tier honore et cher Montez,

Soyez remercié pour votre lettre brève et brillante.
Ma joie sera grande si vous avez un jour le loisir et
le courage de lire quelques pages de ce Tratado
pagamento... Vous y verrez que le titre est une ma-
nière de farce et que je m'efforce d'établir, à la fin
vous de cette étiquette, que « le plain chant ne doit
pas être accompagné ». Cette formule de votre lettre
vous la retrouverez, d'un bout à l'autre de mon travail,
à commencer par la page 2 de l'avertissement.

Je vous demande d'avoir la bonté, provisoirement
de lire les pages 37 à 40, afin que vous y voyiez que
je n'ai point d'autre opinion que vous.

Si je tolère et si je fais comme un accompagnement,
surtout contrapontique, pour les versets psalmiques
à l'exclusion de toutes antiphones, de tout chant commun,
c'est 1^o parce que la psalmodie est mélodiquement
d'une autre essence que le chant liturgique proprement

LAP 555

MONTAURE
DIEPPE

dit, — 2^o parce que les essais polyphoniques
à 3, 4, 5 parties du XIII^e et du XIV^e siècle
que certains manuscrits nous ont conservés nous
fournissent des types d'harmonisation contrapon-
tique dont je me suis directement inspirés. Bien
qu'ils s'appliquent à des chansons profanes sou-
vent, ils nous ramènent à l'église par le mélange,
à ces chansons, de tenors latins. (Il y a d'ailleurs les
pièces liturgiques polyphones, dans les mêmes recueils);

— 3^o parce que l'accompagnement du verset psal-
modique telle que je l'entends, suppose une connais-
sance raisonnée de la modalité ecclésiastique, et
en fait une application qui, habile, peut être
très intéressante.

Voici donc à quoi se réduit l'accompagne-
ment dans l'office, l'accompagnement tolérable :

Messe Introit { Antienne
Versets
Antienne

Kyrie
Gloria
Graduel
Alleluia
Credo
Offertoire
Sanctus
Agnus
Communions
Et la messe est

(Il s'agit ici d'une
messe toute en
plain chant, cela va
de soi, y compris les
chants communs :
Kyrie, Gloria, etc.)

ce qui est bon, à moi.

Vêpres

Deus in adiutorium

Dixit { Antienne
Versets
Antienne

Confitebor { Antienne
Versets
Antienne

Beatus { Antienne
Versets
Antienne

Laudate { Antienne
Versets
Antienne

In exitu { Antienne
Versets
Antienne

Hyperph { Antienne
Versets
Antienne

Magnificat { Antienne
Versets
Antienne

J'explique l'exécu-
tion de l'antienne
nue avant et après
les versets. Et je
fais l'accompagnement
des versets sur
l'examen modal de
l'antienne homophone

Salut en plain chant :

O sacrum convivium
Tantum ergo
Tantum ergo

ce qui est bon, à moi.

Je crois donc, mon cher Montez, défendre exacte-
ment la même opinion que vous. Les deux minutes d'accom-
pagnement polyphonique toléré à la messe, pour les 3 ou 4 versets
de l'introit, pourraient avantageusement faire place à
du chant tout nu; et ces courts versets ne valent guère qu'on

ouvrages que je tirais les plus nombreux et les plus beaux exemples. J'ai la conviction que la mise en circulation de formules modales draconi-ques peut déterminer quelques musiciens à préférer la recherche modale à la complication chromatique, qui devient vraiment odieuse.

Et voilà pourquoi j'ai eu la patience d'implorer l'office romain. J'ai travaillé 10 ans avec Gervais qui, en ces matières, était un homme merveilleux. On l'a exclu de l'édition vaticane par rancune, parce qu'il a fait la preuve que les bénédictins ne savent pas travailler.

J'ai entendu avec joie ce que vous disiez, à ce banquet familial récent, sur le système harmonique de Nidermeyer appliqué au plain chant. Vous avez, en deux mots caractéristiques, mis à bas la stupide hypothèse bénédictine de

l'égalité des notes dans les groupes en comparant le plain chant, l'origine orientale, aux chants orientaux que votre oreille a recueillis.

Je vous envoie, avec quelques petites livres — il y en a quelques uns, pas beaucoup — de montrer que l'arnement préconisé par les bénédictins pour l'exécution du chant liturgique, n'est pas le dernier mot. De sorte que ma lutte contre l'ac-

compagnement du chant ecclésiastique et contre la manière bénédictine de rythmer ce chant me vaudra quelques bons horions. La Schola a décidé qu'elle avait ma tête. Je la défendrai de mon mieux.

Ma récompense est dans l'intérêt croissant qu'un homme tel que vous peut prêter à mes tentatives: elle ne sont pas des recherches de spéculation pure; elles visent à modifier, dans la pratique, des ensembles anciens et à mettre à la disposition des musiciens des éléments musicaux utilisables.

J'abuse de votre patience: deux mots au sujet de Rameau. Je n'ai pu assumer qu'une part de la tâche de notre ami Charles Malherbe: n'étant pas un gratteur d'archives et n'ayant aucune mémoire historique, je me suis débarrassé de tout le commentaire narratif entre les mains de M. Teneo, collaborateur actif de Malherbe lui-même, et très au courant de toutes les coulisses du XVIII^e siècle. Je me suis permis d'ajouter un court commentaire musical pour souligner quelques difficultés provenant des ornements mélodiques, et pour signaler quelques particularités dignes d'intérêt. Je m'étais réservé l'étude des Chœurs. — Bref nous avons, de concert, et en nous partageant la besogne, fait le notre mieux pour que la partie technique (la même) et la partie historique (celle de M. Teneo) soient à peu près dignes de l'édition en cours.

Veuillez agréer, mon cher maître, l'hommage de mon profond respect, de mon affueux dévouement
Maurice Emmanuel

Lettre de Maurice Emmanuel à Saint-Saëns, datée du 31 juillet 1913. Source : gallica.bnf.fr

Le compositeur se rendra à Athènes en 1920, âgé alors déjà de 85 ans, et exprimera sa reconnaissance à Armand Marsick dans une lettre remplie d'émotion :

« Mon cher Marsick,

Est-ce que vraiment on me regrette à Athènes? Moi, je regrette Athènes comme Adam a regretté le Paradis perdu; car je ne la reverrai jamais! La Grèce est trop froide l'hiver et quand l'hiver est passé j'ai besoin de rentrer chez moi pour une foule de raisons. Si j'étais plus jeune, j'attendrais qu'on puisse y aller en quelques heures par la voie des airs ; mais quand on en sera là, je n'y serai plus.

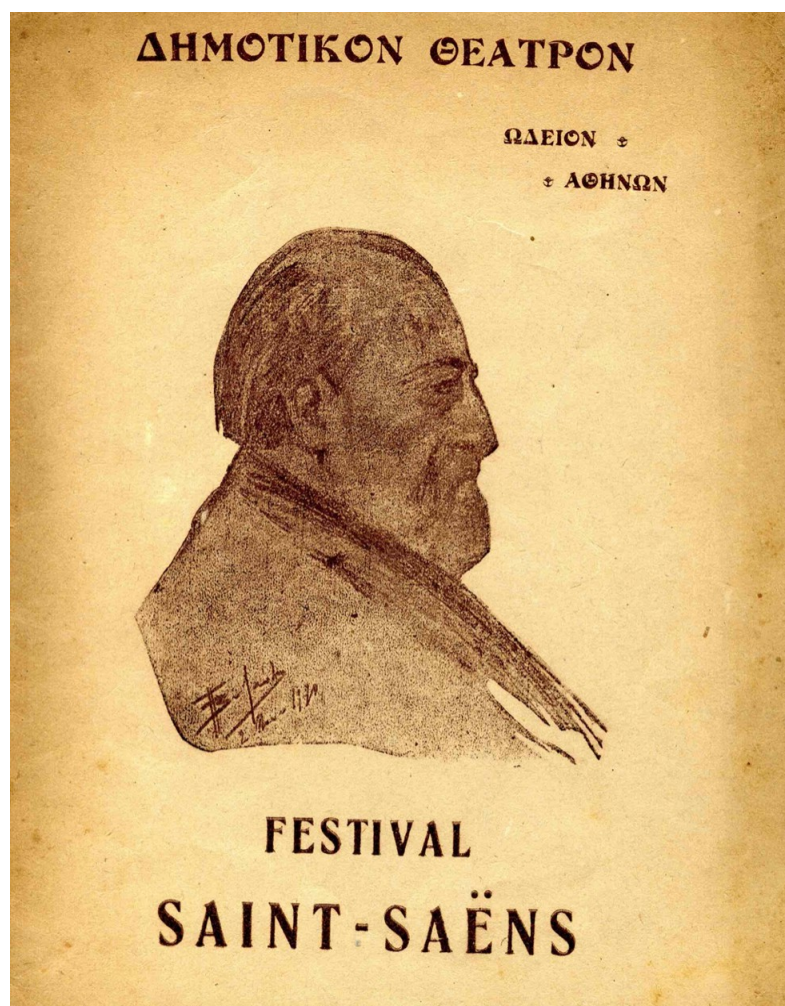
J'ai toujours dans l'oreille cette marche si merveilleusement exécutée sous votre direction !

Nulle part je n'ai été fêté comme à Athènes. Comment n'en serais-je pas reconnaissant ?

[...]

Votre ami

C. Saint-Saëns »



*Affiche du festival Saint-Saëns à Athènes en mai 1920.
Source : Fonds Marsick.*

ΔΗΜΟΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ
Πέμπτη 7 Μαΐου 1920 ὥρα 6 μ.μ.
ΣΥΝΑΓΙΑ ΕΡΓΩΝ
(Festival)
SAINT-SAËNS
ΔΟΗΣΟΜΕΝΗ
ΥΠΟ ΤΗΣ ΣΥΜΦΩΝΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ
ΤΟΥ
ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΥΠΟ ΤΗΝ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΝ
ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ
ARMAND MARSICK
Τῇ ΕΥΓΕΝΕΙ ΣΥΜΠΡΑΞΕΙ
ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΚΑΙ ΕΝΑΟΣΟΥ ΜΟΥΣΟΥΡΓΟΥ Κ.
CAMILLE SAINT-SAËNS
ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ
ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΕΥΣΤΑΘΙΟΥ ΛΥΚΟΥΔΗ
ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ ΤΟΥ ΩΔΕΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
Βιολίων

ΤΙΜΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ
Συμπεριλαμβανομένου και του φάρον

	Πλατεία	Θεωρεία Α' σειράς μετά 5 εισόδων	Θεωρεία Β' σειράς κατ' άτομον	Θεωρεία Γ' σειράς κατ' άτομον	Υπερώων
Τιμή εισιτηρίου	30.—	150.—	30.—	15.—	5.—
Φάρος	6.—	30.—	6.—	2.25	0.50
Πεντάλεπτον	0.05	0.25	0.05	0.05	0.05
	36.05	180.25	36.05	17.80	5.55

Ἐπὶ πλέον εισόδος Θεωρείων Α' καὶ Β' σειράς Δρ. 36.05

Τύπος Η. Α. Σαουζάνου

*Affiche et programme du festival Saint-Saëns
à Athènes en mai 1920.*

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟΝ

1) II *Symphonie* C. SAINT-SAËNS
a) Allegro marcato ἔργον 55
b) Adagio
c) Scherzo presto
d) Prestissimo
ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας

2) a) *Rhapsodie d'Auvergne* . . . C. SAINT-SAËNS
b) *Rêverie à Blidah*
c) *Marche Tcherkese* . . . GLINKA-LISZT
ἀπὸ κλειδοκύμβαλον ἐπὶ τοῦ κ. Saint-Saëns.

3) *Septuor* C. SAINT-SAËNS
a) Prélude ἔργον 65
b) Menuet
c) Interimède
d) Gavotte et Final.
ἀπὸ σάλιντρα, κλειδοκύμβαλον καὶ ὀρχήστραν ἐγχόρδων.
Ἐς τὸ κλειδοκύμβαλον ὁ κ. C. Saint-Saëns
Τὸ σόλο τῆς σάλιντρας ὁ κ. Σπ. Μεταλληνός.

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΝ

4) III *Concerto pour violon* . . . C. SAINT-SAËNS
a) Allegro non troppo
b) Andantino quasi Allegretto
c) Molto moderato maestoso
ἐπὶ τοῦ κ. Γ. Εὐσταθίου - Αὐκοῦδῃ
καὶ τῆς ὀρχήστρας.

5) *Wedding Cake* C. SAINT-SAËNS
Caprice-valse
ἐπὶ τοῦ κ. C. Saint-Saëns
καὶ ὀρχήστρας ἐγχόρδων.

6) *Η νύκτις τοῦ Ἡρακλέους* . . . C. SAINT-SAËNS
Συμφωνικὸν ποίημα
ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας.

7) *Marche Militaire Française* . . C. SAINT-SAËNS
ἐκ τῆς *Suite Algérienne*
ἐπὶ τῆς ὀρχήστρας.

Source: Fonds Marsick.

III. L'art à Paris au XIX^e siècle : peinture , littérature et musique

III. 1. Salons musicaux

«Le faible investissement du pouvoir républicain dans le fonctionnement de la vie musicale explique sans doute en partie le rôle en la matière prépondérant de la haute bourgeoisie et de l'aristocratie, frange privilégiée du public de l'Opéra et des concerts parisiens. Sous la Troisième République, les gouvernements successifs prennent très lentement conscience de la nécessité de contribuer au développement de l'art. Mais le chemin est long à parcourir à partir de notions solidement ancrées dans l'esprit des *Pères de la République*¹⁴⁸. »

Un regard du côté de la réalité économique aide à prendre conscience de la place de la musique dans les préoccupations de l'État à cette époque. Le budget des Beaux-Arts, issu du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, réserve seulement 15 % de ses financements à la musique (ce qui représente 1 615 000 francs en 1880), dont 70 % revient à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, le reste allant à l'enseignement musical et aux Concerts

¹⁴⁸ Chimènes, M. *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004, p. 481.

Populaires fondés par Jules Pasdeloup. En 1878, 5 % du budget musical se répartit entre les Concerts Pasdeloup et l'Association artistique d'Édouard Colonne, qui reçoit deux fois moins. En 1882, s'ajouteront à la liste des subventionnés les Concerts Charles Lamoureux; de 1892 à 1928, la Société Nationale de Musique, que Saint-Saëns a quitté depuis longtemps, recevra la somme dérisoire de 10 000 francs ; et enfin, la Société des concerts du Conservatoire devra attendre jusqu'à 1923 pour obtenir un soutien financier. Pour pallier aux carences de l'État, la Troisième République voit l'avènement des salons, qui permettent la diffusion des œuvres ainsi que les rencontres entre mécènes et musiciens. On distingue trois grandes catégories : les salons de type aristocratique, ceux de type bourgeois et ceux de type artistique.

En parallèle, à partir de 1850, les concerts de musique de chambre se multiplient. « Matinées » et « soirées » sont organisées chez des professeurs du Conservatoire tels que Delphin Alard, Auguste-Joseph Franchomme¹⁴⁹(1808-1884) ou Achille Dien (tous proches de C. Saint-Saëns). Dans les salons Erard, on crée des « nouveautés », aux côtés d'œuvres de J. Haydn et L. van Beethoven, dont ses fameux 12^e et 16^e quatuors, créés en 1852 par le quatuor Maurin, alors sans rival. Toutes ces nouvelles opportunités de diffusion de la musique instrumentale créeront un « petite révolution dans l'écoute des œuvres¹⁵⁰ » qu'Henri-Louis Blanchard résumera en 1856 dans *La Gazette Musicale* par les mots suivants: « Qui sait ? Le temps est peut-être venu pour la France de prendre la tête dans le domaine instrumental¹⁵¹? »

Dès 1858, les « lundi de Saint-Saëns », dans son appartement rue du Faubourg-St-Honoré, où se retrouvent tous les lundi soirs son cercle d'amis compositeurs, deviennent un des salons en vue de Paris. Saint-Saëns fréquente également le salon du violoncelliste Charles-Joseph Lebouc (pour qui sera créé le *Carnaval des animaux*), un des plus courus de la capitale, ainsi que celui de son ami le pianiste Louis-Joseph Diémer (1843-1919). Il est d'autre part un habitué des « jeudis soir » de son amie Pauline Viardot (1821-1910), célèbre cantatrice à qui il dédiera *Samson et Dalila*, dont le salon attire les grands noms du milieu musical français et étranger. Parmi les « réguliers », on peut citer F. Liszt, G. Fauré (qui a été fiancé à l'une des filles Pauline), G. Verdi, ou encore le violoniste M.-P. Marsick. Un billet adressé par la maîtresse de maison à ce dernier donne un aperçu de l'ambiance des lieux :

149 A.-J. Franchomme est un violoncelliste et compositeur français. Fondateur du quatuor Alard avec D. Alard, il se lie d'amitié avec F. Mendelssohn et surtout avec F. Chopin, qui lui dédie sa *Sonate pour violoncelle et piano* op. 65.

150 Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, p. 52.

151 *Ibid.*

« Cher Monsieur Marsick

Tchaïkowsky vient chez moi mardi à diner. Voulez-vous me faire le plaisir de venir avec la belle aux beaux yeux partager un petit diner sans cérémonie? Brandoukoff¹⁵² sera de la partie, et si vous vouliez, nous pourrions faire un peu de musique sans façon pour Tchaïkowsky. Voulez-vous me faire ce plaisir ?

Répondez vite [sic] un gentil

monosyllabe en trois voyelles à votre toute dévouée

Pauline Viardot

?

(Mardi 22 à 7 heures en redingote)¹⁵³

Saint-Saëns fréquente également les salons de la princesse Bibesco (18.-1902) et surtout de la princesse Mathilde (1820-1904), toutes deux pianistes et dédicataires de ses œuvres. On ne peut omettre de mentionner ses visites à la maison de campagne des Clerc à Villerville, où se retrouvaient en été G. Fauré, R. Bussine et André Messager (1853-1929). C'est là qu'il rencontre Marguerite Baugnies, future Madame de Saint-Marceaux « qui bataillait pour la musique et s'en grisait » et dont le célèbre salon, entre 1880 et 1914 « était une récompense accordée aux fidèles de la musique, une sorte de récréation élevée, le bastion de l'intimité artistique, [...] un lieu sonore, mais sensible au recueillement, jaloux de ses prérogatives mais capable de mansuétude¹⁵⁴. » Le compositeur tombe amoureux d'elle et demande même sa main, qui lui sera refusée par sa famille, prétextant sa mauvaise santé et son côté bohème qui font de lui un mauvais parti.

III. 2. La Sonate de Vinteuil

L'évocation de Madame de Saint-Marceaux offre ici l'opportunité de se pencher sur une énigme littéraire ayant fait couler beaucoup d'encre. En effet, celle qui passe pour avoir servi de modèle à Madame Verdurin dans *À la recherche du temps perdu* est une des hôtes les plus en vue de Paris. Marguerite de Saint-Marceaux, dite Meg, tient dans son hôtel particulier Boulevard Malesherbes un salon musical, qui accueille aussi bien les musiciens que les peintres et les écrivains de la capitale. C'est ici que se rencontreront Colette et Maurice Ravel, point de départ de *l'Enfant et les sortilèges*. C'est ici également que se produira en 1900 Jacques Thibaud, tout fraîchement sorti du Conservatoire, avant

152 Anatoly Andreyevich Brandukov (1859-1930), violoncelliste russe, a créé de nombreuses œuvres de P. Tchaïkovsky et S. Rachmaninov. Il se produisait régulièrement avec A. Rubinstein.

153 Tardiff, C. « Martin-Pierre Marsik, violoniste liégeois », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, n°. 11, 1998, p. 46.

154 Colette, *Journal à rebours*, Paris, Fayard, 1941.

même de débiter sa carrière. Une note dans son *Journal* indique : « Thibaud avec son quatuor joue chez moi le 2^e quatuor de Fauré et celui de Saint-Saëns, et aussi la sonate piano et violon [de Fauré]. Soirée exquise. Elle me coûte 200 francs, elle en vaut 1000¹⁵⁵ » - être rémunéré chez elle est un privilège rare.

Il existe la preuve d'au moins une visite de Proust au fameux « vendredi » de Meg, attestée par le Journal de Jean de Tinan (22 janvier 1894), comme le révèle Myriam Chimènes dans son édition du *Journal* de Marguerite de Saint-Marceaux¹⁵⁶.

La fameuse phrase « charmante mais enfin médiocre » qui obsède le héros dans *Un amour de Swann* demeure encore aujourd'hui un des grands mystères de l'œuvre de M. Proust. Ce dernier s'est d'ailleurs ingénié à brouiller les pistes à ce sujet, multipliant les déclarations contradictoires, comme ennuyé de l'insistance de certains à vouloir à tout prix mettre un visage sur les personnages de sa création.

Lors d'un entretien en 1914, Jacques de Lacratelle pose à M. Proust la question des modèles pour les personnages d'*À la recherche du temps perdu*, indiquant penser en avoir reconnu certains. Plusieurs années plus tard, le 20 avril 1918, l'écrivain lui répond sur ce point en un long texte de dédicace, dont l'extrait suivant concerne la sonate :

« La petite phrase de cette sonate est la phrase charmante mais enfin médiocre d'une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, un musicien que je n'aime pas... je ne serais pas surpris que, en parlant de la petite phrase, j'eusse pensé à l'Enchantement du Vendredi Saint ... quand le piano et le violon gémissent comme deux oiseaux qui se répondent, j'ai pensé à la Sonate de Franck. Les trémolos qui couvrent la petite phrase m'ont été suggérés par un prélude de Lohengrin, mais la phrase elle-même à ce moment par quelque chose de Schubert... Elle est dans la même soirée chez les Verdurin un ravissant morceau de piano de Fauré.¹⁵⁷ »

Dans *The Vinteuil Sonata*¹⁵⁸, Dorothy Adelson revient sur ce mystère, appuyant ses recherches entre autres sur une lettre de Jacques Rosenbaum, transcription d'un entretien avec Reynaldo Hahn. Celui-ci, compositeur prolifique et chanteur de talent d'origine vénézuélienne, rencontre Marcel Proust en 1894, deviendra son amant jusqu'en 1896 et restera son ami jusqu'à sa mort. Incontestable figure de la Belle époque et des salons

155 De Saint-Marceaux, M. *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 2007.

156 *Ibid.*

157 De Lacratelle, J. *Hommage à Marcel Proust*, p. 188. Cité dans : Adelson, D. « The Vinteuil Sonata », *Music & Letters*, Vol 23, N° 3, juillet 1942, p. 231.

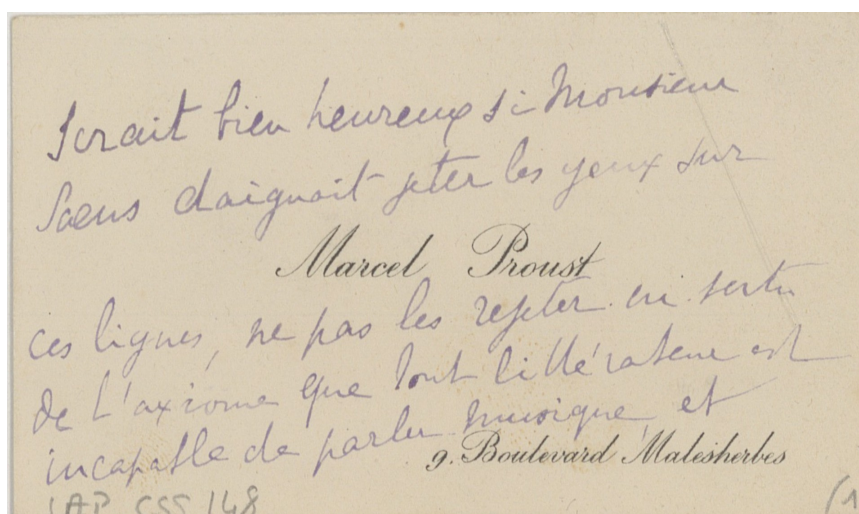
158 Adelson, D. « The Vinteuil Sonata », *Music & Letters*, Vol 23, N° 3, juillet 1942, p. 228-233.

parisiens, il fréquente Saint-Saëns, dont il deviendra également l'ami. Leur correspondance l'atteste : R. Hahn vouera à Saint-Saëns une admiration sans limites, et il n'aura de cesse durant sa carrière de gagner l'approbation du « Maître ». M. Proust, qui dans sa correspondance ne cache pas la jalousie que lui inspire les attentions de son ami pour le compositeur, ne voyait pas cette amitié d'un très bon œil. R. Hahn, au centre de ce trio, est donc un témoin de choix dans cette énigme romanesque.

Concernant l'influence musicale qu'il a exercé sur M. Proust, il affirme : « contrairement à ce qu'on pense, Proust n'était pas du tout musicien. C'est à travers moi qu'il a découvert presque tout ce qu'il connaissait en musique. Il sortait très peu, et, quand je venais le voir chaque soir, je m'asseyais souvent au piano, et je jouais pour lui ce que je souhaitais lui faire entendre ou ce qu'il voulait que je joue¹⁵⁹ ».

À propos des inspirations pour la fameuse « petite phrase » hantant le héros et l'œuvre de Proust, il dit :

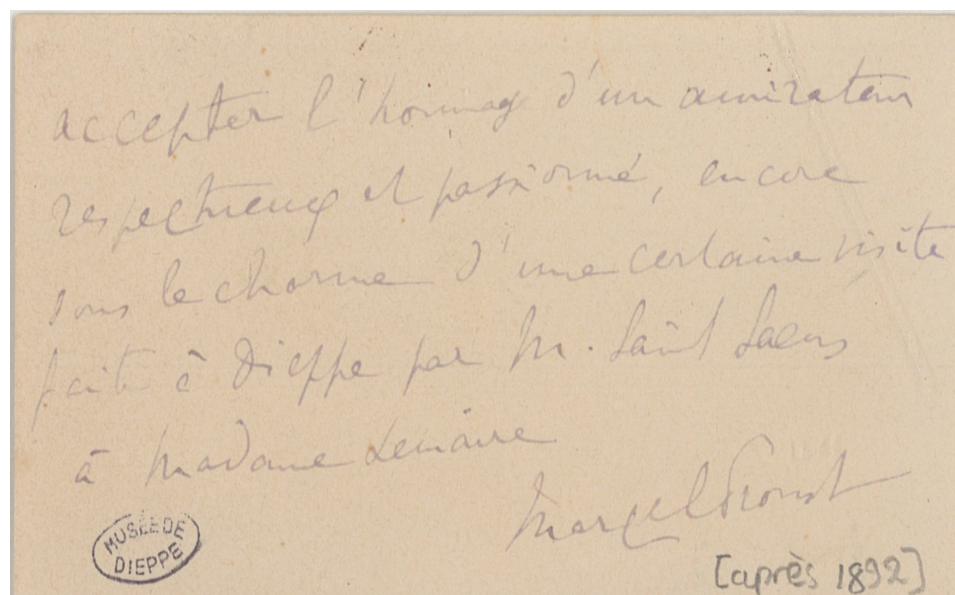
« C'est arrivé comme cela – et j'en viens maintenant à la Sonate de Vinteuil- le Sonate en ré mineur pour piano et violon de Saint-Saëns lui avait beaucoup plu, et particulièrement une phrase chantante du premier mouvement. Il me demandait des centaines de fois : « Joue pour moi ce bout que j'aime, tu sais, cette... 'petite phrase' de Saint-Saëns. » Il aimait beaucoup aussi une autre phrase musicale, chantante également, très mélodieuse, mais plus vibrante, dans la dernière partie de la Sonate de César Franck pour violon et piano. C'est pourquoi, même si je ne l'ai jamais questionné sur le sujet et qu'il ne me dit jamais rien d'explicite, je suppose qu'il n'y a pas une seule 'clé' pour la Sonate de Vinteuil, ni pour les autres personnages d'*À la recherche du temps perdu*... Pour en revenir à la 'petite phrase', je suis presque certain que dans l'esprit de Proust elle était composée en réalité d'un amalgame, d'une fusion de deux phrases musicales de Saint-Saëns et de Franck.¹⁶⁰ »



Serait bien heureux si Monsieur
Saëns daignait jeter les yeux sur
Marcel Proust
ces lignes, ne pas les rejeter ni partir
de l'axiome que tout littérateur est
incapable de parler musique et
9. Boulevard Malesherbes
LAP CSS 148

159 Adelson, D. « The Vinteuil Sonata », *Music & Letters*, Vol 23, N°. 3, Juillet 1942, p. 232.

160 *Ibid.*



Carte de visite de Marcel Proust à Saint-Saëns.

Source : gallica.bnf.fr

Que Proust demande à son ami de jouer en boucle au piano une « phrase charmante mais enfin médiocre » d'un « musicien qu'il n'aime pas » n'est pas sans rappeler la dualité planant sur toute la carrière et la personnalité de Saint-Saëns. Comme le remarque Alexis Galpérine, « une mélodie facile, seulement médiocre, ne suffirait pas à tenir son rôle d'écrin du souvenir. Il faut un certain génie, ou un génie certain, pour tenir son rang dans ce domaine, et l'on peut penser que la première sonate n'est pas indigne du monument littéraire dont elle a nourri un moment l'inspiration¹⁶¹ ».

Par ailleurs, la mise en parallèle de ces deux sonates semble faire étrangement écho à la réalité. Celles-ci sont en effet au cœur d'une querelle qui va opposer les deux compositeurs, impliquant également le personnage de Vincent d'Indy. Composées à un an d'écart, elles sont toutes deux dédiées à de grands violonistes : Saint-Saëns l'écrit en 1885 pour M.-P. Marsick en souvenir d'une tournée commune en Suisse, tandis que Franck offre la sienne en cadeau de mariage à Ysaÿe l'année suivante. 1886 est l'année où Saint-Saëns démissionne du poste de président de la Société Nationale de Musique, à la suite d'une crise concernant la promotion de la musique étrangère, qu'il souhaite écarter de la programmation, contrairement à Franck et « sa bande » (composée entre autres de Vincent d'Indy (1851-1931), d'Henri Duparc (1848-1933), et d'Ernest Chausson), qui la soutiennent. Saint-Saëns craint que l'influence germanique et wagnérienne menace l'originalité foncière des compositeurs français. Une scission dans la musique française se

¹⁶¹ Galpérine, A. *La Musique française pour violon, de la Convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, Strasbourg, 2010, p. 59.

crée entre « le côté de Franck » et « le côté de chez Saint-Saëns ». Cette division, signe d'une fracture profonde entre deux visions, se cristallise également sur une question formelle. Dans la *Première sonate* de Saint-Saëns, les quatre mouvements sont reliés par un même thème cyclique, cellule motivique qui se transforme, sorte de kaléidoscope changeant et se reflétant. En regroupant les mouvements deux par deux et en condensant le matériel, il forme un nouvel ordre, sans vraiment quitter l'ancien. Pour M. Stegemann, cette forme binaire a été inventée par C. Saint-Saëns, et est à mettre en parallèle avec la forme cyclique abondamment utilisée par C. Franck et théorisée par son élève V. d'Indy. Celui-ci, ardent *franckiste*, soutient ardemment que la paternité en revient à César Franck ; la discussion s'échauffe autour de la *Troisième symphonie* op. 78 « pour orgue », composée juste après la *Première Sonate* de Saint-Saëns et utilisant le même procédé. V. d'Indy va jusqu'à falsifier la date de composition de la symphonie de son professeur pour la rendre contemporaine de celle-ci, de manière à prévenir les questions de priorité et d'influence¹⁶².

III. 3. Peintres violonistes

Dans *L'Écho de Paris*¹⁶³, en 1911, Saint-Saëns publie un article intitulé *Les peintres musiciens*. Le texte atteste de la promiscuité de ses relations avec ces grands noms de la peinture ainsi que de la profondeur de leurs échanges, humainement et professionnellement. Il est frappant de constater encore une fois la manière dont ce « beau monde » se mélange, notamment lors de soirées ou au sein des salons, où il n'est pas inhabituel que Saint-Saëns se produise avec ces artistes violonistes amateurs. Parfois de très haut niveau, certains seront même dédicataires de ses œuvres.

Le premier peintre musicien, qu'il rencontre à l'âge de six ans, n'est autre qu'Ingres, dont le violon devint si célèbre. L'ayant prié d'accepter la dédicace d'un *Adagio* composé pour l'occasion, Saint-Saëns se vit offrir un médaillon en plâtre de Mozart, avec l'inscription suivante, de la main du peintre : « À Monsieur Saint-Saëns, charmant interprète de l'artiste divin ». « Incapable de l'apprécier, mais fasciné par sa conversation et par l'admiration qu'il inspirait autour de lui¹⁶⁴ », le compositeur fréquentera l'artiste durant de nombreuses années. Il certifie ne l'avoir jamais vu avec son instrument, ayant vu le fameux « violon

162 Deruchie, A. *The French Symphony at the Fin du Siècle : Style, culture and the Symphonic Tradition*, Suffolk, Boydell & Brewer, 2013.

163 Saint-Saëns, C. « Les peintres musiciens » *L'Écho de Paris*, XXVIII, n°. 9780, 14 mai 1911, p. 1.

164 Saint-Saëns, C. dans *Musica*, II, n°. 15, décembre 1903, p. 228.

d'Ingres » pour la première fois au musée de Montauban, où sont conservés les souvenirs du peintre. Un jour où il lui propose de jouer ensemble, le peintre refuse, déclarant : « Je n'en joue plus depuis longtemps; (...) d'ailleurs, je n'en ai jamais bien joué; j'ai fait quelques fois le second violon dans des quatuors¹⁶⁵ ». Saint-Saëns qualifie donc de « légende » l'anecdote selon laquelle le peintre acceptait volontiers la critique sur sa peinture, mais ne l'eût pas tolérée sur son talent de violoniste, certifiant par ailleurs que celui-ci « se croyait le plus grand peintre de son siècle, et n'admettait au-dessus de lui que Raphaël¹⁶⁶ ».

Gustave Doré (1832-1883), grand habitué des salons de Rossini et qui recevait lui-même régulièrement le Tout-Paris artistique dans son hôtel particulier de la rue Saint-Dominique, était selon Saint-Saëns un violoniste d'une toute autre envergure. Lors de soirées chez lui, on rapporte que le maître de maison faisait des acrobaties, chantait et jouait du violon à la perfection, devant des hôtes tels que Liszt, Gounod ou Diémer. Partisan de la « mélodie » au détriment de « musique savante », Saint-Saëns note avec humour qu'ils n'étaient pas prédestinés à être bons amis, mais le hasard (et le fait qu'ils étaient voisins) en avait décidé autrement. Le compositeur le décrit comme un violoniste brillant, avec une « facilité prodigieuse, en cela comme en tout (...) sur le violon, ce qu'il ne faisait pas de premier coup était abandonné pour toujours. S'il avait travaillé une heure par jour pendant six mois, il eût égalé les plus grands virtuoses ». Il rapporte : « Il avait acquis un instrument de prix sur lequel, avec une facilité, une agilité vraiment extraordinaire, il exécutait des Concertos de Bériot ; ces œuvres superficielles suffisaient à sa mentalité musicale. Ce qui rendait son exécution particulièrement surprenante, c'est qu'il ne travaillait jamais¹⁶⁷ ». Il lui dédie en 1866 sa *Romance pour violon, piano, et orgue-harmonium en si b majeur* op. 27, qui ne sera finalement créée que bien plus tard par J. Wolff.

Saint-Saëns fait mention également d'Ernst Hébert (1817-1908), très lié aux milieux musicaux et ayant dirigé la Villa Médicis à deux reprises (entre 1867 et 1873, ainsi que de 1885 à 1890) et qu'il côtoyait à l'Académie des Beaux-Arts, qualifiant celui-ci du « plus sérieux des violonistes¹⁶⁸ », jouant notamment Beethoven et Mozart remarquablement.

Enfin, il qualifie Henri Regnault (1843-1871), élève de Romain Bussine, du « plus musicien des peintres qu'(il ait) connu. (...) Il n'avait pas besoin de violon, étant son propre

165 Saint-Saëns, C. dans *Musica*, II, n°. 15, décembre 1903, p. 228.

166 *Ibid.*

167 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 712.

168 *Ibid.*, p. 713.

violon à lui-même¹⁶⁹ », et à qui il dédie en 1870 sa *Marche héroïque*.

On ne saurait oublier Achille Dien (1827- ca. 1900), peintre et violoniste dédicataire en 1858 du *Deuxième concerto en do majeur*, op. 58, qui ne sera pourtant créé qu'en 1880 par M.-P. Marsick. A. Dien, connu pour sa technique et son style pur, a souvent joué en duo avec Saint-Saëns. Le compositeur Reber lui ayant confié la diffusion et la publication de ses œuvres, il formera un trio avec Saint-Saëns et le violoncelliste Batta, pour donner ses œuvres lors de ses séances de musique de chambre fidèlement relatées par la presse. En janvier 1850, il compose avec Saint-Saëns le *Duo pour piano et violon sur des motifs d'Obéron* de Weber.

III. 4. Œuvres pour têtes couronnées et personnages politiques

Dans le deuxième chapitre de ses *Souvenirs*, qu'il intitule *Leurs Majestés*, Saint-Saëns donne une liste des figures couronnées qu'il a côtoyées, qui l'ont reçu souvent en grande pompe et dont plusieurs sont même dédicataires de certaines de ses œuvres.

Énumérant non sans fierté les réceptions de la Reine Victoria, de « la reine Alexandra à Buckingham Palace », il évoque une « soirée musicale chez la Reine Marguerite¹⁷⁰ », cite la reine Christine d'Espagne, Amélie de Portugal, ainsi que l'empereur d'Allemagne, les rois de Suède, d'Espagne, de Portugal ou encore le prince de Monaco.

Par ailleurs, les pays du sud qui l'accueillent lui offrent souvent les honneurs officiels, à l'instar du Prince Mohammed Aly Pacha (dédicataire de la *Valse langoureuse* en 1903), qui va jusqu'à lui offrir l'hospitalité au Caire en 1913. Également proche de Marie Guillemin, la femme du maire d'Alger où il passe volontiers l'hiver, celle-ci étant par ailleurs une excellente violoniste, il lui dédie sa *Méditation pour violon et piano*, d'après la *6e Bagatelle* op. 3. Une lettre à Durand fait état d'un concert en mars 1892 « à [eux] deux seuls – une soirée eu profit des pauvres dans la grande salle de la Mairie. » (concert qui fut finalement « accroché, [...] Mme Guillemin [ayant] eu la malencontreuse idée de tomber malade »¹⁷¹).

On ne peut oublier de mentionner le président de la République française Raymond Poincaré¹⁷² lui-même, pour qui Saint-Saëns écrivit en 1919 une « composition dont [il

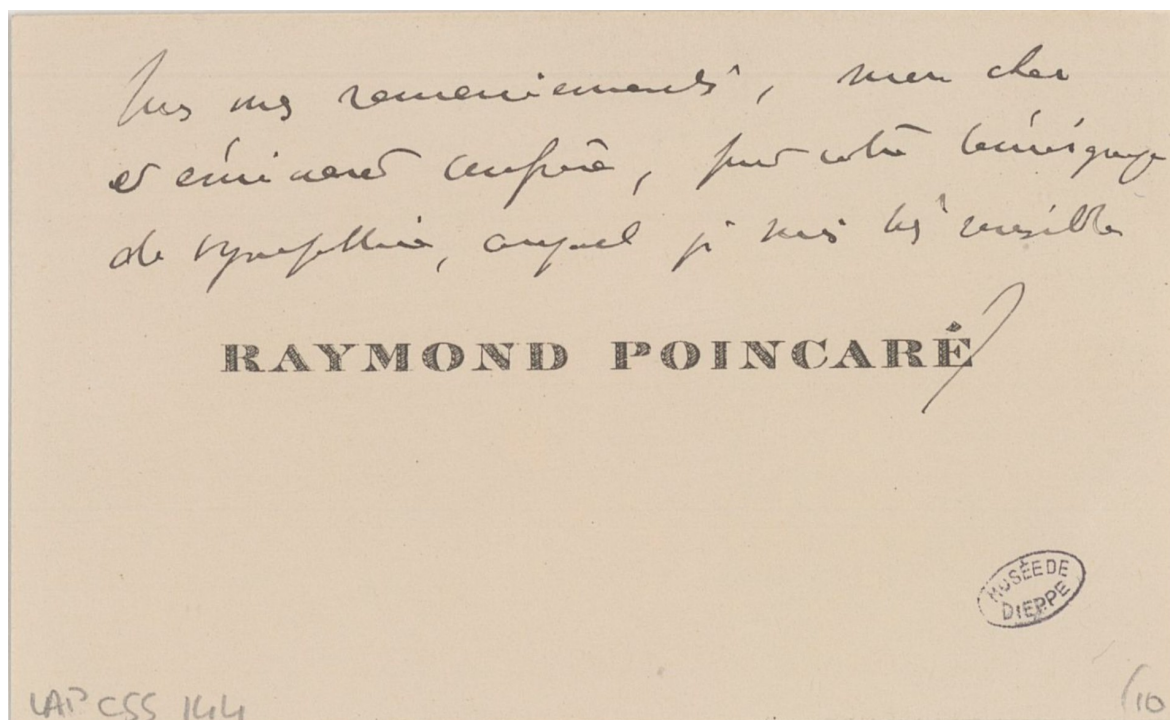
169 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 713.

170 Gallois, J. *Charles-Camille Saint-Saëns*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 2004, p. 323.

171 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 166.

172 Raymond Poincaré (1860-1934) fut Président de la République française de 1913 à 1920.

voulut] bien accepter la dédicace¹⁷³ », intitulée *Cyprès et Lauriers*, pour célébrer la victoire des Alliés à l'issue de la Première guerre mondiale. Petite parenthèse anecdotique (mais qui a son importance quant à la représentation de la musique Camille Saint-Saëns sur scène en France aujourd'hui), lors de l'investiture d'Emmanuel Macron en 2017, son entrée à l'Élysée fut accompagnée par l'Orchestre de la Garde républicaine interprétant ... les « Lauriers », deuxième mouvement de *Cyprès et lauriers*!



Carte de visite de Raymond Poincaré à Saint-Saëns, datée du 16 mars 1920

« Tous mes remerciements, mon cher et éminent confrère, pour votre témoignage de sympathie, auquel je suis très sensible »

Source : gallica.bnf.fr

III. 5. Dédicaces à la Reine de Belgique

Entre toutes ces figures d'État, la reine Élisabeth de Belgique (1876-1965), excellente violoniste dédicataire de plusieurs pièces de Saint-Saëns, occupe une place spéciale : celle-ci n'est en effet autre que la fondatrice, sur une idée soufflée par Ysaÿe, du fameux concours Reine Elisabeth.

De nombreux documents attestent de étroites relations du roi Albert et de la reine Elisabeth avec des artistes et musiciens, particulièrement pendant la première guerre mondiale.

¹⁷³ Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 419.

Saint-Saëns est un des compositeurs préférés de la souveraine qu'il rencontre pour la première fois en 1908. En juin 1912, il écrit à Durand : « Je médite un album de morceaux faciles pour Violon et Piano destiné à la Reine des Belges. Mais quand pourrais-je travailler¹⁷⁴? » Il écrira le *Triptyque* op. 136 le mois suivant. La Reine, dans une lettre datée de mars 1913, exprimera sa reconnaissance : « Monsieur Klobukowsky m'a remis la belle œuvre que vous avez eu la charmante pensée de me dédier. Je viens de me la faire jouer et dans l'enthousiasme de ce que je viens d'entendre je veux tout de suite vous dire mon admiration pour cette composition qui m'a tant charmée¹⁷⁵. » Une autre pièce qui lui est dédiée, portant le nom de *L'Air de la pendule*, est référencée dans le catalogue thématique des œuvres du compositeur. Le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France précise « 'L'Air de la Pendule' / Souvenir du Séjour chez le Roi et la Reine / des Belges en septembre 1918¹⁷⁶ ».

IV. Ecrits sur les musiciens

IV. 1. Connaissance du violon

La facilité d'écriture de Saint-Saëns pour un instrument qui n'était pas le sien a indubitablement été favorisée par ses échanges avec la lignée de violonistes fondateurs de l'École moderne. Plongé au cœur d'un moment crucial dans le développement du violon, il y participe activement à travers sa collaboration avec P. de Sarasate, E. Ysaÿe, et les nombreux violonistes avec qui il s'associe sur scène ou le temps d'une dédicace. Par ailleurs, sa vie remarquablement longue, à cheval entre les deux siècles, lui permet une vision plus « globale » que nombre de ses contemporains, lui-même ayant été plus que le témoin de la véritable révolution dans le monde du violon. Par conséquent, ses écrits concernant notre instrument sont sources d'informations précieuses, et permettent de restituer certains concepts et idées générales techniques et musicales, à une époque charnière.

Dans l'*Exécution de la musique et principalement de la musique ancienne*¹⁷⁷, transcription d'une conférence donnée par Saint-Saëns en 1915 à San Francisco au « Salon de la Pensée

174 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 222.

175 *Ibid.*

176 *Ibid.*, p. 230.

177 Saint-Saëns, C. *Écrits sur la musique et les musiciens, 1871-1920*, textes présentés et annotés par M.-G. Soret, Paris, Musicologies, 2012, pp. 931-932.

française », il expose de nombreuses idées sur l'interprétation, dont certaines concernent les violonistes. Le compositeur a alors 80 ans, et est d'une certaine manière un des derniers survivants de cette période dorée de l'expansion du violon et de ses protagonistes-clés, pris souvent pour exemple dans cet article. Il faut rappeler également ici la formidable curiosité du compositeur et sa connaissance de la musique ancienne, qui l'amènent à participer à la restauration de partitions anciennes de Lully et surtout de Rameau, dont il dirige l'édition des œuvres à partir de 1895. En reliant ses connaissances et son vécu, il livre un témoignage rare, et utile à tout violoniste.

À propos du *vibrato*, il affirme qu'« une autre plaie de l'exécution moderne est l'abus du chevrottement chez les chanteurs et les instrumentistes. (...) C'est une mode, née du désir de faire de l'effet à tout prix, et du goût dépravé du public pour l'exécution dépravée. Or l'art ne vit pas seulement de passion. À notre époque où l'art, par une admirable évolution, a conquis tous les domaines, la musique doit tout exprimer, depuis le calme le plus parfait jusqu'au passions les plus violentes. (...) Maintenant il faut toujours vibrer. [Ce défaut] a gagné tous les violonistes et les violoncellistes. Ce n'est pas ainsi que jouait Franchomme, le violoncelliste ami et collaborateur de Chopin ; ce n'était pas ainsi que jouaient Sarasate, Sivori et Joachim¹⁷⁸ ».

Il évoque également le *détaché*, produit de l'École de Viotti et de l'utilisation de l'archet moderne : « Au XVII^e siècle, l'archet (arco) était un petit arc, de forme courbe. Il tenait à la corde ; on « détachait » difficilement, seulement lorsque c'était indiqué. De nos jours, l'exécution du violon est basée sur le « détaché », et « l'archet à la corde » est l'exception. Il s'ensuit que l'exécution des œuvres de J.S. Bach et de Haendel ne répond plus du tout à ce qu'elle devrait être, et que leurs œuvres, prenant une allure perpétuellement sautillante, sont complètement dénaturées¹⁷⁹ ».

Sur l'interprétation des appoggiatures, il maintient qu'« un grand obstacle à l'exécution des œuvres anciennes, à partir du XVIII^e siècle est l'interprétation des « notes d'agrément », « appoggiatures » et autres. On a la fâcheuse habitude en pareil cas de se conformer à son goût qui peut bien guider quelque peu mais ne saurait suffire à tout. On peut s'en convaincre en étudiant la méthode de violon de Mozart père ; on y trouve des choses que l'on ne pourrait imaginer¹⁸⁰ ».

178 Saint-Saëns, C. *Écrits sur la musique et les musiciens, 1871-1920, textes présentés et annotés par M.-G. Soret*, Paris, Musicologies, 2012, p. 931.

179 *Ibid.*, p. 964.

180 *Ibid.*, p. 929.

Enfin, sur l'interprétation en général, il remarque : « Nous avons vu comment anciennement on n'écrivait pas scrupuleusement la musique comme aujourd'hui, comment une certaine liberté était laissée à l'interprétation. Cette liberté allait plus loin qu'on ne croit, et ressemblait assez à celle dont les grands chanteurs donnaient l'exemple au temps des Rubini et des Malibran. On ne se gênait pas pour 'broder' les œuvres, et l'usage si répandu des 'reprises' venait de ce que la seconde fois, les exécutants lâchaient la bride à leur inspiration. J'ai entendu, dans mon enfance, les derniers échos de cette mode. De nos jours, on supprime les reprises et cela est plus prudent¹⁸¹. »

IV. 2. Correspondance avec Durand - « notes d'interprétation »

En recherchant dans la correspondance de C. Saint-Saëns, on y retrouve également de nombreuses « notes d'interprétations » pour ses propres œuvres, véritables mines d'informations pour les interprètes, témoins de l'échange constant entre le compositeur et les interprètes, souvent à travers ses amis et éditeurs Durand. On a retrouvé en effet pas moins de 4332 lettres, témoins de la correspondance entre Saint-Saëns et Auguste Durand (1830-1909), fondateur de la maison d'édition du même nom, puis son fils Jacques (1865-1928), qui fut l'associé et le successeur de son père. Celle-ci, répartie inégalement entre 1875 et 1921, fera d'ailleurs cette année l'objet d'un recueil aux éditions Actes Sud. Écrites des quatre coins du monde, attestant de sa vie de voyageur, ces lettres apportent un éclairage sur l'œuvre du musicien, mais aussi sur la vie musicale durant ces cinquante années. Débordant d'esprit, parfois franchement drôles, elles constituent en outre un apport significatif à la connaissance de l'homme et de ses activités multiples.

Évoquant sans cesse les instrumentistes avec qui il se produit et pour qui il écrit, les courriers laissent transparaître les échanges entre le compositeur et « ses » violonistes durant la création d'une pièce. De Genève, le 22 Mars 1904, le compositeur informe Durand : « Le *caprice (andalou)* est entièrement esquissé : aussitôt à Paris je soumettrai mon projet au destinataire [le violoniste Johannès Wolff], je réglerai avec lui certains détails, puis j'écirai l'orchestre, ce qui ne sera pas bien long, car le solo joue tout le temps et il n'y a que des ombres de tutti¹⁸². » Le même Wolff participera également à la

181 Saint-Saëns, C. *Écrits sur la musique et les musiciens, 1871-1920, textes présentés et annotés par M.-G. Soret*, Paris, Musicologies, 2012, pp. 931-932.

182 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 408.

conception du *Morceau de Concert* dédié pourtant à Ovide Musin (1854-1929); de Pallanza, le 30 juillet 1908, Saint-Saëns écrit à son éditeur : « Johannès Wollf [...] s'est enthousiasmé pour le *Morceau de concert*, il m' [a] envoyé un commencement de point d'orgue que j'ai terminé¹⁸³. »

Parfois, la tâche du dédicataire dépasse la fonction de simple inspirateur. Dans une lettre écrite à Durand, le 24 Mars 1907, de Monte-Carlo, il précise la contribution personnelle du violoniste dédicataire de la Havanaise : « J'ai oublié de vous dire que l'Havanaise n'a pas été écrite pour Marsick, mais pour le havanais Diaz Albertini qui la jouait divinement = le



trait

est de lui-même.¹⁸⁴»

Pour la parution de *La Muse et le poète*, il spécifie de Luxor, en Égypte, le 11 décembre 1909 : « Il ne faudra pas l'éditer car il est probable que les exécutants apporteront quelques petites modifications de détails qui peuvent être de très heureuses améliorations ; aussi n'écirai-je mon orchestre que plus tard, je garde mon esquisse dans cette intention¹⁸⁵. »

N'hésitant pas à se déplacer pour aller écouter les artistes jouer ses œuvres, lorsqu'il ne joue pas lui-même avec eux, les différentes interprétations semblent influencer ses idées et la conception de ses pièces, notamment au niveau du tempo. À propos de la *Première sonate en ré mineur* op. 75, il écrit le 18 novembre 1885, un mois après la date de composition : « J'avais pris d'abord le final trop vite avec Marsick, ce qui le rendait détestable ; rentré dans un tempo humain, il gagne 80%.¹⁸⁶» Au sujet du *Troisième concerto* op. 61, le 15 mars 1907, de Bordighera en Italie, il note : « Hier, je n'ai pas pu y tenir, je suis allé à Monte-Carlo pour entendre Kubelik pour mon Si mineur. Est-il nécessaire de dire qu'il le joue divinement ? Il prend des mouvements plus modérés que les autres - ce à quoi je ne m'attendais pas, - ce qui permet à l'orchestre de faire entendre les détails qui sans cela seraient massacrés, et aussi le sont-ils ordinairement.¹⁸⁷» Écrivant parfois chaque jour à Durand, souvent d'endroits incongrus, comme le 30 mars 1917, où il remarque, entre deux trains à la Gare de Lyon-Perrache : « Il [Gabriel Wüllaume] joue admirablement la

183 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 380.

184 *Ibid.*, p. 389.

185 *Ibid.*, p. 411.

186 *Ibid.*, pp. 180-181.

187 *Ibid.*, p. 377.

Havanaise, mais trop lentement, comme Thibaud ; cela en change le caractère¹⁸⁸. » Il est intéressant ici de mettre cette indication en relation avec le seul enregistrement que l'on ait de Saint-Saëns au piano dans une de ses œuvres pour violon : la *Havanaise*, avec ce même G. Willaume au violon, dans un enregistrement de 1919 à Paris. Le tempo, bien plus rapide que celui pris communément de nos jours, fait ressortir le côté cubain et dansant de l'œuvre. On est amené à se questionner sur la remarque de Saint-Saëns et à se demander si le violoniste, entre cette appréciation et l'enregistrement, avait revu son tempo...

La plume de Saint-Saëns peut se faire caustique, comme dans la lettre suivante, envoyée le 21 février 1888 d'Alger, toujours concernant la même pièce : « Je vais me mettre demain à la *Havanaise*. Ce sera vite fait et je vous l'expédierai de suite. Je n'y mettrai pas de trombones, ce qui ôtera l'envie de les supprimer aux violonistes qui auraient moins de son que de talent, dans le cas improbable où ce phénomène se produirait. Ce sera un petit orchestre à l'eau de rose¹⁸⁹. » À propos de son *Quintette en la mineur* op. 14, en juin 1909, il le recommande à Caroline de Serres en s'exclamant : « Saperlipopette, qu'il est difficile !¹⁹⁰ » Qualifiant tour à tour sa musique de « monstre » (le caprice andalou op. 122), d'« ours » (le morceau de concert op. 62), d'« hippogriffe » (en parlant du final de la première sonate op. 75, « d'ours que [les interprètes] grillent de lécher » (à propos de *La Muse et le poète* op. 132) qui, quand elle ne « lui donn[e] pas un mal de chien » ou « des maux d'estomac, [le] remet en esclavage¹⁹¹ », il ne manque pourtant jamais une occasion de remercier « les chevaliers de l'archet » de les défendre sur scène.

IV. 3. Problèmes d'éditions

La correspondance avec Durand relate par ailleurs de nombreuses échanges concernant des problèmes d'éditions. Le compositeur n'hésite pas, parfois de manière très virulente mais toujours avec humour, de critiquer le travail de son éditeur. La lettre suivante, en provenance d'Alger et datée du 27 Janvier 1911, en est un bel exemple :

« Hier j'ai fait une découverte qui m'a percé le cœur. J'ai accompagné ma *Berceuse* (composée en 1871) à un excellent violoniste - Mr Rieu - et je me suis trouvé en face d'une nouvelle édition dans laquelle il y

188 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 390.

189 *Ibid.*, p. 389.

190 *Ibid.*, p. 149.

191 *Ibid.*, p. 201.

a deux fautes qu'il m'est impossible de supporter [...] Pour peu que vous ayez la juste prétention d'être des propagateurs d'art et non de simples marchands de papier plus ou moins noirci, vous *mettrez au pilon* cette affreuse édition. L'auteur du concerto en si et du rondo pour violon, de la Danse macabre, du Cygne, a le droit de vous demander ce sacrifice; et si vous m'objectez quelques œuvres de théâtre qui ne vous ont rien rapporté, je vous répondrai que *mon cœur s'ouvre à votre voie*, et je jugerai que la cause est entendue. Au moins, faites-le par amitié pour moi¹⁹² ! »

Ses récriminations semblent avoir de l'effet, puisque quinze jours plus tard, dans une nouvelle missive le 13 février, il écrit : « Gaston m'a envoyé la nouvelle édition de la *Berceuse*, elle est parfaite¹⁹³ ».

Un autre aperçu de ses doléances, cette fois-ci concernant la *Méditation* dédiée à Marie de Guillemin et daté du 5 janvier 1893 (la femme du maire d'Alger, où il passe volontiers ses hivers) : « J'ai été scandalisé de voir cette édition avec les fautes énormes que j'avais signalées ; à quoi pensez-vous à répandre un morceau de violon dans lequel il *manque une mesure* [...] Je vous renverrai le morceau avec les corrections et *il faut* que cela soit arrangé. Vous ne me ferez pas croire que vos moyens ne vous permettent pas de mettre un tirage au vieux papier, quand il s'agit de notre honneur d'auteur et d'éditeur. J'en appelle à Jacques dans cette occurrence¹⁹⁴ ». Enfin, on ne résiste pas à sa fureur à propos de l'édition de sa *Première Sonate en ré mineur* op. 75, le 23 novembre 1885, juste avant sa publication en décembre : « C'est DO-FA-LA, et non la-ré-fa. Vous ne savez plus vos notes, tant la joie de rester mon éditeur vous a fait perdre la tête, sans compter celle de commencer *again* avec une sonate comète qui va ravager l'univers en semant la terreur et la colophane sur son passage¹⁹⁵ ».

Les problèmes d'édition peuvent influencer sur l'exécution des œuvres, comme le suggère la lettre suivante, datée du 1er novembre 1885, du compositeur qui s'irrite de ne pas voir son Concerto op. 20 suffisamment joué : « Vous devriez racheter à Hamelle mon second concerto [dans l'ordre de composition] de violon ; je profiterai de la circonstance pour ajouter quelques indications dans l'orchestre. Le malheur est que la propriété a été vendue par Maho pour l'Allemagne, mais l'éditeur allemand n'a pas édité la partition. J'ignore s'il a édité les parties d'orchestre. Ce concerto est une de mes meilleures choses et il a de

192 Teller Ratner, *S. Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 156.

193 *Ibid.*, p. 156.

194 *Ibid.*, p. 166.

195 *Ibid.*, p. 181.

l'avenir¹⁹⁶ ». La Maison Hamelle, ancienne Maison J. Maho, gardera les droits et en rééditera la partie d'orchestre en 1905, puis la version violon-piano en 1909.

Le courrier suivant, envoyé de Buenos Aires le 29 juin 1916, illustre par ailleurs les problèmes de droits d'auteur, à une époque où la diffusion internationale s'accroît : « J'apprends une chose étonnante. Schirmer a fait une édition (not to be sold outside of the United States and Canada) de mon concerto pour violon en si mineur, la partie de violon revue et modifiée par Sauret, et qui s'intitule *Authorized edition*. Autorisée par qui ? Pas par moi assurément ; et il me paraît invraisemblable que tu l'aies autorisée¹⁹⁷ ! » La maison d'édition américaine *G. Schirmer, Inc. and Associated Music Publishers, Inc.* est créée en 1866 par Gustav Schirmer, juste avant la fondation de la maison Durand en 1869. Malgré les récriminations de C. Saint-Saëns, cette édition du *Concerto n° 3* existe toujours aujourd'hui. Témoin de la réputation du violoniste E. Sauret - célèbre par ailleurs pour la cadence qu'il a écrit pour le *Premier concerto* de Paganini - de surpasser toutes les difficultés techniques, elle propose des alternatives à certains passages déjà redoutables. Le violoniste s'est ingénié à orner de quelques embûches supplémentaires l'œuvre de C. Saint-Saëns, rajoutant çà et là quelques notes dans les aigus ou indiquant des réaliser certains passages uniquement sur la corde de sol, essentiellement pour le plaisir de la « gymnastique des doigts ».

Une autre lettre, en janvier 1917, montre par ailleurs l'étendue de la diffusion de sa musique, qui atteint même le Brésil : « Je reçois une nouvelle lettre du Brésil. On y a toute ma musique de chambre, sauf les nouveautés naturellement que l'on désire pouvoir travailler d'avance. Aie donc l'obligeance de faire envoyer à Cordieglio Lavalle : le Tryptique/ l'Élégie / la Barcarolle / la sonate de Chopin pour deux pianos¹⁹⁸ ». Son premier voyage en Argentine remonte aux mois de mai et juin 1889. Il y joue avec des musiciens venus du Brésil, qu'il retrouve en juillet de la même année dans les théâtres de Rio de Janeiro. Très apprécié comme pianiste ainsi que pour ses œuvres, il retournera en Amérique latine en 1904 et en 1916.

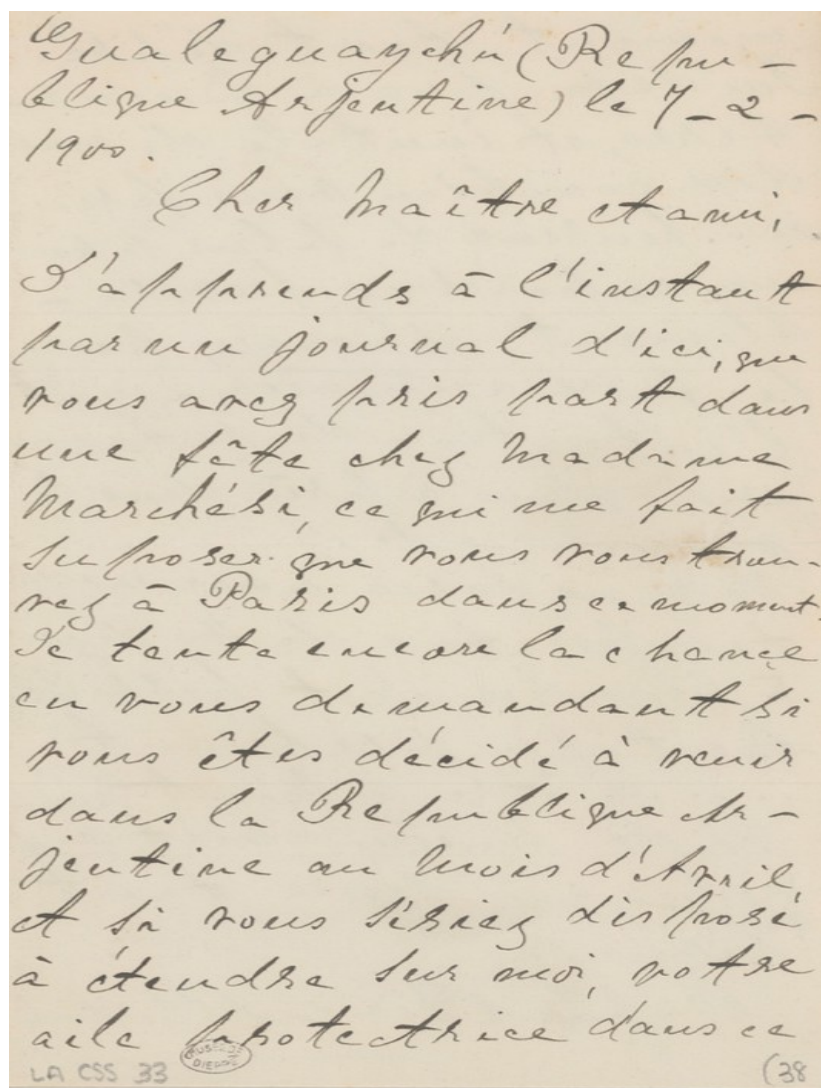
Le répertoire pour violon de Saint-Saëns sera largement diffusé en Amérique du Sud par le violoniste Diaz Albertini, comme l'atteste une abondante correspondance, dont l'extrait

196 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 345.

197 *Ibid.*, p. 378.

198 *Ibid.*, p. 222.

suivant est un exemple : « [...] je crois que sans nous fatiguer la moindre de choses, nous pouvons faire de très grandes affaires ici (Montevideo). [...] Je vous demande d'une façon désespérée de me réserver le monopole du Rondo et de l'Havanaise, morceaux pas connus à Rio et que j'ai joué partout au Brésil¹⁹⁹. »



Gualeguaychú (Repub-
lique Argentine) le 7-2-
1900.
Cher maître et ami,
S'appréendant à l'instant
par un journal d'ici, que
vous avez pris part dans
une fête chez Madame
Marchézi, ce qui me fait
supposer que vous vous trou-
vez à Paris dans ce moment.
Je tente encore la chance
en vous demandant si
vous êtes décidé à venir
dans la République Ar-
gentine au mois d'Avril,
et si vous seriez disposé
à étendre sur moi, votre
aile protectrice dans ce
LA CSS 33 (38)

Lettre de Diaz-Albertini à Saint-Saëns d'Argentine, datée du 7
février 1900 (1).

Source : gallica.bnf.fr

¹⁹⁹ Extrait d'une lettre de Diaz Albertini à Saint-Saëns, datée du 24 juin 1899 de Montévidéo. Source : gallica.bnf.fr.

moment tant désiré.
 J'ai déjà joué à Buenos.
 Aïres, et inutile de vous
 dire combien nous faisons
 un heureux de plus à vous
 me repondiez paroha-
 blement d'arriver, pour
 le faire annoncer, ayant
 l'intention de retourner
 avec-vous à Paris dans le
 prochain monde.

Je vous écris avec une
 température de 40 degrés pour le sud-est violet?
 à l'ombre, c'est horrible
 tout en préférant
 ... d'être à Saint-Saëns!
 mille sincères amitiés de
 celui qui désire tant
 vous
 savoir.

Raphaël Diaz-Albertini

Nuevo Hotel Francés
 Calle Teneguel
 Paraná
 República Argentina

Avez-vous reçu ma
 grande photographie?
 et avez-vous pensé à moi,
 (dans le cas où vous auriez
 reçu mes lettres précédentes?)
 Do that for me, if you
 please, will you?



(39)



Lettre de Diaz-Albertini à Saint-Saëns d'Argentine, datée du 7 février 1900.
 Source : gallica.bnf.fr

V. Un « répertoire pour une école »

A. Galpérine, qui qualifie les pièces pour violon de Saint-Saëns de « répertoire fondateur pour une école²⁰⁰ » souligne, dans *La Musique française pour violon de la Convention à la seconde guerre mondiale*, l'importance de la diffusion pédagogique des œuvres de Saint-Saëns, au-delà de sa diffusion à travers la scène. Il note particulièrement la portée de sa collaboration avec M.-P. Marsick, dédicataire de la *Première sonate*. En effet, celui-ci, professeur au Conservatoire de Paris, accueillera dans sa classe entre autres Georges Enesco (1881-1955), Jacques Thibaud et Carl Flesch. « Le rôle considérable de ce professeur dans la consolidation des principes de l'école franco-belge, et l'apport de la musique de Saint-Saëns dans l'édification d'un répertoire en accord à ces principes²⁰¹ » ne laisse aucun doute sur l'influence qu'il a pu avoir dans la transmission aux élèves du fruit de cette collaboration. Interrogé à ce sujet, A. Galpérine définit ce rôle comme celui d'un « passeur », ayant permis la transmission à la génération future de ces œuvres « donnant enfin aux violonistes un répertoire digne de ses travaux préparatoires ».

La propagation pédagogique s'est également opérée à travers Ysaÿe, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles de 1886 à 1898. Une génération de futurs virtuoses et pédagogues, parmi lesquels Mathieu Crickboom (1871-1947), Nathan Milstein (1903-1992) ou encore Joseph Gingold (1909-1995), accoururent du monde entier pour bénéficier de ses conseils.

Plusieurs lettres de Saint-Saëns attestent de cette transmission pédagogique. La première, à Ysaÿe, est datée du 7 avril 1893 : « C'est un violoniste qui m'écrit pour me dire à quel point vous avez été merveilleux au Conservatoire et quel triomphe vous avez remporté 'malgré' mon concerto. Je m'y attendais ! Et je ne me console pas de ne pas vous avoir entendu. Savez-vous que je serais capable, quand je serai revenu à Paris, de prendre le train pour aller vous l'entendre jouer et vous l'accompagner moi-même ? Je serais bien pris par l'Opéra-Comique, mais je pourrai partir un samedi soir et aller passer le dimanche avec vous. Et vous me le jouerez pour moi tout seul²⁰² ».

Puis une lettre du 22 mars 1904, à Durand : « Comme je voudrais que vous entendissiez ce jeune élève d'Ysaÿe jouer la Romance en Ut ! C'est un régal des dieux, c'est le charme et le

200 Galpérine, A. *La Musique française pour violon de la Convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, 2010, p. 60.

201 *Ibid.*

202 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 377.

naturel, le style pur, on ne peut rien désirer de mieux. Je ne puis arriver à retenir son nom²⁰³ ».

D'autre part, des partitions annotées du *Troisième concerto* op. 61, témoins du travail d'Ysaÿe avec deux de ses élèves américains, Louis Persinger (1887-1966) et Viola Mitchell (1911-2002), ont été retrouvées à travers les collections Persinger et Mitchell²⁰⁴. Dans l'article *The legacy of Eugène Ysaÿe : transmitted, adapted, and reinterpreted*²⁰⁵, Ray Iwazumi Persinger analyse ces découvertes liées aux deux grands violonistes, parmi les favoris d'Ysaÿe : L. Persinger devint lui-même plus tard le professeur de Yehudi Menuhin, et V. Mitchell, qui fut « dans sa quatorzième année l'élève la plus jeune (et la préférée) d'Eugène Ysaÿe à Bruxelles²⁰⁶ », fit une grande carrière aux États-Unis.

Les partitions originales de Persinger et Mitchell sont noircies d'indications. Dans l'édition ayant appartenu à Persinger (Exemple 1), les remarques en français, anglais et allemand témoignent de la combinaison de ses études à Leipzig et Bruxelles. Certaines notes pourraient être de la main d'Ysaÿe : au début du premier mouvement, des remarques font référence à César Thomson et Ostende, une ville proche de la maison d'été d'Ysaÿe. D'autres éléments sont attribués à ses études avec Jacques Thibaud.

La partition de Mitchell de la même pièce, datée « Bruxelles, 1927 » dans le coin gauche du haut de la première page de la partie violon, porte la mention « doigtées [sic] d'E.Y. » Beaucoup d'annotations sont vraisemblablement d'Ysaÿe, ou copiées par Mitchell à un degré d'exactitude parfait de reproduction de l'écriture d'Ysaÿe. Une page séparée manuscrite, probablement de la main de Mitchell, détaille une esquisse des harmoniques artificielles de la fin du deuxième mouvement. Enfin, en haut de la page 10 de la partie violon (Exemple 2), une indication manuscrite au crayon rouge, probablement d'Ysaÿe, propose une réalisation alternative de la première mesure de la quatrième ligne de cette page.

203 *Ibid.*, p. 369.

204 Les collections Persinger et Mitchell se trouvent à la Julliard School.

205 Iwazumi, R. « The legacy of Eugène Ysaÿe : transmitted, adapted, and reinterpreted », *Notes*, Second Series, Vol. 67, n° 1, Septembre 2010, pp.68-88.

206 Ewen, D. *Living Musicians*, New-York, H. W. Wilson, 1940.



Fig. 4. Detail from Camille Saint-Saëns's Violin Concerto in B Minor, op. 61, 3d movement (Paris: A. Durand & Fils, undated), from Persinger Collection, box 14, folder 9. By permission of the Juilliard School Library.

*Exemple 1: Détail du Concerto en si mineur, op. 61, 3ème mouvement
(Paris: A. Durand & Fils, non daté), Collection Persinger, boîte 14, dossier 9.
Librairie de la Juilliard School.*



Fig. 5. Detail from Camille Saint-Saëns's Violin Concerto in B Minor, op. 61, 3d movement (Paris: A. Durand & Fils, undated), from Mitchell Collection, box 5, folder 5. Note in particular the similar alteration, among other similar markings, of the fourth line first measure, in both Mitchell's and Persinger's scores. In Mitchell's score, the alteration is written out, probably in Ysaÿe's hand, at the top of the page. By permission of the Juilliard School Library.

Exemple 2: Même extrait, issu de la Collection Mitchell, boîte 5, dossier 5. Alternative similaire, entre autres remarques semblables, dans la première mesure de la quatrième ligne des deux partitions. Dans celle de Mitchell, la variante est écrite en haut de la page, probablement de la main d'Ysaÿe. Librairie de la Juilliard School.

Par ailleurs, on assiste déjà du vivant du compositeur aux prémices de l'utilisation pédagogique du *Troisième concerto* op. 61 !

On peut mentionner ici d'une part Armand Parent, brillant représentant de l'école franco-belge, camarade d'Ysaÿe dans la classe de Désiré Heynberg (1831-1897) au Conservatoire de Liège. Grand pédagogue, il est l'auteur de nombreux recueils pédagogiques pour enfants dont *Le Petit violoniste*²⁰⁷ Professeur à la Schola Cantorum à Paris dès 1900, il utilise le *Troisième concerto* pour ses *Exercices pour violon*²⁰⁸, publiés en 1917.

D'autre part, en 1913, le Conservatoire de Paris « lui-même » passe commande à Saint-Saëns pour son concours de violon. Le compositeur écrit à Jacques Durand le 14 juillet 1913 : « Nadaud²⁰⁹, à la distribution des prix du Conservatoire, m'a demandé si je ne pouvais pas faire pour le final du Concerto en si mineur ce que j'ai fait pour le 1er morceau du Concerto en mi b. C'est fait, et cela tient entre 6 et 7 minutes, juste la dimension voulue. Seulement pour ces quelques pages, je te demanderai un billet de mille, non pour elles-même mais pour le succès mondial du Concerto qui doit être d'un bon rapport !²¹⁰ » Cela donnera naissance à un *Allegro de Concert* accompagné du piano, variante du final du *Troisième concerto* op. 61.

Un article paru dans le *Ménestrel* daté du 18 juillet 1914 relate le déroulement du concours « des Prix » du Conservatoire l'année précise où cet *Allegro de Concert* était, aux côtés d'un *Adagio* de Jean-Marie Leclair (1697-1764), la pièce imposée. Le jury était composé de Gabriel Fauré, président, Alfred Bruneau, Xavier Leroux, Paul Hillemacher, Pierre Lalo, Lucien Capet, Jacques Thibaud, Paul Viardot, A. d'Ambrosio, L. Heymann, Jules Boucherif, Alarcel Hewilt, G. Mayet et Fernand Bourgeat.

« Quarante concurrents, [...] nous permettront d'apprendre par cœur, à notre tour, [...] l'allegro, très condensé pour la circonstance, du troisième concerto en la mineur (op. 61) de Camille Saint-Saëns : trois minutes d'adagio, cinq grandes minutes d'allegro, soit huit minutes de musique, quarante fois répétées ; avec les allées et venues, cela fait bien un total de six heures de concours, trois pour la matinée, trois pour l'après-midi : le Conservatoire est l'école de la patience et de la résignation. Du reste, de la bonne musique, et bien jouée, cela supporte quelques répétitions consécutives ; mais le poète

207 Parent, A. *Le petit violoniste*, Éditions Delrieu, en plusieurs volumes.

208 Parent, A. *Exercices pour violon. École moderne*. 1er volume, d'après les principaux traits de V. d'Indy, *Sonate*, Lalo, *Concerto* et *Symphonie espagnole*, C. Saint-Saëns, *3e concerto*, Paris, Durand, 1917.

209 Édouard Louis Nadaud (1862-1928) fut élève de C. Dancla et professeur au Conservatoire de Paris de 1900 jusqu'à sa mort en 1928.

210 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 224.

ne nous dit pas qu'il faille entendre quelque chose ou quelqu'un quarante fois de suite pour que l'objet commence à nous plaire ! [...] Quant à l'allégo du maître Saint-Saëns, c'est une réduction de son op. 61 que Sarasate faisait connaître aux auditeurs du Châtelet, le dimanche 2 janvier 1881; mais le fragment permet encore à l'interprète de montrer l'intrépidité de sa justesse, la crânerie de son archet, la poésie de sa chanterelle et tout son talent dans une série de traits hardis, imprévus et parfois superbes, où la fierté des intervalles dénonce un Beethovenien respectueusement épris du début mystérieux de la Neuvième... C'est l'œuvre d'un classique original, nourri de bonnes lettres mélodiques, et qui met de sa fantaisie jusque dans ses souvenirs ; et l'italianisme adolescent du premier concerto pour violon fait ici place à la plus vivante et nerveuse érudition²¹¹ ».

Cette critique est à mettre en parallèle avec un article de Hugh MacDonald intitulé *Saint-Saëns's Caprice Brilliant*.²¹² Dans celui-ci, le musicologue anglais compare les trois versions existantes du troisième mouvement du célèbre concerto. La première, dont le manuscrit se trouve à la Sibley Music Library à l'Université de Rochester à New York, est une « pièce de genre » d'esprit espagnol, est écrite en 1859 pour Pablo de Sarasate, alors que tous deux sont encore étudiant au Conservatoire de Paris. Véritable duo reposant sur une virtuosité partagée entre violon et de piano, la partie de piano lisztienne témoigne de la technique phénoménale dont disposait Saint-Saëns. Un choral varié dans la section centrale évoque l'influence de Wagner. C'est ce *Caprice brilliant* que Saint-Saëns orchestre vingt ans plus tard pour en faire le dernier mouvement de son *Troisième concerto*. H. MacDonald, au terme d'une méticuleuse étude comparative mesure pas mesure des trois pièces, conclut que la version de concours « se détourne définitivement de l'exubérance pleine de jeunesse 54 ans plus tôt, rédui[sant] son magnifique *Caprice* à un lamentable écho de l'original, plus *Brillant* du tout. » Coïncidence ou dénouement naturel pour une pièce dont le dessein n'est plus d'être jouée en public, mais de servir à juger et jauger des candidats ? Son jugement tranche en tout cas avec celui du *Ménestrel* lors de du concours en 1914 ; amusant quand on sait que Saint-Saëns, en 1876, dans sa *Revue musicale* sur les concours du Conservatoire, remarquait que « le morceau de concours pour le violon est toujours un concerto de Viotti ». « Est-ce un bien. Est-ce un mal ? Sans avoir d'opinion bien arrêtée à ce sujet, j'incline à croire que cette tradition est respectable et peut être conservée sans inconvénient²¹³ », ajoute-t-il, jugeant pourtant plus loin ces œuvres d'« aussi classiques que peu divertissantes²¹⁴ ».

211 « Les concours du conservatoire », *Le Ménestrel*, 18 juillet 1914, p. 226.

212 Mac Donald, H. « Saint-Saëns's Caprice Brilliant. » *Échos de France et d'Italie : Liber amicorum Yves Gérard*, Paris, Buchet/Chastel, 1997, pp. 233-241.

213 Saint-Saëns, C. « Feuilleton ». *L'Estafette*, 30 juillet 1876, p. 2.

214 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His complete Works*,

Competition of “Violoncello” and “Violin.”
 Jury : Messrs. Ambroise Thomas, Vieuxtemps, Del-
 denez, E. Altez, Chaîne, Garcin, Jacquard, Lalo, and
 Rignault. Nine male and female competitors. The
 morceau executed was a concerto of Stiautug, curious
 and little known. First prize — M. Bruneau. Sec-
 ond prize — Mlle. Gatineau. First accessit — M.
 Marthe. These three *lauréats* are pupils of M.
 Franchomme. Second accessit — M. Bruguier, pupil
 of M. Chevillard. Twenty pupils took part in the
 competition of the “Violin.” The piece played, the
 17th Concerto of Viotti. The jury were more severe
 upon the violin than upon the violoncello, and by a
 decision such as has not been rendered for many
 years no first prize was given for that instrument.
 The second prize was divided between Messrs. Ber-
 thelier, pupil of M. Massart, and M. Haguenaüer,
 pupil of M. Ch. Dancla.

Résultats du Concours du Conservatoire de Paris de 1877.

« Vingt élèves ont pris part au concours de 'violon'. La pièce jouée était
 le 17ème Concerto de Viotti. Le jury était plus sévère avec les
 violonistes qu'avec les violoncellistes, et par une décision qui n'avait pas
 été prise depuis longtemps, aucun premier prix n'a été décerné pour cet
 instrument. »

Source : The Aldine, Vol. 8, N°. 9 (1877) p. 290.

Dans le champ de l'enseignement, une petite parenthèse sur le « pistonnage », qui
 transparaît à travers la lettre suivante de Saint-Saëns adressée à Édouard Colonne, datée du
 28 octobre 1908 : « on me dit que vous êtes du Jury d'admission pour le Violon ; il s'y
 présentera une jeune personne qui est fille de M. Gabriel Size, de Toulouse, lequel est de
 mes grands amis, et je voudrais bien qu'elle fût admise ».

L. a. Saint-Saëns (C.) 160

RUE DE LONGCHAMP 17

28 octobre 1908

Monsieur Colonne

on me dit que vous
 êtes du jury d'admission
 pour le Violon; et j'y
 présente une jeune
 personne qui est fille
 de M. Gabriel Figer,

DCN 512

177

de l'ensemble lequel est de mes grands amis, et
 j'aurais bien qu'elle fût admise

est tout dévoué

(C. Saint-Saëns)

Lettre de Saint-Saëns à Colonne, datée du 28 octobre 1908.

Source : gallica.bnf.fr

On remarque que plus de cent ans plus tard, Saint-Saëns est devenu un des grands classiques du concours d'entrée en violon au CNSMDP ainsi qu'au CNSMD de Lyon. En recherchant dans les annales de ce dernier, on remarque que dans les vingt dernières années, une œuvre de Saint-Saëns (avec une prédilection pour le premier ou le final du *Troisième concerto*) a systématiquement été proposée ou imposée seize fois ! D'autre part, ayant effectué mon stage de didactique cet hiver au CRR de Strasbourg, j'ai assisté à la

préparation de plusieurs élèves qui se présentaient au concours d'entrée au CNSMDP : sur les quatre violonistes, trois d'entre eux jouaient un mouvement du *Troisième concerto* op. 61.

Par ailleurs, peu de statistiques existent concernant le répertoire des concours internationaux. On connaît une certaine tendance à jouer souvent les mêmes œuvres, mais de réelles études seraient intéressantes, pour déterminer l'importance du choix du répertoire et son éventuelle influence sur le succès. Un article intitulé *Efficacité et inefficacité du classement dans les concours : le cas du Concours Reine Élisabeth*²¹⁵ publie des statistiques récapitulant les concertos les plus souvent joués en finale entre 1951 et 1999, permettant d'avoir une idée des œuvres de concours de prédilection des violonistes, à travers l'exemple de ce grand concours. Si le *Troisième concerto* de Saint-Saëns figure dans les dix concertos les plus joués, sa popularité est pourtant bien loin de celle des concertos de Brahms, Sibelius ou Tchaïkovsky : entre 1951 et 1999, il n'a été choisi que 4 (!) fois, tandis que les trois autres ont été respectivement interprétés 30, 29 et 18 fois.

**Table B. Performances of violin concerti
(no. of times performed 1951–1999)**

Brahms opus 77	30
Sibelius opus 47	29
Tchaikovsky opus 35	18
Beethoven opus 61	11
Shostakovich 1 opus 99	8
Bartok no. 2	7
Paganini 1 opus 6	5
Prokofiev no. 1, opus 19	4
Saint Saens 3 opus 61	4
Wieniawski opus 14	4

*Concertos pour violon joués en finale du Concours
Reine Élisabeth
(nombre de fois interprétés entre 1951 et 1999).
Source : Glejser, H. & Heyndels, B. « Efficiency
and Inefficiency in the Ranking in Competitions :
the Case of the Queen Elisabeth Music Contest »,
Journal of Cultural Economics, vol. 25, N° 2, Mai
2001, p. 126.*

²¹⁵ Glejser, H. & Heyndels, B. « Efficiency and Inefficiency in the Ranking in Competitions : the Case of the Queen Elisabeth Music Contest », *Journal of Cultural Economics*, vol. 25, N° 2, Mai 2001, pp. 109-129.

Au vu de ces données, on peut s'interroger : le *Troisième concerto* op. 61 de Saint-Saëns serait-il de nos jours relégué au titre de « concerto d'étude » adapté à l'entrée en études supérieures mais indigne des « grands concertos » susceptibles d'être présentés à l'aube d'une carrière internationale ? Ces statistiques ne sont-elles qu'une simple coïncidence ou illustrent-elle une situation plus générale concernant la place de ce répertoire dans l'enseignement aujourd'hui ? Une étude de son utilisation par les professeurs dans la formation des violonistes permet de tirer des éléments de réponses à ces interrogations.

Troisième partie : Utilisation des œuvres de Saint-Saëns aujourd'hui

L'importance de la collaboration de Saint-Saëns avec la majorité des grandes figures du violon contemporaines de l'élaboration de la technique moderne, et la diffusion de ses œuvres à travers des générations de violonistes, eux-mêmes souvent également pédagogues, rendent particulièrement pertinente la question du rôle de son répertoire pour violon dans l'enseignement aujourd'hui. Par ailleurs, elle amène la question de la place de ces œuvres, et plus généralement de la musique de Saint-Saëns, dans les salles de concert de nos jours.

I. Utilisation du répertoire pour violon de Saint-Saëns à travers différentes Écoles

Il est utile tout d'abord d'observer l'importance accordée à ces œuvres chez des pédagogues reconnus, ayant formé la jeune génération des violonistes d'aujourd'hui, parfois eux-mêmes (futurs) professeurs. Dans mes recherches, j'ai utilisé des entretiens effectués avec deux représentants de l'enseignement en France (Alexis Galpérine et Ana Reverdito-Haas, professeurs au CNSMDP et au CRR de Strasbourg depuis respectivement dix ans et trente ans), le violoniste allemand ayant été le premier à enregistrer l'intégrale de l'œuvre pour violon et orchestre de Saint-Saëns²¹⁶ (Ulf Hoelscher, professeur à la Musikhochschule de Karlsruhe de 1981 à 2010), et des documents relatifs à l'école américaine (à travers notamment Dorothy DeLay 1917-2002) et Ivan Galamian (1903-1981), les deux pédagogues les plus emblématiques du XX^e siècle aux États-Unis). Précisons également qu'Ana Haas fut disciple d'Evguenia Tchougaveva (née en 1930), professeure emblématique de l'École russe, ayant été entre autres l'assistante de Yuri Yankélévitch (1909-1973) à Moscou. Son témoignage nous relie par conséquent à la grande tradition russe.

La première constatation frappante (et illustrant l'essence même de cette recherche) est l'étroite relation de « parenté instrumentale » entre tous ces professeurs. Malgré leur appartenance à des écoles distinctes, tous, à travers leur filiation violonistique sont des arrière-arrière-arrière « petits-enfants » (ou « petits-neveux ») de... Viotti ! Véritable

²¹⁶ Hoelscher, U., Dervaux, P. & New Philharmonia Orchestra Camille Saint-Saëns (1835-1921), Complete works for violin and orchestra [CD], Abbey Rd Studios, London, EMI Classics, Mars-Avril 1977.

preuve de la fusion d'un héritage commun, ils illustrent le poids de l'école franco-belge de violon dont nous avons retracé une partie de l'histoire.

D. DeLay, élève de L. Persinger et d'I. Galamian, fut également l'assistante de celui-ci à la Julliard School pendant de nombreuses années.

A. Galpérine et U. Hoelscher ont étudié avec I. Galamian, à la Julliard School à New-York et au Curtis Institute of Music, à Philadelphie (à environ vingt années d'écart, respectivement dans les années 1960 et 1980). Galamian, sans doute la figure pédagogique la plus marquante pour les violonistes de la seconde moitié du XX^e siècle - à l'image d'Auer en Russie et Ysaÿe en Belgique - avait travaillé à Paris avec Lucien Capet, lui-même élève de Jean-Pierre Maurin (dédicataire du *Morceau de concert* de Saint-Saëns), qui lui-même était disciple de Delphin Alard, le maître de Sarasate ! A. Galpérine eut par ailleurs comme professeur Henryk Szering, élève de Carl Flesch, qui avait étudié avec Martin-Pierre Marsick (le fameux professeur dédicataire de la *Première Sonate* de Saint-Saëns). U. Hoelscher, lui, avant de se perfectionner aux États-Unis, fut l'étudiant en Allemagne de Max Rostal, lui-même également élève de... Carl Flesch.

Saint-Saëns dans l'enseignement anglo-saxon : l'exemple de D. DeLay et I. Galamian

En 1990, Simon Fischer, dans un article intitulé *The English School of violin playing*²¹⁷, déplore le manque de virtuoses du violon émergeant des écoles anglaises, par rapport aux violonistes américains, reliant cet écart de niveau à la question du répertoire et à la différence de difficulté attendue par les professeurs aux États-Unis et en Russie par rapport à l'Angleterre. Fischer, professeur à la Guildhall School ainsi qu'à la Yehudi Menuhin School, est particulièrement connu pour son ouvrage *Basics*²¹⁸, méthode condensant toutes les difficultés techniques qu'un violoniste peut rencontrer, aussi utile aux élèves qu'aux professeurs.

Dans cet article, il retrace le répertoire standard utilisé par les grands professeurs d'hier tels qu' Ivan Galamian, Leopold Auer, Carl Flesch, Max Rostal, et plus tard Dorothy DeLay (qui sera sa professeure), précisant qu'il ne représente évidemment pas une liste définitive, mais correspond à une direction d'enseignement, que chaque professeur se doit d'adapter à la personnalité et au développement de l'élève.

217 Fischer, S. *The English School of violin playing*, School of Music University of Michigan Ann Arbor, Volume 41, Novembre 1991, pp. 65-69.

218 Fischer, S. *Basics. 300 Exercises and Practice Routines for the Violon*, Leipzig, Edition Peters, 231 pages.

Simon Fischer affirme que le *Troisième Concerto* op. 61 de C. Saint-Saëns est « une préparation essentielle pour Mendelssohn », précisant que Mendelssohn est « souvent enseigné très tôt en Angleterre, mais qu'il est beaucoup plus facile à jouer si les problèmes dans Wieniawski et Saint-Saëns ont déjà été résolus ». Il nomme en outre l'*Introduction et Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns dans la liste souhaitée des standards d'un « violoniste de standard international de dix-huit ans ».

Un regard du côté des États-Unis permet de creuser la question, à travers les fameuses « séquences de répertoire » de Dorothy DeLay, qui représentent pour elle la progression du répertoire concertant dans la formation « idéale » d'un jeune violoniste. Celles-ci, compilées au terme de nombreuses années de recherches et d'expérience, servaient de base à son enseignement et ont inspiré toute une génération de professeurs aux États-Unis.

Dorothy Delay's Concertos Sequence²¹⁹		
Group I	Group II	Group III
Bach a minor/E major	Tchaikovsky	Berg
Haydn G Major and C Major	Sibelius	Walton
Kabalevsky	Brahms	Elgar
Mozart #2, #3, #4, #5	Prokofiev d minor and g minor	Stravinsky
Conus	Bartok	Shostakovich
Bruch G Minor	Glazunov	Other 20th Century Composers
Mendelssohn	Beethoven	
Khatchaturian		
Barber		
Wieniawski d minor and F# minor		
Lalo		
Dvorak		
Vieuxtemps #2, #4, #5		
Saint-Saens #1 and #3		
Paganini #1		

219 DeLay, D. *Séquences de répertoire de Dorothy DeLay*. Consulté sur : https://www.stringacademyofwisconsin.org/resources/violin-music-repertoire/#sequence_of_rep

Chaque groupe est à lire de haut en bas, indiquant l'ordre d'étude des concertos, basé sur un accroissement (relatif et à relier à l'évolution de chaque élève) de la « difficulté » des concertos. Il est important de souligner ici cette relativité de cette classification, qui n'enlève rien à son intérêt, et auquel tout professeur peut se repérer, ne serait-ce qu'à titre informatif. Appartenant au groupe 1, les *Concertos* n° 1 et 3 de Saint-Saëns, placés juste avant le *Concerto n. 1* de Paganini, sont à la charnière avec le groupe 2 regroupant les concertos représentant l'étape supérieure (Tchaïkovsky, Sibelius, Brahms, Prokofiev en ré mineur et en sol mineur, Bartók, Glazunov et Beethoven) qui, à l'exception de Glazunov, sont précisément les plus cités dans les statistiques du concours Reine Élisabeth.

Ces séquences pourraient contribuer à expliquer une certaine tendance que l'on retrouve à travers les standards de grands concours internationaux (que le concours Reine Élisabeth illustre parfaitement), bien qu'elles existent à titre indicatif et soient à adapter à chaque violoniste.

Dans *Miss DeLay : portrait of beloved violin teacher*²²⁰, le violoniste Cho-Liang Lin revient sur son expérience personnelle avec la grande pédagogue. À l'âge de quinze ans, après avoir travaillé un unique concerto de Mozart avec elle, celle-ci, en dépit de sa fameuse séquence de concerto, lui laissa le choix du concerto suivant. Ling se souvient :

« J'ai choisi Saint-Saëns [le Troisième concerto en si mineur op. 61]. Elle dit que cela pourrait être une très bonne pièce pour les auditions et cela fut le cas. Cela devient mon concerto 'de début' avec [l'orchestre de] Pittsburgh, j'ai gagné avec un des concours à la Julliard, et j'obtins mes premiers engagements avec [les orchestres de] St. Louis et Seattle. Les chefs d'orchestre ne veulent pas de Wieniawski parce que, musicalement, ce n'est pas réellement substantiel. Et ils ne veulent pas entendre un 'gamin de quinze ans' jouer Brahms. Nous fîmes donc Saint-Saëns ».

Par ce « contre-exemple », le violoniste montre clairement, tout en illustrant l'ouverture d'esprit de la pédagogue, le caractère hautement subjectif d'un tel classement.

L'œuvre de Saint-Saëns, par ailleurs, occupait une place spéciale dans l'enseignement de Galamian, qui l'utilisait de manière systématique avec la majorité de ses élèves. Hoelscher se souvient de l'enseignement du grand professeur américain, et de l'amour de celui-ci pour la musique française, qui n'était certainement pas étranger à ses années d'études à Paris avec Lucien Capet (1873-1928). Le *Troisième concerto* op. 61 de Saint-Saëns,

²²⁰ Epstein, H. *Miss de Lay : portrait of beloved violin teacher Dorothy DeLay*, Lexington, Plunkett Lake Press, 2019.

particulièrement, était un passage obligé chez Galamian. Pour celui-ci, l'apprentissage de la technique était intrinsèquement lié à la « belle » musique, et les œuvres de Saint-Saëns était un important vecteur de cet enseignement, particulièrement son *Troisième concerto* et *l'Introduction et Rondo Capriccioso*. Dans une interview, son ancien élève Pinchas Zuckermann se souvient également : « J'ai entendu huit interprétations différentes de *Rondo Capriccioso* lors d'un week-end à Meadowmont²²¹ ». De la même manière que la *Symphonie espagnole* de Lalo, ou encore le moins connu *Concerto* de Jules Conus²²² (que Galamian donnait très souvent à travailler à ses élèves), ces œuvres, pour le professeur américain, permettaient de « transformer un petit violoniste en un musicien », en lui présentant un défi certes technique, mais musicalement parlant.

Du côté allemand dans les années 1960

Lors de notre entretien, évoquant l'école allemande, Hoelscher est revenu sur l'enseignement de Rostal, avec qui il avait étudié entre quinze et vingt ans (entre 1957 et 1961), années décisives pour sa formation. Il note une certaine pensée commune dans les années 1960 en Allemagne concernant une manière de jouer allemande un peu lourde, manquant de finesse, par opposition à une tradition française plus brillante et distinguée (décrivant le « schwerfällige Arts des Geigenspiels » et la « trockene deutsche Musik ²²³ »). Évoquant ses années d'études avec Rostal, il se souvient d'avoir travaillé particulièrement avec lui la *Havanaïse*.

Hoelscher raconte que pour Rostal, il était important de développer un certain « flair international », et notamment le « goût français », à travers l'apprentissage de pièces françaises, par opposition au répertoire allemand considéré comme plus lourd et dur. Une conception sans doute simplifiée, mais qui illustre l'importance du poids de la tradition française chez Rostal, dont l'influence pédagogique en Allemagne se rapprochait de celle de Galamian aux États-Unis. Ayant hérité de la tradition française à travers son professeur C. Flesch, il ne fallait revenir qu'une génération en arrière pour arriver au maître de celui-ci, le premier à avoir diffusé le répertoire de Saint-Saëns : Martin-Pierre Marsick !

Hoelscher, durant trente ans d'enseignement à la Hochschule für Musik de Karlsruhe (de 1981 à 2010), en digne héritier de trois traditions (allemande, américaine et française) a perpétué ce goût pour la musique de Saint-Saëns. Ayant souvent également affaire à des

221 Karp, J. « Galamian – a great violin teacher ». *The New York Times*, 26 avril 1981.

<https://www.nytimes.com/1981/04/26/arts/galamian-a-great-violin-teacher.html>

222 Jules Conus (1869-1942) était un violoniste et compositeur russe qui a émigré en France après la Révolution et qui a laissé aux violonistes entre autres le Concerto dont il est question ici.

223 « L'art encombrant de jouer du violon » et la « musique allemande sèche ».

violonistes en début de formation, sa réputation attirant de nombreux jeunes violonistes avant même d'entrer à l'université, il insiste sur l'importance de ne pas sous-estimer la beauté du répertoire donné à un jeune élève, de manière à ce que le « cœur se développe en même temps que les doigts ». Il estime le *Troisième concerto* de Saint-Saëns, tout comme la *Symphonie espagnole* de Lalo (se rapprochant ici de son mentor Galamian) pouvant permettre cette éclosion, cette « floraison » de l'expression de la sensibilité du jeune élève, attestant en avoir été souvent témoin. Il résume sa pensée en faisant un parallèle avec le violoncelliste Paul Tortelier, avec qui il se produisait souvent et qui affirmait, à propos du public : « il faut leur donner du répertoire 'à bouffer'²²⁴ (!) ».

Parenthèse sur le goût

Il peut être utile ici d'introduire un autre célèbre descendant de la tradition américaine, pourtant intrinsèquement lié à l'école franco-belge, en la personne du violoniste Joshua Bell. Celui-ci associe directement son propre amour du répertoire français à ses années d'études avec Joseph Gingold, élève d'Eugène Ysaÿe. Dans une interview avec Ben Finane²²⁵ au sujet d'un nouvel album consacré à la musique française, il dit : « Mon professeur, Joseph Gingold, un disciple de l'école française, a toujours aimé la musique de Saint-Saëns et Henri Vieuxtemps, ainsi que tout le répertoire français ». Il revient par ailleurs sur la question du goût et d'une certaine classification des compositeurs aujourd'hui, reléguant certains au « deuxième rang », en prenant comme exemple Saint-Saëns :

« Nous avons le besoin aujourd'hui de tout diviser [en deux catégories :] la « musique sérieuse » et la « musique légère » [...] Et parfois en Allemagne j'ai le sentiment que c'est une division normale, et je pense que cela porte préjudice à une grande partie de la musique – ce que j'appellerais de la grande musique. [...] Saint-Saëns, par exemple, un des grands génies musicaux du XIX^e siècle, a été une musique unique, qui est souvent considérée comme de la musique facile comparée à Brahms qui vivait à la même époque. Il est injuste de les comparer. Saint-Saëns, qui dans certains cas a écrit de la musique profonde, ne cherchait pas à être Brahms. Cela revient à comparer le *soufflé* d'un chef à son *osso buco* et dire : « lequel ? » Ils nourrissent différemment. C'est quelque chose que Gingold, mon professeur, m'a réellement instillé : Saint-Saëns, Fritz Kreisler, Wieniawski – il traitait cette musique avec révérence, et quand vous entendez Gingold jouer un concerto de Wieniawski vous êtes convaincu que c'est de la musique profonde car il la traite de cette manière. »

²²⁴ Extrait d'entretiens avec Ulf Hoelscher.

²²⁵ Finane, B. The Woeful Romantic. *Listen. Music+ Culture*.
<http://www.listenmusicculture.com/interviews/joshua-bell>

On ne résiste pas à sa dernière phrase, que je retranscrirai dans sa version originale, celle-ci risquant de perdre de son mordant à la traduction : « If you treat it like a piece of crap and schmaltz it up, then it's going to be what you think it is. »

Cette remarque est à mettre en parallèle à une observation d'Hoelscher lors de notre entretien, sans avoir bien entendu connaissance de l'affirmation de son collègue américain. À la question de comparer Saint-Saëns à d'autres compositeurs de son époque, Hoelscher répond que pour lui c'est une question qui n'a pas lieu d'être. Considérant Saint-Saëns comme un artiste exceptionnel, « il ne peut et ne veut pas juger et placer le compositeur par rapport aux autres ». Prenant l'exemple d'un bon repas, avec entrée, plat principal, et dessert, il illustre l'importance de chaque plat et l'absence de pertinence de comparaison de ceux-ci entre eux, chacun ayant une spécificité et un rôle à jouer en vue de former un repas bon et complet.

Si la similitude de réponse peut paraître anecdotique, elle montre une attitude commune empreinte de respect et d'amour pour cette musique ; elle sous-entend cependant également une tendance pour ce répertoire d'être considéré comme de « deuxième ligue ».

En Allemagne, à travers l'enseignement d'Ulf Hoelscher

Dans son enseignement, Hoelscher utilise lui-même de manière systématique certaines pièces de Saint-Saëns. Prenant exemple sur le *Troisième concerto*, il insiste sur la portée pédagogique de celui-ci. Il estime qu'il est idéal de le donner après le concerto de Bruch, et avant le *Rondo capriccioso* (souvent très populaire chez les adolescents), plus délicat et qui demande encore plus de raffinement ainsi qu'un sentiment pour les couleurs musicales empreint d'une totale maîtrise de l'archet. D'après Hoelscher, le *Troisième concerto* est « une pièce pédagogiquement parfaite », synthétisant la majorité des notions importantes à développer chez le jeune violoniste. Outre les passages techniques impliquant une parfaite coordination des deux mains, il permet d'aborder les questions de *rubato*, à travers par exemple le deuxième thème du premier mouvement, qui requiert une grande intuition musicale et permet d'aborder les questions de l'agogique. Exigeant un style de jeu combinant élégance et la brillance, il implique par ailleurs une utilisation de l'archet réfléchi directement liée aux principes de l'école franco-belge. La technique de Galamian, qui y est rattachée et qui développe les coups d'archets *collés* et *détachés* nécessaire à la prise d'archet ferme, trouve ici un terrain d'application idéal. Seuls une pression adaptée et un bon point de contact de l'archet sur la corde, alliés à une main gauche extrêmement

articulée (sorte de *pizzicati* de la main gauche de haut en bas), permettent de « venir à bout » des passages en gammes, octaves et autres arpèges. Par ailleurs, un travail sur le *vibrato* permet de différencier le jeu et l'expression, notamment dans les cantilènes. Le deuxième mouvement particulièrement, où les motifs du thème se répètent, demande une large palette de couleurs, qui sera favorisée par le développement d'une gamme de vibratos différents.

Enfin, il s'attarde sur un point pratique spécifique : la longueur des pièces. Il soutient que la relative brièveté des mouvements du *Troisième concerto* en fait des pièces particulièrement adaptées à l'enseignement : elles sont suffisamment courtes pour permettre une vision globale en une leçon, de manière à ce que l'élève sorte du cours en sachant ce qu'il a à faire pour la semaine suivante. Des concertos plus massifs tels que ceux de Tchaïkovsky ou Beethoven rendent l'entreprise plus complexe. Par conséquent, avec ceux-ci, le cours se résume souvent à se concentrer sur une petite partie de l'œuvre, ce qui peut noyer l'élève s'il n'est pas encore assez autonome dans son travail personnel.

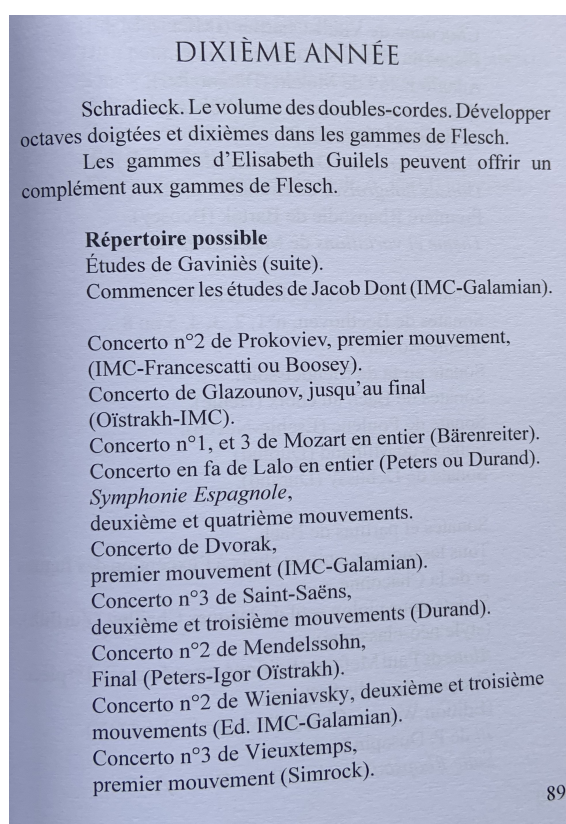
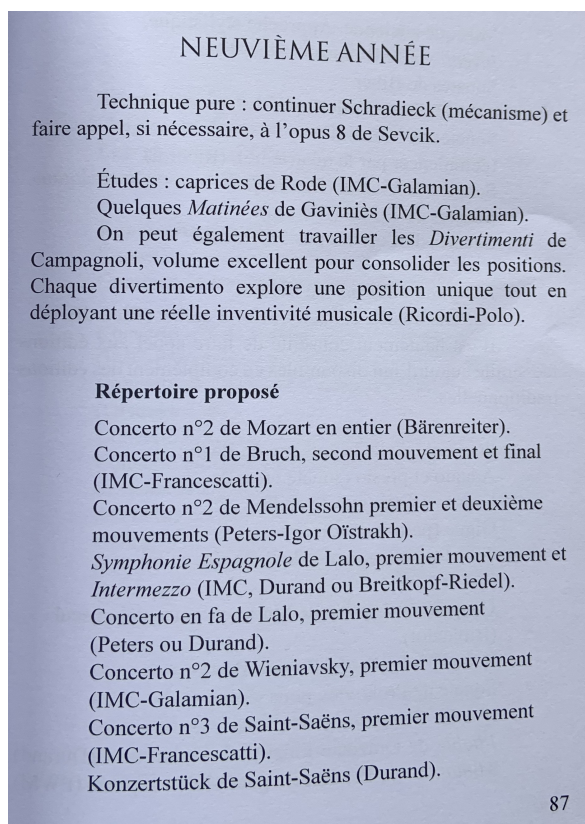
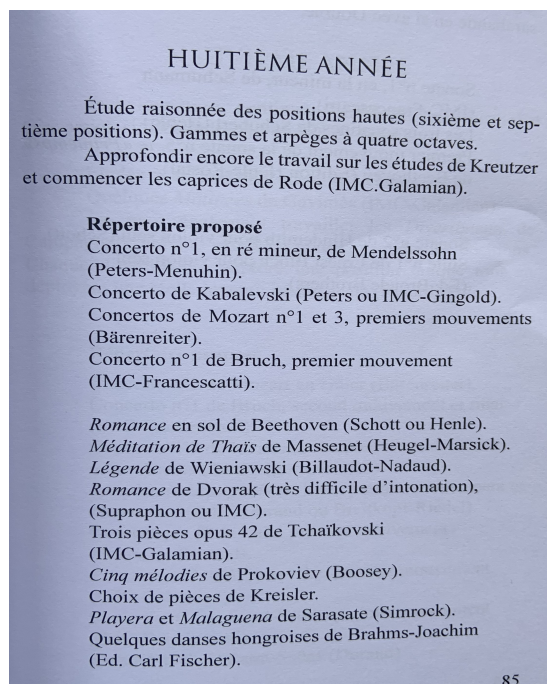
La pédagogie d'Hoelscher est imprégnée de son métier de soliste, et cela se ressent particulièrement avec ce répertoire qu'il a enregistré et joué toute sa vie. Dans le *Troisième concerto* op. 61, il insiste sur la nécessité de s'affranchir de certaines idées préconçues pour se lancer dans la réalisation de la partie solo, prenant l'exemple des interminables liaisons indiquées par le compositeur qu'il faut parfois sacrifier au profit d'un coup d'archet plus naturel, ou encore des indications de nuances à relativiser au risque de se faire « manger par l'orchestre ». C'est cette audace frisant parfois l'impertinence, et qui nécessite une prise de risque de la part de l'élève, qui favorisera l'expression de l'individualité de celui-ci, le faisant grandir musicalement et émotionnellement.

Saint-Saëns dans l'enseignement français, à travers A. Galpérine et A. Reverdito-Haas

Dans *Un cursus de dix ans à la classe de violon*²²⁶, témoignage d'un parcours de dix années au sein d'une classe de violon au CRR de Strasbourg, Alexis Galpérine et Ana Reverdito-Haas, synthétisent les idées de répertoire adapté à la formation d'un jeune violoniste. Leur vision est particulièrement pertinente, leur pédagogie présentant la particularité rare de s'étaler sur un panel complet de la formation de l'élève, du commencement (avec des débutants au CRR de Strasbourg) jusqu'au Master au CNSMDP. Les concertos, sonate et

226 Galpérine, A. & Reverdito-Haas, A. *Un cursus de dix ans à la classe de violon*, Sampzon, Éditions delatour, 2012, 135 pages.

pièces de genre de Camille Saint-Saëns jalonnent l'organigramme et les propositions de répertoire, fruits d'années d'observation et de formation de violonistes.



Huitième, neuvième et dixième année dans l'organigramme d'A. Galpérine et A. Reverdito-Haas.

Source : Galpérine, A & Reverdito-Haas, A, Un cursus de dix ans à la classe de violon, Sampzon, Éditions delatour, 2012.

Le *Concerto* n°. 1 et le premier mouvement du *Troisième concerto* de Saint-Saëns sont ici proposés après le *Concerto* de Bruch et la *Symphonie espagnole* de Lalo (Premier mouvement et *Intermezzo*), au cours de la neuvième année d'apprentissage. Les deux professeurs suggèrent d'aborder les deuxième et troisième mouvements du *Concerto* n°. 3 lors de la dixième année d'apprentissage. On note au passage l'utilisation très fréquente dans cette liste des « deuxième » et « troisième » mouvements des concertos, ceux-ci étant souvent injustement sacrifiés dans la formation traditionnelle, ainsi que la présence systématique de l'édition à utiliser.

A. Galpérine parle de répertoire fondateur techniquement et poétiquement. Véritable école du charme et de l'esprit, il considère que le répertoire de Saint-Saëns a largement contribué à donner son vocabulaire à la lignée de violonistes modernes. Il définit des pièces telles qu'*Introduction et Rondo capriccioso* et *Havanaise* comme des exemples d'élégance et d'évocation de couleurs qui exigent une « fabuleuse maîtrise du développement de l'imaginaire, à la main gauche comme à la main droite²²⁷ ». Pour lui, c'est la raison pour laquelle c'est aujourd'hui un répertoire si actuel dans la formation des violonistes.

Pour A. Reverdito-Haas, Saint-Saëns représente un des rares romantiques français permettant d'aborder le son « à la française », à distinguer de la « pâte sonore » nécessaire à l'interprétation des grands compositeurs allemands. « Le charme, la brillance, le côté pétillant » qu'il requiert le rend très utile pour développer ces qualités chez les élèves. Le *Troisième concerto* en particulier, « suite logique du Concerto de Mendelssohn », est « incontournable », et très bénéfique pour trouver une légèreté associée à un « mordant à gauche comme à droite²²⁸ ». Elle estime par ailleurs le *Concerto* n°. 1 particulièrement adapté comme morceau de concours pour un certain type d'élève ne possédant pas encore la brillance nécessaire à l'exécution du *Rondo capriccioso* ou du *Troisième concerto*.

Le répertoire pour violon de Saint-Saëns a une place clairement définie dans l'enseignement de ces pédagogues reconnus. Utilisé comme vecteur important de l'évolution d'un élève, il peut sembler à première vue servir souvent à la préparation d'une littérature plus importante. Pourtant, en s'intéressant de plus près à la question à travers les professeurs cités, le poids des enseignements qu'il peut amener dépasse largement le cadre de la technique. Le *Troisième concerto* en particulier semble être un véritable

227 Extrait d'entretiens avec Alexis Galpérine.

228 Extraits d'entretiens avec Ana Reverdito-Haas.

« catalyseur », systématiquement employé dans l'éducation d'un violoniste, et permettant de le mener à une étape supérieure de son développement artistique. Le discours de cette génération de professeurs sur la musique de Saint-Saëns est imprégné d'une vraie connaissance de ce répertoire et la « déférence » avec laquelle ils le traitent n'est certainement pas étrangère à leur histoire musicale personnelle, invariablement reliée (même si parfois de manière indirecte) aux violonistes créateurs des œuvres du compositeur.

II. Saint-Saëns chez les jeunes violonistes et professeurs

Dans le but d'obtenir un aperçu de la place du répertoire de Saint-Saëns dans l'enseignement du violon de nos jours, à travers les violonistes de ma génération en début de carrière artistique et pédagogique, j'ai créé un questionnaire regroupant une série d'interrogations et de questions ouvertes, que j'ai diffusé à des collègues et connaissances. Le taux de réponse étant relativement limité (une douzaine de réponses), le questionnaire n'a pas une vocation de vérité scientifique, mais il permet, à travers des personnes aux horizons et au bagage musical choisis volontairement différents, de donner un ressenti général sur la question. Parmi ceux-ci se trouvaient cinq violonistes français, trois allemands, une espagnole, un russe et deux serbes. Ces deux derniers, Bilijana Jakšić et Zoran Jakovcic, disciples de la grande pédagogue géorgienne Marina Iashvili (1932-2012), ont permis d'élargir le champ géographique des recherches à l'Est, dans le but de rendre cette étude la plus pertinente possible.

Les violonistes interrogés appartenaient à la génération suivant celle des professeurs évoqués plus hauts, dans le but d'avoir une vision générale de l'utilisation de cette musique aujourd'hui.

Les questions, volontairement très ouvertes, ont amené des réponses riches et variées. Certains points importants se dégagent à travers les diverses réactions.

Le questionnaire comportait les questions suivantes :

-Quelle place a ou a eu le répertoire de Saint-Saëns dans votre apprentissage et/ou votre enseignement?

-À partir de quand peut-on enseigner le répertoire pour violon de Saint-Saëns? (Quelles pièces pour quels niveaux)

-Quels problèmes techniques ou gestes spécifiques peuvent être abordés à travers le répertoire de Saint-Saëns?

-Existe-t-il un « style français » pouvant être abordé à travers le répertoire de Saint-Saëns?

-Selon vous, pourquoi le Troisième concerto de Saint-Saëns est-il systématiquement demandé dans les examens et concours de violon?

Tous les violonistes interrogés, à l'exception d'un seul (enfant très précoce issu de l'École russe, il est l'unique personne consultée qui n'a jamais travaillé une seule pièce pour violon de Saint-Saëns), font état de l'étude pendant leur cursus académique d'au moins une œuvre pour violon de Saint-Saëns.

Le premier constat, qui peut paraître anecdotique mais qui en dit long sur la connaissance du répertoire de Saint-Saëns, concerne sa pièce sans conteste la plus célèbre, à savoir le fameux *Carnaval des animaux*. En interrogeant les professeurs et interprètes, la mention du *Carnaval* surgit quasi-systématiquement, et nombreux sont ceux qui l'évoquent comme pièce pédagogique pour des petits niveaux ou assez tôt dans l'apprentissage. Des pièces comme « Poules et coqs » (n°. 2) ou encore le duo « Personnages à longues oreilles » (n°.8) sont volontiers données à des élèves en début d'apprentissage de la musique de chambre. En effet, l'apparente (et relative !) absence de grosses difficultés techniques, ajoutée au caractère imitatif attractif pour les jeunes, ainsi que la présence d'effets presque visionnaires pour l'époque (J. Bonnaure parle de « glissandis alla Xenakis au violon dans 'Personnages à longues oreilles'²²⁹ ») sont indubitablement autant d'arguments pour une utilisation pédagogique de ces mouvements. D'autre part, des transcriptions du fameux solo de violoncelle le *Cygne*, sont souvent données aux jeunes violonistes en fin de premier cycle ou début de deuxième pour aborder le *vibrato*, grâce à l'empreinte visuelle et/ou sonore du violoncelliste qu'ils ont déjà en tête pouvant aider à développer leur imaginaire et par conséquent à « débloquer » le mouvement de la main. J'ai moi-même été amenée à l'utiliser avec des élèves de petit niveau, heureux de pouvoir enfin jouer quelque chose de « connu ». Par ailleurs, l'abondance de versions pour enfants, parfois doublées d'une narration, a fait de cette « Grande fantaisie zoologique²³⁰ », à l'instar du *Pierre et le loup* de S. Prokofiev, ou encore *The Young Person's Guide to the Orchestra* de B. Britten, un des

229 Bonnaure, J. *Saint-Saëns*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 128.

230 Sous-titre de l'œuvre donné par C. Saint-Saëns.

grands classiques des concerts pédagogiques.

Pourtant, en se penchant plus attentivement sur la vision de Saint-Saëns par rapport à sa propre pièce, on peut s'interroger sur la pertinence de ces actions.

En effet, il est intéressant d'observer à travers sa correspondance l'évolution de son sentiment quant à l'exécution de cette pièce, devenue l'un de ses titres les plus célèbres aujourd'hui.

Composé en février 1886 en guise de surprise pour le concert du Mardi Gras de son ami violoncelliste Charles Lebouc (1822-1893), Saint-Saëns comptait à l'origine écrire *Le Carnaval des animaux* pour ses élèves de l'École Niedermeyer. Composée pour flûte, clarinette, harmonium, célesta, xylophone, deux pianos et quintette à cordes, la pièce présente un effectif surprenant. Les effets instrumentaux le sont encore plus, très novateurs pour certains et remplis de clins d'oeil humoristiques. Le 13 mai 1886, il écrit à Émile Lemoine : « C'est une drôlerie que j'ai fait pour le Carnaval et qui ne sera pas publiée²³¹. » Du Caire, le 24 décembre 1907, il envoie à Durand : « Pour ce qui est du Carnaval des Animaux, je ne veux plus qu'on l'exécute à moins que vous ne l'éditez, et alors le jouera qui voudra. Seulement, si vous l'éditez, vous me donnerez dix mille francs. Le monde entier joue le Cygne, et si vous avez seulement un franc par exemplaire, cela doit faire une somme énorme²³² ». Une autre lettre parvient à Gaston Choissel, du Caire : « Risler m'écrit une longue lettre à laquelle je ne répondrai pas. Je ne veux pas qu'il répande dans le monde le Carnaval de animaux, et s'il veut m'être agréable, qu'il fasse entendre mon 2nd Trio, mes 2^{ndes} Sonates avec *Von et Vcelle* [sic]. Ce sera plus digne de lui et de moi²³³. »

Jacques Bonnaure, dans la biographie qu'il a consacrée au compositeur, présume que Saint-Saëns ne souhaitait pas ternir son image sérieuse à travers une œuvre comique²³⁴. Il ne faut pas oublier que la même année, la *Symphonie n. 3 en ut mineur* op. 78, dite « avec orgue », était créée, marquant l'apogée de sa carrière, et lui inspirant les mots suivants : « J'ai donné là tout ce que je pouvais donner... ce que j'ai fait alors, je ne le referai plus²³⁵ ». Ayant certainement peur de la popularité de la pièce et de l'importance que celle-ci prenait, le compositeur a littéralement interdit l'exécution publique de cette œuvre de son vivant (à l'exception du « Cygne », adopté par la célèbre danseuse Anna Pavlova, et édité de son vivant), et il fallut attendre la lecture de son testament, stipulant que l'œuvre pouvait enfin

231 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 191.

232 *Ibid.*, p. 192.

233 *Ibid.*

234 Bonnaure, J. *Saint-Saëns*, Arles, Actes Sud, 2010, pp. 127-128.

235 *Ibid.*, p. 127.

être éditée par Durand & Cie, pour qu'elle soit rejouée en public. M. Stegemann, auteur d'une analyse du *Carnaval des animaux*²³⁶, est également très prudent quant à l'utilisation de cette œuvre avec des enfants, la pièce recelant d'après lui une « finesse par couche » allant bien au-delà de la lecture qui en est communément faite. Ayant moi-même utilisé régulièrement les petites transcriptions du *Carnaval* que l'on trouve dans les recueils destinés aux enfants, sans aller très loin dans la documentation quant à la genèse de cette œuvre, la première constatation que je retire de ce questionnaire est la nécessité de faire des recherches poussées avant de donner une pièce à un élève, quelle que soit la force de la tradition et l'habitude d'utilisation de celle-ci.

Une autre remarque générale, partagée par la quasi-totalité des sondés, montre un aspect clairement sentimental lié au répertoire de Saint-Saëns. Celui-ci est clairement associé à une étape franchie dans le développement, au sein d'une classe mais également dans la l'histoire personnelle du violoniste, sorte de « porte d'entrée dans la cour des grands ». « J'écoutais les 'grands' de la classe jouer l'*Introduction et Rondo capriccioso* qui me semblait absolument hors de portée. Je me souviens, en tant qu'auditrice de cette dernière pièce, tantôt de sourires séducteurs en coin dans cette musique à délices, tantôt de drame apocalyptique lors de trébuchage/trous de mémoire en public... bref, ce répertoire n'était visiblement pas anodin dans le panthéon violonistique », se remémore une des violonistes interrogées. Un autre se rappelle : « Quand on est au conservatoire en France, on est rapidement amené à entendre du Saint-Saëns. Les pièces de genre comme le *Rondo capriccioso* ou la *Havanaise* sont très impressionnantes et c'est un rêve pour beaucoup de petits violonistes de pouvoir les jouer 'un jour'. C'était mon cas par exemple. » Pour une troisième, « Saint-Saëns symbolise, avec la *Symphonie espagnole* de Lalo, le passage à des concertos de 'grands'. [...] C'est un répertoire qui [...] fait passer des 'caps' musicalement et techniquement, et qui a jalonné des étapes importantes de [son] parcours en musique ». Souvent, on a écouté en boucle une interprétation précise. L'un mentionne : « À quinze ans, il y avait un enregistrement de Milstein [du Troisième concerto] que j'admirais et que j'écoutais souvent (j'aimais le son de sa corde de sol dans ce début) ». Une autre violoniste a été marquée par U. Hoelscher et sa fameuse première intégrale de la musique pour violon de Saint-Saëns, particulièrement par « son style de vibrato, qui [l]'avait beaucoup impressionnée, étant à l'opposé de ce qui 'était permis' chez [sa] professeure ». Le poids de

236 Stegemann, M. C. *Saint-Saëns : « Le Carnaval des animaux »*. Dans Siegmund Helms/ Helmuth Hopf (Hg.), *Werkanalyse in Beispielen*. Regensburg, Bosse, 1986, pp. 219-228.

ces souvenirs n'est pas sans rappeler les propos d'U. Hoelscher quant à la nécessité de nourrir « le cœur » du jeune violoniste. A. Galpérine le résume très joliment dans son ouvrage précédemment cité : « Une tendresse parfois un peu douloureuse s'attache indéfectiblement [à ces] œuvres qui constituent des jalons essentiels non seulement dans l'histoire du violon, mais aussi dans l'histoire personnelle de tous ceux qui ont suivi, et surtout poursuivi, l'étude de cet instrument²³⁷. »

La troisième question a remporté un grand succès. Tous les violonistes interrogés qui ont travaillé ce répertoire peuvent facilement justifier son apport du point de vue technique. L'articulation de la main gauche, les passages virtuoses, la vitesse, le contrôle du vibrato, les problèmes d'archets, la justesse, les démanchés (la première phrase du *Troisième concerto* !), le *spiccato* et le *détaché*, la production sonore variée sont autant de paramètres que permettraient d'aborder l'étude d'œuvres pour violon de Saint-Saëns.

Plusieurs notent le défi technique que certains passages représentent. « Des mouvements d'à peine dix minutes néanmoins 'éprouvants' pour bon nombre d'élèves demandent un investissement complet du violoniste » remarque l'un d'eux ; une autre évoque l'« endurance [nécessaire à] la dernière page du *Rondo capriccioso* ou à la deuxième page de la *Havanaise* ».

Un certain « classement » du *Troisième concerto* op. 61 par rapport aux autres concertos « standards » transparaît. Un des violonistes trace une chronologie « de Haydn à Mozart, à travers Viotti et Bériot, jusqu'à Saint-Saëns, Bruch et Mendelssohn ». Considéré comme « une bonne préparation pour d'autres plus grands concertos romantiques », on le considère « moins massif que les plus connus comme Brahms, Tchaïkovsky, Sibelius etc., tout en proposant une vraie profondeur artistique, ce qui n'est pas autant le cas d'autres concertos de 'transition' tels que Vieuxtemps, Wieniawski ou même Bruch, tout respect gardé pour ces derniers ».

L'utilisation de celui-ci est souvent liée à un usage scolaire. « Il est trop considéré comme un concerto 'didactique', ça n'arrive pas souvent qu'il soit donné après le CNSM », constate l'une des sondées, une autre observant que l'apprentissage d'une pièce comme l'*Introduction et Rondo capriccioso*, « rendue si académique par nos cursus/concours/couloirs d'examen » pourrait gagner, effectuée hors d'un « cadre scolaire évaluatif ».

Plusieurs évoquent le côté pratique du *Troisième concerto* op. 61, permettant de juger

237 Galpérine, A. *La Musique française pour violon de la Convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, Strasbourg, 2010, p. 56.

rapidement du niveau d'un violoniste, répondant par la même occasion à ma dernière question, sur l'utilisation fréquente de celui-ci dans les examens et concours.

« Rentrant parfaitement dans la catégorie 'concertos de concours' », celui-ci « permet une parfaite comparaison des capacités techniques ». Jugé « transparent » dans les aptitudes qu'il requiert, il permet de « montrer tout de suite » (dès la première phrase) la « solidité technique » mais aussi « la musicalité, le bon goût et le sens du style » du violoniste.

Deux violonistes mentionnent son utilisation pour des concours d'orchestre, pourtant peu courante, jugeant notamment que le concerto « permet de vérifier rapidement, en deux ou trois pages, les exigences techniques et musicales qui sont attendues pour jouer en tuitiste ».

Globalement, les réponses concernant le niveau pour commencer à jouer les œuvres pour violon de Saint-Saëns s'accordent sur une utilisation à partir d'un niveau de fin de troisième cycle ou pré-professionnel, avant de les aborder sérieusement durant les études supérieures. De nombreux violonistes interrogés, en l'absence d'expérience et de classe complète présentant ce genre de niveau ne peuvent pas réellement se prononcer. Ceux qui enseignent en établissement supérieur placent souvent le *Troisième concerto* comme la première œuvre à aborder, suivie de l'*Introduction et Rondo capriccioso* et de la *Havanaise*.

Il est par ailleurs frappant de constater que les trois pièces, mis à part une mention du *Caprice andalou* et du *Premier* (deuxième) *concerto*, sont les seules à être systématiquement évoquées en terme de répertoire pour violon et orchestre ! En outre, à une exception près (la *Première sonate* pour violon), aucune trace de sa musique de chambre - hormis, bien entendu, le fameux *Carnaval*.

L'un des éléments les plus marquants de l'analyse du retour de ces violonistes est l'absence du lien entre ce répertoire et l'importante histoire du violon et des violonistes qu'il permet d'aborder. Pas une seule fois l'école franco-belge n'est évoquée, et, à l'exception d'une seule personne interrogée reliant Sarasate à ces œuvres et mentionnant l'influence de celui-ci sur les compositeurs de son époque, aucun des grands violonistes ayant inspiré ce répertoire, fait vivre en le jouant puis en le transmettant aux générations d'après, n'est cité. La question sur un éventuel « style français » a suscité des réponses très variées. Les pièces de Saint-Saëns étant tour à tour considérées comme faisant partie d'une esthétique romantique « mainstream » ou « conservatrice », les notions de « goût » et de « légèreté » sont plusieurs fois évoquées, mais personne ne les rattache à un style typiquement français. L'évocation

de « la flexibilité nécessaire [à l'exécution] du deuxième thème du premier mouvement du *Troisième concerto* » ou du « traitement de la petite harmonie dans [son] accompagnement d'orchestre », de jeu « sensuel » et d'« élégance » sont autant de mentions se rapprochant de traits propres aux principes fondamentaux de l'école franco-belge, mais les notions évoquées sont souvent un peu floues. Par ailleurs, deux violonistes seulement notent l'influence espagnole et l'orientalisme, l'un d'eux observant « un 'style français' par une certaine ouverture au monde et une manière sensible (élégante) d'intégrer ses richesses à son langage musical ». L'absence de références concrètes permettant de relier ce répertoire à son contexte, pourtant très importantes pour l'interprétation de ces pièces en particulier, mais aussi pour la connaissance de l'histoire du violon en général, a de quoi interroger. On pourrait en effet imaginer que le passage de ce répertoire de manière « directe » de générations en générations implique une transmission « narrative » autant qu'« instrumentale ». Le fait de rattacher davantage l'enseignement de ces pièces à ce pan de l'histoire du violon permettrait peut-être de « casser » une utilisation devenue un peu académique, et de raviver l'intérêt du violoniste et sa soif d'apprentissage par un autre biais.

Une remarque d'une des violonistes interrogés est très éloquente, rappelant une observation d'Hoelscher : « Je ne sais pas trop comment expliquer, mais je trouve que cette musique donne 'l'élan' musical pour aborder ces difficultés [techniques] plus simplement que dans un autre répertoire ». Peut-être que cet « élan » est parfois, sous le poids de siècles (!) de tradition d'enseignement, noyé sous une certaine habitude, et que relier l'étude de ces œuvres à un contexte parlant aux violonistes permettrait de le faire ressortir. Nourrir la curiosité de l'élève et sa connaissance pourrait lui donner l'impulsion pour aborder ce répertoire différemment durant ses études, et éventuellement ultérieurement dans sa vie de musicien professionnel. Par ailleurs, l'ouverture à d'autres pièces que celles données « habituellement » permettrait un renouvellement du répertoire pouvant raviver l'intérêt des violonistes. C'est ici qu'intervient la publication des œuvres instrumentales complètes de Saint-Saëns aux éditions Bärenreiter.

III. L'Édition monumentale des œuvres instrumentales de Camille Saint-Saëns aux éditions Bärenreiter

Un long entretien avec M. Stegemann, directeur de recherche scientifique de l'édition monumentale des œuvres instrumentales de Saint-Saëns aux éditions Bärenreiter m'a

permis d'en savoir plus sur celle-ci, en particulier concernant le répertoire pour violon. Stegemann a dédié à la musique de Saint-Saëns une grande partie de sa vie. Auteur de l'unique biographie faisant référence en Allemagne²³⁸, il s'est intéressé au compositeur dès l'âge de seize ans, après avoir été foudroyé par une écoute à la radio de sa *Symphonie « pour orgue »*. Il est devenu un des plus grands spécialistes de Saint-Saëns, ayant écrit sa thèse sur ses concertos et publié des dizaines d'articles sur sa musique depuis.

À l'origine, la maison d'édition allemande Bärenreiter avait pour projet une édition uniquement d'œuvres choisies de Saint-Saëns. Le premier plan d'édition comportait vingt-huit volumes, rien que pour les œuvres « standards ». M. Stegemann, qui trouvait qu'il était dommage de se limiter à cela, a développé un projet d'édition des œuvres complètes avec ses collègues Yves Gérard et Sabine Teller Ratner (auteure du catalogue thématique des œuvres de Saint-Saëns) qui aurait donné lieu à soixante-douze volumes. Des problèmes de financement les ont finalement amenés à se concentrer sur les seules œuvres instrumentales. 2015 a marqué le début de l'édition complète des œuvres instrumentales, qui ne contiendra pas moins de trente-neuf volumes, et soixante œuvres jamais éditées. Chaque volume fait l'objet d'une édition scientifique définitive avec préface, fac-simile, édition des œuvres, et une description des sources accessibles détaillée dans les notes critiques. En outre, parallèlement, une édition graphique pratique pour les musiciens et une partition de poche sort systématiquement. Projet titanesque comportant dix rédacteurs répartis entre la France, l'Allemagne et le Canada, sa fin est projetée pour 2040.

III. 1. Les œuvres pour violon

Oeuvres concertantes

Pour les recherches préparatoires de l'édition, les musicologues Fabien Guillou et Céline Drèze, qui s'occupent du répertoire violonistique, ont été en Espagne à Pampelune pour y effectuer des recherches dans la collection d'archives léguées par Sarasate à sa ville natale. Au milieu de nombreuses partitions et matériels d'orchestre retrouvés dans ce fonds, souvent annotés par Sarasate, ils ont eu l'immense surprise d'y découvrir le manuscrit autographe du *Premier (deuxième) concerto pour violon et orchestre en la majeur* op. 20 de Saint-Saëns. Il n'existait qu'une copie manuscrite en partie autographe à la Bibliothèque Nationale de France ayant servi à la gravure de la partition chez Maho (Paris, 1868) puis chez Leukart (Leipzig, 1877), qui est en réalité une copie réalisée par la mère de Saint-

238 Stegemann, M. *Saint-Saëns*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, 160 pages.

Saëns. Cet exemplaire retrouvé dans les affaires de Sarasate, entièrement autographe, aurait été vraisemblablement offert par le compositeur au violoniste dédicataire de la pièce. Il n'apporte pas de variantes fondamentales avec la version connue, à l'exception de quelques liaisons et articulations. Il porte en revanche la trace de nombreuses ratures venant documenter la genèse de l'œuvre.

La nouveauté de la nouvelle édition en cours sera surtout de revenir à la version d'origine qui a été modifiée par une série de versions « non autorisées » publiées à Leipzig et largement diffusées dans la seconde moitié du XIX^e siècle, versions reprises aux États-Unis : elles ont pour caractéristiques d'avoir été révisées (liaisons, coups d'archet, doigtés) par Johan Christoph Lauterbach (1832-1916) et Gustav Hollaender (1855-1915). Il est frappant de noter que Saint-Saëns, dans sa correspondance à Durand, s'en plaignait déjà, (notamment de la version de Sauret) et que ces éditions « non originales » ont subsisté jusqu'à aujourd'hui !

Par ailleurs, plusieurs partitions d'œuvres importantes éditées, dont le *Troisième concerto* op. 61 et l'*Introduction et Rondo capriccioso*, comportant de nombreuses annotations de la main de Sarasate (doigtés et coups d'archet) ont été trouvées. Ces indications de Sarasate seront également rajoutées dans les annexes de l'édition, à titre consultatif.

Une version de l'*Introduction et Rondo capriccioso* op. 28, transcrite par G. Bizet pour violon et piano, va également paraître. N'étant pas de Saint-Saëns, elle n'apparaîtra qu'en appendice du volume des pièces avec orchestre, selon les principes éditoriaux. Elle avait paru en 1869 chez l'éditeur parisien G. Hartmann, avant la version avec orchestre qui n'avait été publiée qu'en 1875 après l'acquisition des droits par Durand. On suppose que Saint-Saëns avait confié la réalisation de cette réduction à Bizet pour des raisons financières, au vu de la situation précaire de celui-ci à cette époque.

Une autre œuvre majeure qui paraîtra à l'automne 2020 est la *Danse macabre* dans la version pour Joseph Hellmesberger (1855-1907), violoniste solo de la chapelle de la Cour de Vienne (futur opéra de Vienne). Plus qu'une transcription, c'est un véritable arrangement de la célèbre pièce, effectué par Saint-Saëns pour le violoniste, dix ans après la version avec orchestre. La partie de violon est radicalement modifiée, notamment plus virtuose et sans *scordatura*. De nombreuses indications d'articulation, qui manquaient dans les éditions historiques de Durand seront ajoutées dans l'édition critique.

Musique de chambre

Le volume dédié aux sonates est prêt et sortira cette année. Il comporte, outre les deux sonates connues, deux œuvres de jeunesse qui paraîtront pour la première fois. La première a été écrite par Saint-Saëns à l'âge de six ans, et une autre sonate, fragmentaire, alors qu'il avait quinze ans. Toutes deux n'ont jamais été éditées, mais furent données en public pour la première fois lors d'un concert à la Sorbonne avec Sarah Nemtanu au violon en 2017²³⁹. D'autre part, on a retrouvé dans la correspondance de Saint-Saëns avec Durand une liste de changements pour la *Première sonate*. En effet, avant la création de celle-ci en France par son dédicataire M.-P. Marsick, Saint-Saëns l'avait jouée avec le violoniste Otto Peiniger (1847-1910) en Angleterre lors d'une tournée. Une lettre datée du 18 novembre 1885, de Leeds et adressée à Durand l'atteste : « La dite sonate a eu un énorme succès hier soir, si bien que nous l'ajouterons au programme de ce soir et j'ai dû promettre à M. Peiniger de la jouer avec lui à un concert que je donne mardi prochain. Le cher homme n'est pas à la hauteur du final, mais ma musique l'a emporté hors de sa nature et il y est arrivé tout de même. Je me demande avec terreur ce que cette sonate deviendra sous l'archet de mes violonistes non moins ordinaires qu'extraordinaires ; on l'appellera 'the hippogriff-sonata'²⁴⁰. » Saint-Saëns, à la suite des concerts donnés avec Peiniger, avait observé de nombreuses corrections, qui n'ont pas toutes été respectées par l'éditeur. Pour la première fois, une version authentique va pouvoir être rendue dans l'édition Bärenreiter, comportant notamment une fin originale complètement différente, et plus longue de vingt-et-une mesures.

Une autre découverte de taille a été faite : dans le grenier de descendants de Pierre Baillot (!) a été découvert un manuscrit original d'un quintette à cordes inconnu de Saint-Saëns. Il s'agit de l'*Adagio* de la *Symphonie n° 2 en la mineur* op. 55, arrangé pour quintette avec deux violoncelles, utilisé lors des soirées musicales de la princesse Mathilde Bonaparte (1820-1904). Nouvelle preuve de la proximité de Saint-Saëns avec la génération des violonistes fondateurs de l'École moderne de violon, celui-ci a été édité et ajouté au volume dédié aux quatuors et quintettes à cordes.

Toujours dans le domaine de la musique de chambre, un exemplaire complet du *Premier quatuor* de Saint-Saëns a été retrouvé dans le fond E. Ysaÿe à Bruxelles. Il s'agit d'une

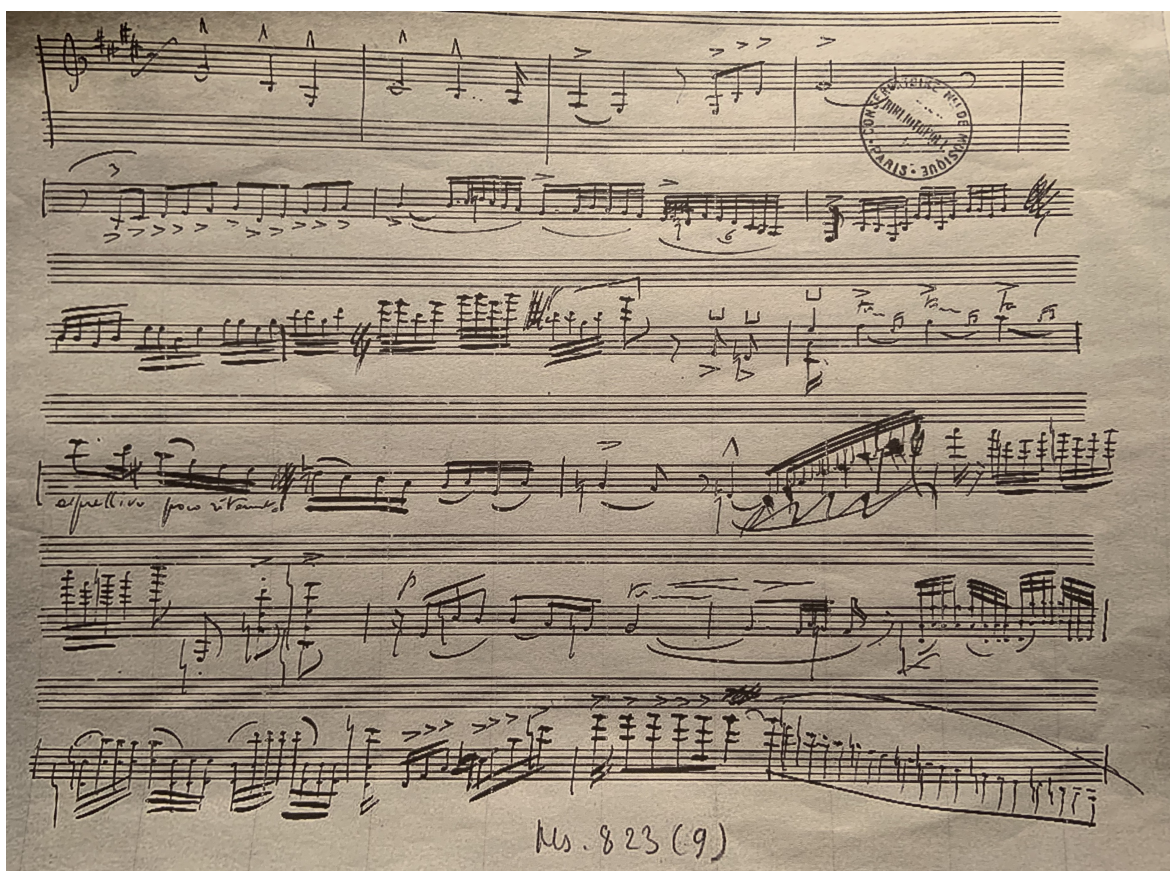
239 Concert-conférence donné le 24 février 2017 à l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne, avec Sarah Nemtanu (violon) et Anne-Lise Gastaldi (piano), dans le cadre de l'édition des œuvres instrumentales de Saint-Saëns par Bärenreiter.

240 Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 180.

édition complète, annotée de coups d'archets et de doigtés d'Ysaÿe, avec certains changements par rapport au manuscrit que l'on connaît, qui ont tous été intégrés dans les notes de l'édition.

Cadences

Par ailleurs, des « points d'orgue » pour le *Concerto n. 5 KV 219* de Mozart et des cadences pour le *Concerto en ré mineur op. 61* de Beethoven ont été retrouvées, qui seront publiées. Une cadence inconnue, pour un « Concerto non identifié en mi majeur », sera jointe également.



Cadence de Saint-Saëns pour un concerto non identifié.

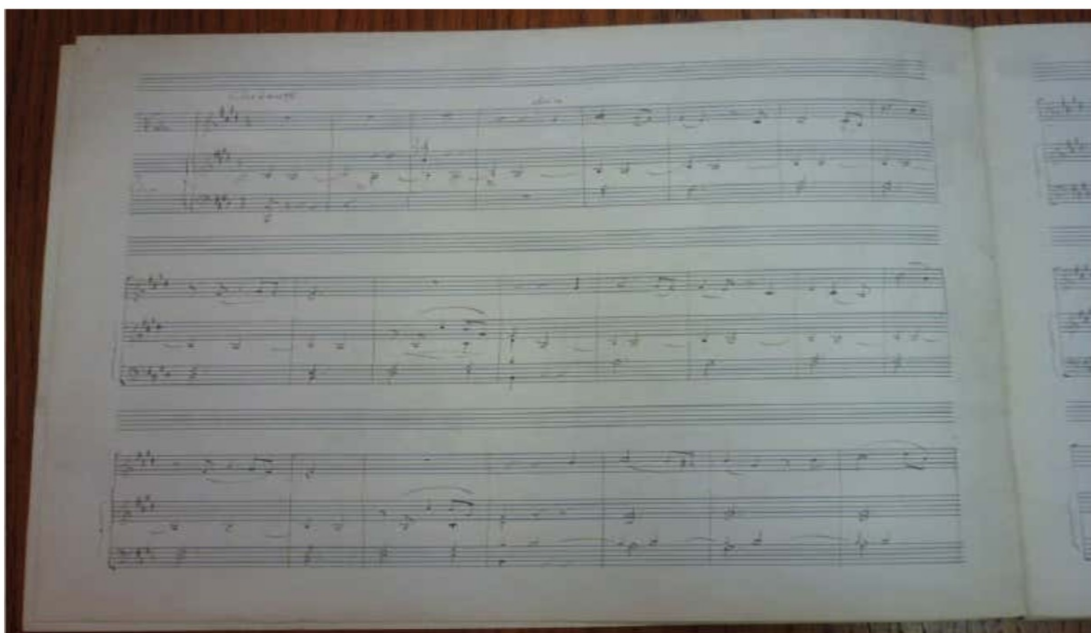
Source : gallica.bnf.fr

Oeuvres pédagogiques

Stegemann a fait part d'une information intéressante pour le champ de l'enseignement : dans des volumes futurs, plusieurs œuvres inconnues susceptibles de présenter un intérêt pédagogique seront incluses. Parmi celles-ci, deux pièces inédites écrites pour la Reine Elisabeth de Belgique paraîtront. Il s'agit de l'*Air de Dalila* et d'un *Allegretto pour 2*

violons, inconnus et retrouvés en 2005 par Marie Cornaz, musicologue conservatrice des collections musicales de la Bibliothèque royale de Belgique.

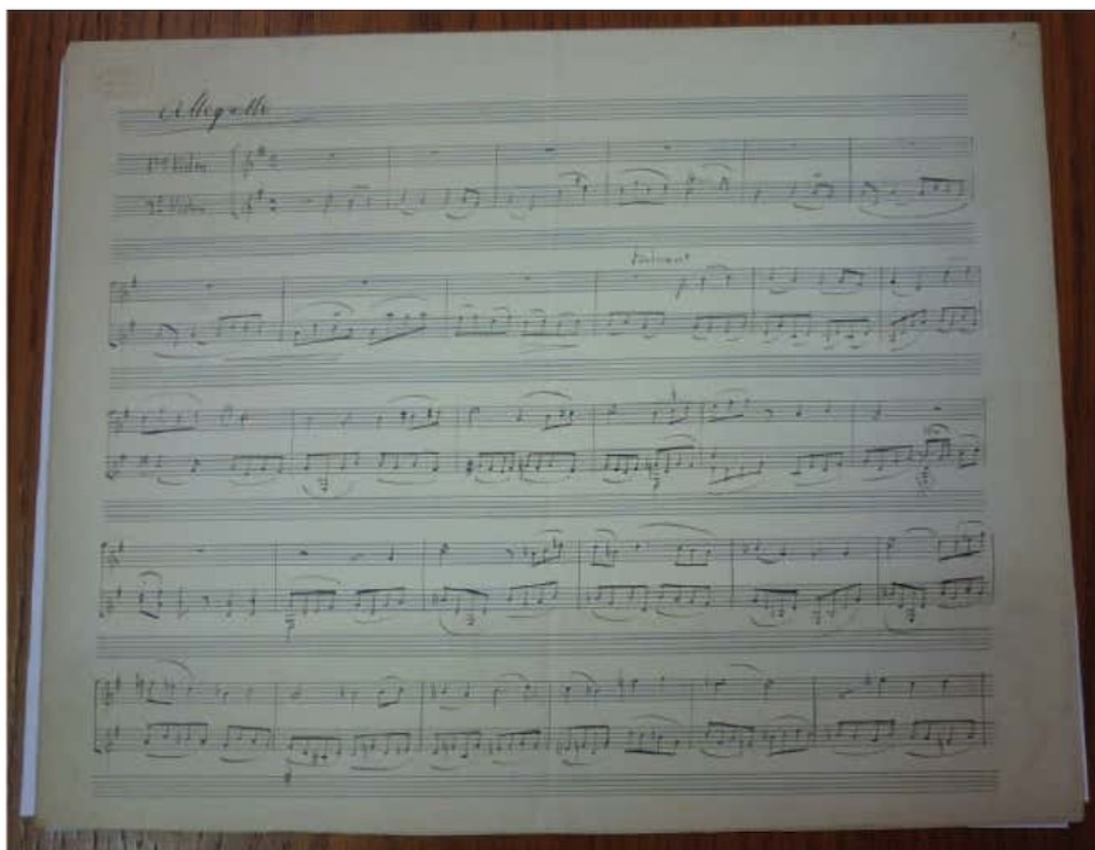
L'air de Dalila est un arrangement de l'air pour mezzo-soprano « Printemps qui commence » chanté par le personnage de Dalila dans la sixième scène du premier acte de l'opéra op. 47, réalisé à la demande de la Reine. Une lettre datée du 22 septembre 1918 adressée au couple royal et conservée aux archives du Palais Royal explique l'absence de diffusion de cette pièce, le compositeur offrant à la souveraine son propre original : « Je vais confier à la Légation / l'air de Dalila arrangé selon le désir / de Votre Majesté qui le possédera / seule, car je n'en ai pas gardé copie²⁴¹ ».



Camille Saint-Saëns, *Air de Dalila*, manuscrit autographe (Archives du Palais Royal, AE 688/1).

L'autre œuvre inédite, sous le nom d'*Allegretto pour 2 violons*, est un arrangement pour deux violons de l'air « Le Bonheur est chose légère » chanté dans la seconde scène du deuxième acte du premier opéra de Saint-Saëns *Le Timbre d'argent*. La mélodie est au premier violon, tandis que le second réalise l'accompagnement, laissant supposer qu'il était destiné à la Reine et ses professeurs, parmi lesquels Ysaÿe lui-même (à partir de 1900) et Édouard Dorn, que Saint-Saëns mentionne parfois dans ses lettres à Durand.

²⁴¹ Archives du Palais Royal, AE 668, lettres de Camille Saint-Saëns adressée à la Reine Élisabeth à La Panne, datée de Paris, le 22 septembre 1918.



Camille Saint-Saëns, *Allegretto*, manuscrit autographe (Archives du Palais Royal, AE 688/3).

Transcriptions d'œuvres

Enfin, un volume consacré aux transcriptions paraîtra. Sorte de contrepoints intimes aux partitions plus ambitieuses, elles sont souvent inspirées par l'amitié, mêlant hommages personnels et musicaux.

Le volume inclut la transcription la plus ancienne, de Saint-Saëns, la *Fantaisie sur des motifs d'Oberon*, effectuée alors qu'il n'avait que 15 ans avec le violoniste A. Dien, traduisant son admiration pour Weber.

Des transcriptions d'œuvres de J.-M. Leclair, A. Corelli et G. Tartini seront également éditées, témoins l'amour de Saint-Saëns pour la musique ancienne et de son intérêt pour l'exécution de celle-ci. Le compositeur mentionne ces pièces dans une lettre datée du 14 août 1920 adressée à Philippe Bellenot (1860-1928) :

« J'avais laissé à Paris mon ouvrage qui consiste en la mise en valeur de vieilles sonates pour violon en réalisant les basses chiffrées. Mais j'ai tout de même travaillé en profitant du calme dont je jouissais pour écrire une grande préface qui ne sera pas inutile pour l'exécution de ces Sonates qui sont de Leclair, Mondonville, Tartini, Corelli et un belge, Kennis, moins connu mais très intéressant. »

Paris 14 août 1920

Mes chers amis

Me voici revenue de Dieppe où j'ai
passé en nocces et fêtes une semaine
qui n'a pas été très-favorable par le temps
mais qui fut très-agréable tout de même.
J'ai dû, pendant plus d'une semaine, loger à l'Hôtel
Royal dont les prix sont extrêmement élevés mais j'y
ai trouvé la fille de Prince de Monaco avec son
époux et j'ai eu le plaisir de leur montrer
mon petit musée qui a fait les ratés en cela
y sont restés près d'une heure.

J'ai eu aussi la joie de trouver un couloir
dans un parfait état malgré ses 78 ans.

J'en ai mangé d'excellentes herbes et de
personnes comme on en peut trouver à Paris.

On a fait au Casino des efforts surhumains
pour me faire jouer mon Lézard, mais comme
il y a un peu de talent de beaucoup de talent
j'ai préféré l'écarter. On me joue beaucoup tout
en musique de chambre qui à l'orchestre qui est
parfait, mais souffre dans une salle trop petite
où les auditeurs souffrent également.

Enfin, qui est aussi tout petit, on ne
peut pas. J'y ai vu Le grand Mogol et j'ai

Ms. 254 (146)

534

constaté une fois de plus comme le public
est capot et est facilement pour des raisons.

J'ai aussi écrit à Paris mon ouvrage qui
consiste en la mise en valeur de vieilles sonates
pour violon ou violoncelle les Bâtes châtées. Mais
j'ai tout de même travaillé en profitant de
calme dont j'ai profité pour écrire une grande
nouvelle qui ne sera pas malade pour l'association
de ces sonates qui sont de Leclair, Mendelssohn,
Bartók, Corelli et un belge, Keats, ainsi
comme moi très-intéressant.

Pour vous donner une idée de l'Hôtel Royal, sachant
que pour deux petites chambres on lui a fait une centaine
donnant sur la mer, j'en ai pour 85 f. par jour tout
boire à manger, et que trois petites tables de café et deux
cognacs sont comptés 32 f. - la bouteille de champagne vaut
65 francs... c'est à dire qu'en la pair, mais elle ne les vaut pas.

Cet hôtel est plein.

J'espère que vous avez bien temps et que les
santés s'en trouveront bien.

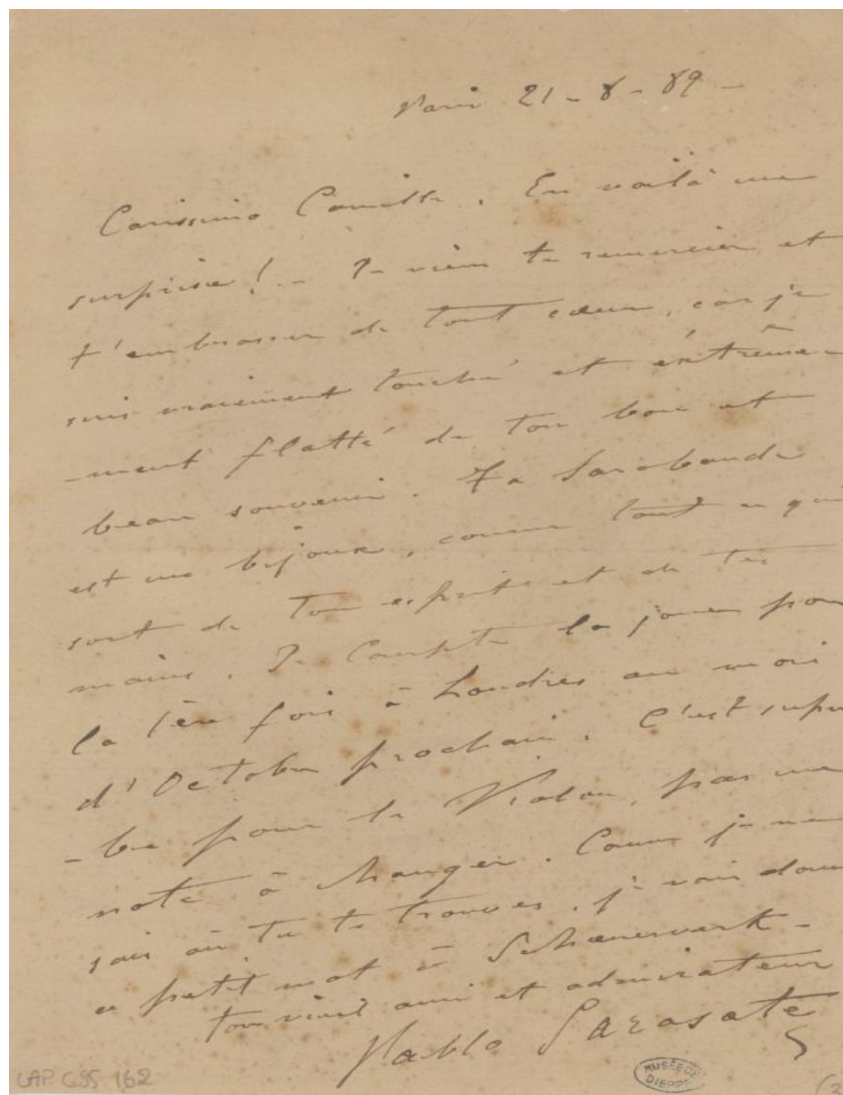
En p. pour embrasser

C. Saint-Saëns

Lettre de Saint-Saëns à Bellenot, datée du 14 août
1920.

Source : gallica.bnf.fr

Le *Prélude* de la *Sonate* n°. 6 [Partita n. 3] BWV 1006 pour violon solo, transcrit pour violon et piano (1858) et un arrangement de l'*Andante* du *Concerto* n. 21 en ut majeur KV 467 (1906) seront également inclus, ainsi qu'une version pour violon et piano de la *Sarabande* de la *Suite anglaise* n°. 3 en sol mineur BWV 808 (1889). Sarasate, à qui cette transcription est dédiée, le remerciera dans une lettre datée du 21 août 1889 : « Ta Sarabande est un bijou, comme tout ce qui sort de ton esprit et de tes mains. Je compte la jouer pour la 1^{ère} fois à Londres au mois d'Octobre prochain. C'est superbe pour le Violon, pas une note à changer²⁴². »



Lettre de Sarasate à Saint-Saëns, datée du 21 août 1889.

Source : gallica.bnf.fr

242 Lettre de Pablo de Sarasate à Camille Saint-Saëns, datée du 21 août 1889. Source : gallica.bnf.fr.

À noter également, une transcription pour piano, violon et violoncelle du poème symphonique *Orphée* de Liszt, partition qui avait été créée en 1885, et de la *Marche religieuse de Lohengrin* de Wagner pour violon, harmonium et piano (1868).

Enfin, le volume contiendra la transcription de deux *Nocturnes* de Chopin (N°. 16 op. 55 n°. 2 et N°. 18 op. 62 n°. 2), datés de 1914. Le violoniste Philippe Graffin, qui a déjà consacré un enregistrement à certaines de ces œuvres inédites, fait une réflexion intéressante à leur sujet. L'art de la transcription émanant souvent d'une frustration de ne pouvoir jouer quelque chose que l'on aime profondément, l'exercice ici indique doublement la valeur de ces œuvres pour Saint-Saëns, qui regretta toute sa vie de ne pas avoir connu Chopin. « Jamais je n'ai entendu Chopin, et jamais je ne m'en suis consolé ; car j'aurais pu l'entendre, et c'est mon professeur de piano, Stamaty, qui m'en a empêché, en me menaçant de me renvoyer de chez lui s'il apprenait que j'avais entendu le grand artiste. Il craignait, à juste titre, la comparaison.²⁴³ » Sarasate avait déjà transcrit le célèbre *Nocturne en mi bémol majeur* op. 9 n°. 2 de Chopin, dans lequel le violoniste privilégie la mélodie en octroyant au violon la ligne thématique et en laissant la main gauche du clavier réaliser le reste. Dans les transcriptions de Saint-Saëns, les deux instruments sont plus étroitement intégrés et en interaction constante, le violon étant utilisé comme une extension de l'univers pianistique.

III. 2. Une édition au service des musiciens

Il est frappant de constater que la priorité de cette édition est réellement le musicien. La sortie simultanée des versions « scientifiques » et pratiques de chaque volume témoigne déjà d'un souci d'accessibilité. D'autre part, un réel travail avec les musiciens permet de relier constamment la partition à la pratique instrumentale. Des personnalités telles que François-Xavier Roth, Bertrand Chamayou ou Jean-François Heisser travaillent étroitement avec les éditeurs ; c'est la violoniste Fanny Clamagirand qui se charge de préparer avec F. Guillou les trois volumes consacrés au violon. L'Académie de Royaumont organise régulièrement des ateliers autour de Saint-Saëns. Colloques, conférences, échanges entre spécialistes du compositeurs et intéressés permettent régulièrement des « mises à jour » sur les découvertes et nouveautés liées à sa musique. Par ailleurs, des concerts avec les interprètes « référents » sont organisés avant chaque passage à

²⁴³ Saint-Saëns, C. *Écrits sur la musique et les musiciens, 1871-1920*, textes présentés et annotés par M.-G. Soret. Paris, Musicologies, 2012, p. 668.

l'impression des partitions, pour vérifier les fautes éventuelles, comparer les différentes versions et discuter des questions instrumentales. Pour l'édition du volume des Sonates pour violon, une session consacrée à celles-ci a eu lieu en novembre 2019. Stegemann qualifie ce travail de « ping-pong » fructueux entre musiciens et éditeurs, dans le but de faire revivre les œuvres.

III. 3. Saint-Saëns vu par Stegemann

Le travail de Stegemann et sa thèse mettant en avant le caractère de pionnier de Saint-Saëns dans le domaine du concerto, ainsi que les recherches qu'il a effectuées dans les archives non cataloguées de la BNF en 1981 ont indubitablement fait évoluer la place de ses œuvres dans le paysage musical actuel. Celles-ci l'ont amenées notamment à la découverte du manuscrit de la partie d'orchestre (jusqu'alors inédit) de *La muse et le poète*, permettant à U. Hoelscher de l'intégrer au premier enregistrement de l'intégrale des œuvres pour violon et orchestre et (dans la foulée) de la produire avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Le musicologue n'a eu de cesse dans sa carrière de défendre la musique de Saint-Saëns et il espère, à travers cette édition intégrale de ses œuvres instrumentales faite par et pour des musiciens, inspirer la jeune génération à donner vie à ce répertoire.

Stegemann, lors d'un entretien au début de mes recherches, m'avait confié qu'après avoir passé cinquante ans « aux côtés » de Saint-Saëns, lui-même ne savait toujours pas si celui-ci lui était sympathique, et qu'il comprenait les préjugés que l'on peut avoir sur cet homme qui ne montre rien de lui, et qui est toujours resté si mystérieux, presque insaisissable. Cette discussion avec lui, qui a eu lieu relativement tôt dans mon travail de recherche, m'a pourtant accompagnée tout au long de celui-ci et a pris son sens au fil de la découverte des multiples facettes de l'homme et du compositeur.

Conclusion

Cette dualité, en effet, est intrinsèquement liée au personnage de Saint-Saëns. « Un enfant très délicat, dont l'existence était précaire. Les médecins n'en répondaient pas²⁴⁴ » : voilà le verdict tombé à la naissance du compositeur. Sa vie, traversant quasiment un siècle d'Histoire, et dont la richesse défie tout équivalent, n'aura de cesse de combattre ce mauvais présage. Cette ambiguïté se retrouve dans les propos du compositeur, capable de déclarer que « l'art est fait pour exprimer *la beauté et le caractère* ; la sensibilité ne vient qu'après et l'art peut parfaitement s'en passer²⁴⁵ », tout autant qu'« il ne s'agit plus de rechercher ce qui donne plus ou moins de plaisir à l'oreille, mais ce qui dilate le cœur, ce qui élève l'âme, ce qui éveille l'imagination en lui découvrant les horizons d'un monde inconnu et supérieur²⁴⁶ ». La profusion de ses écrits, particulièrement sa correspondance qui a été abondamment utilisée dans le cadre de cette recherche, ouvre une fenêtre sur sa personnalité complexe et son esprit mordant, souvent virulent et toujours brillant.

Sa carrière, qui recouvre un moment décisif de l'histoire du violon moderne, est riche d'enseignements quant à son développement. Y ayant grandement contribué à travers le répertoire qu'il a produit pour les violonistes, l'étude de sa collaboration avec ceux-ci permet de retirer des informations précieuses. Au-delà des indications techniques et d'interprétation, l'étude de ces pièces sous le prisme des grandes figures fondatrices de la technique moderne met en lumière des aspects oubliés voire négligés de cette musique.

Elle permet de fixer tout d'abord les principes généraux propres à l'exécution moderne, en retraçant son évolution à travers les violonistes édificateurs de ceux-ci.

Par ailleurs, mettant en évidence la proximité de Saint-Saëns avec ses inspirateurs, elle marque une véritable fusion entre le travail du compositeur et la fonction de l'interprète. La genèse de ce répertoire est indissociable de la combinaison de ces deux fonctions, et les échanges avec Durand montrent comment l'activité des violonistes et leur influence (musicale et humaine) pèsent sur la popularité des œuvres et leur exposition au public.

D'autre part, elle souligne l'incroyable ébullition artistique régnant au XIX^e siècle à Paris. Le mélange entre artistes et intellectuels, typique de l'époque, imprègne particulièrement les activités de Saint-Saëns, à travers notamment les salons parisiens. Prendre conscience

244 Bellaigue, C. « La leçon d'un grand classique français – Camille Saint-Saëns », *Revue des Deux Mondes*, 6^e période, tome 38, 1917, p. 632.

245 *Ibid.*, p. 638.

246 Saint-Saëns, C. *Harmonie et Mélodie*. Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1885, p. 361.

des liens l'unissant à un grand nombre d'artistes et de personnalités décisives dans le cours de l'Histoire des Arts et relier sa production à certaines œuvres majeures, parfois de manière très proche (la sonate de Vinteuil !) permet de poser un œil neuf sur celle-ci.

La curiosité du compositeur, en outre, et sa vie de voyageur « globe-trotteur » assez unique lui permettant de ramener les thèmes de pays lointains, se retrouve dans sa musique. Dans ses œuvres pour violon, l'influence espagnole inspirée par Sarasate permet d'aborder l'attrait pour l'exotisme caractéristique de cette période historique. Dans *La leçon d'un grand classique français – Camille Saint-Saëns*, Camille Bellaigue résout l'apparente contradiction entre ce goût pour l'« extraordinaire » et l'esprit de « génie classique » du compositeur comme suit :

« Pour originaux, étranges même, pittoresques ou colorés que soient les thèmes rapportés de loin par un Saint-Saëns, la véritable valeur musicale n'est pas en eux : elle est bien plutôt dans leur métamorphose et leur transfiguration, dans leur passage ou leur promotion de l'ordre de la nature et de l'instinct à celui de la conscience, de la règle, de l'art enfin. [...] [L'art] agrandit [l'élément indigène, local], l'épanouit en musique pure, plus largement humaine, où nous pouvons nous-même, nous tous, nous reconnaître et nous entendre. »

Le répertoire de Saint-Saëns faisant pourtant partie intégrante de mon répertoire et l'ayant travaillé à travers de grandes figures héritières de la tradition du violon moderne, j'étais loin de me douter d'un si grand lien entre cette musique et le pan d'Histoire qu'elle recouvre. La véritable « synthèse » que représente l'œuvre pour violon de Saint-Saëns avec les acteurs et paramètres indissociables du développement moderne du violon ouvre de nouveaux horizons en matière d'interprétation, mais également dans la pédagogie. Au vu des immenses perspectives d'apprentissage et de connaissance qu'offre ce répertoire, il me paraît indispensable de développer davantage dans l'étude de ces pièces les aspects non seulement historiques, mais musicaux et même humains qui les caractérisent et qui semblent aujourd'hui faire défaut. Nous l'avons vu, une lignée de violonistes nous rattache directement aux violonistes inspireurs et créateurs de ces œuvres. Dans mon processus de recherche, j'ai souvent interrogé directement des professeurs, parmi lesquels certains dont j'avais été l'élève plus jeune, et j'ai été frappée par l'abondance d'informations et de « ressources » historiques et personnelles qu'ils m'ont communiqué. Je suis persuadée que l'utilisation de ces références plus couramment dans l'enseignement de ce répertoire aiderait à sa compréhension et à son interprétation par l'élève.

Par ailleurs, si l'enseignement de certaines pièces pour violon reste sans conteste d'actualité, grâce aux pédagogues ayant transmis ce répertoire à travers les générations, leur utilisation ne dépasse aujourd'hui plus que timidement les portes des institutions d'enseignement. Une exception à ce constat est bien entendu le *Carnaval des animaux*, qui s'est de nouveau clairement illustré au cours de la crise sanitaire du Covid-19 que nous vivons, par les innombrables interprétations « virtuelles » que les réseaux sociaux en ont vu fleurir. La crainte de Saint-Saëns que cette « farce zoologique » ne prenne trop d'importance s'est avérée fondée, nouvelle marque du paradoxe de ce compositeur jugé si souvent d'académisme et de sérieux.

La parution des œuvres instrumentales complètes aux éditions Bärenreiter permettra certainement un élan nouveau pour certaines œuvres injustement oubliées. Le travail des musicologues en partenariat avec les instrumentistes, sorte d'écho aux échanges entre Durand et Saint-Saëns, est sans conteste un grand pas dans cette optique de faire vivre les œuvres activement, à travers les musiciens.

Le centenaire de la mort du compositeur, en 2021, sera d'ailleurs l'occasion d'exécuter certaines œuvres orchestrales et opéras oubliés du compositeur. L'orchestre de la Radio de Munich, en particulier, œuvre véritablement à la redécouverte du compositeur et de ses opéras. En 2016, en partenariat avec le Palazzetto Bru-Zane, il a donné son opéra *Proserpine* (1887) à l'Opéra Royal de Versailles, puis *Ancêtre* (1906) au Prinzregentheater à Munich, et *Déjanire* (1911) est au programme de la saison 2020/2021. De plus, une exposition « Saint-Saëns, un esprit libre », marquant le centenaire de la disparition du compositeur, organisée par la Bibliothèque Nationale de France et le Palais Garnier, aura lieu à l'Opéra Garnier à Paris entre novembre 2020 et mars 2021. En parallèle, des colloques sur le compositeur, à Manchester, Dortmund et Paris, jalonneront le jubilé.

Il me semble nécessaire enfin, de souligner une particularité de ce répertoire : à l'image de la vie de Saint-Saëns, il présente une richesse et un éclectisme jurant encore une fois avec l'image un peu poussiéreuse qui en est communément faite. On peut espérer que les petites pièces inédites composées pour la Reine de Belgique amènent un matériau nouveau pour les petits niveaux de Conservatoire, mais surtout que les violonistes, peut-être par l'intermédiaire des œuvres inédites et des rééditions par Bärenreiter, aient la curiosité de se plonger dans cette littérature et de se renouveler, artistiquement et pédagogiquement. Les nombreuses notes critiques et annexes des éditions, et les fac-simile remplis d'indications

de doigtés et autres coups d'archets issus des partitions originales des dédicataires ou violonistes ayant interprété ces œuvres, présentent à eux seuls une grande source d'inspiration.

Le choix du répertoire est en effet un puissant moyen d'enseignement. Une sélection judicieuse et éclairée permet, au-delà de guider l'élève dans son cheminement technique et musical, de l'amener à développer son goût, d'aiguiser un esprit critique en même temps que d'élargir sa connaissance. On en revient à l'introduction de ce mémoire et à Pierre Baillot conseillant à ses élèves dans sa *Nouvelle méthode* de « mesurer la distance qui reste à suivre pour atteindre au plus haut degré de perfection²⁴⁷ » : cette musique, par l'association de notions essentielles et indispensables à l'apprentissage du violon, possède un véritable potentiel de moteur pédagogique. Prolonger la tradition de son enseignement, en veillant à ne pas perdre les aspects qui la rendent si précieuse au profit d'une utilisation plus scolaire et académique, permettrait de perpétuer l'héritage transmis par nos ancêtres violonistes, et de garder l'âme qui la caractérise.

247 Baillot, P. *L'art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de musique, 1834, p. 4.

Bibliographie

- Adelson, D. « The Vinteuil Sonata », *Music & Letters*, Vol 23, N° 3, juillet 1942.
- Arteaga, S. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano : dalla sua origine fino al presente*, Volume 1, Venise, Stamperia di C. Palese, 1785.
- Baillot, P, Rode. P. & Kreutzer, R. *Méthode de violon*, Paris, Document imprimé, 1802.
- Baillot, P. *L'art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris : Imprimerie du Conservatoire de musique, 1834, 277 pages.
- Beethoven, L. *Letters to the Archduke Rudolph, Cardinal-Archbishop of Olmutz, K. W.*, from the collection of Dr. Ludwig Ritter von Köchel, Vol. 1, London, Longmans, Green, and Co., 1866.
- Bellaigue, C. « La leçon d'un grand classique français – Camille Saint-Saëns », *Revue des Deux Mondes*, 6e période, tome 38, 1917.
- Bonnaure, J. *Saint-Saëns*, Arles, Actes Sud, 2010.
- Bonnerot, J. C. *Saint-Saëns, sa vie et son œuvre*, Paris, Durand et Cie, 1922.
- Campbell, M. *The Great Violinists*, Londres, Faber & Faber, 2001, 356 pages.
- Chimènes, M. *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004, 776 pages.
- Colette, *Journal à rebours*, Paris, Fayard, 1941.
- Deas, S. *Arcangelo. Corelli*. *Music & Letters*, janvier 1953, Vol. 34, N° 1.
- De Lacratelle, J. *Hommage à Marcel Proust*, p. 188. Cité dans : Adelson, D. « The Vinteuil Sonata », *Music & Letters*, Vol 23, N° 3, juillet 1942.
- Deruchie, A. *The French Symphony at the Fin du Siècle : Style, culture and the Symphonic Tradition*, Suffolk, Boydell & Brewer, 2013.

- De Saint-Marceaux, M. *Journal 1894-1927*, édité sous la direction de Myriam Chimènes, Paris, Fayard, 2007, 1488 pages.
- Epstein, H. *Miss de Lay : portrait of beloved violin teacher Dorothy DeLay*, Lexington, Plunkett Lake Press, 2019.
- Ewen, D. *Living Musicians*, New-York, H. W. Wilson, 1940.
- Fabian, D. « 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, décembre 2006.
- Fayolle, F.-J.-M. *Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti par Fr. Fayolle; avec leurs portraits, gravés par M. Lambert, sur les dessins originaux*, Paris, Imprimerie littéraire et musicale, 1810.
- Fétis, F.-J. *Antoine Stradivari, luthier célèbre, connu sous le nom de Stradivarius*. Paris, Vuillaume, 1856.
- Fétis, F.-J. *Biographie des musiciens et bibliographie générale de la musique : Supplément et complément*, Volume 2, Paris, Firmin-Didot, 1880.
- Fétis, F.-J. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Vol. 7, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1841.
- Fétis, F.-J. : *With an Analysis of his Compositions and a Sketch of the History of the Violin*, introduit par Pollens, S., Mineola, Dover Publication, 2013.
- Fischer, S. *The English School of violin playing*, School of Music University of Michigan Ann Arbor, Volume 41, Novembre 1991.
- Fischer, S. *Basics. 300 Exercices and Practice Routines for the Violon*, Leipzig, Edition Peters, 231 pages.
- Gallois, J. *Camille Saint-Saëns*, Liège, Éditions Mardaga, 2004, 382 pages.
- Galpérine, A. *La Musique française pour violon de la Convention à la seconde guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, 2010.
- Galpérine, A. & Reverdito-Haas, A. *Un cursus de dix ans à la classe de violon*, Sampzon, Éditions delatour, 2012, 135 pages.

- Geminiani, F. *L'art de jouer du violon*, Paris, 1752, 51 pages.
- Glejsner, H. & Heyndels, B. « Efficiency and Inefficiency in the Ranking in Competitions : the Case of the Queen Elisabeth Music Contest », *Journal of Cultural Economics*, vol. 25, N°. 2, Mai 2001.
- Grillet, L., *Les ancêtres du violon et du violoncelle*, Paris, Charles Schmid, 1901.
- Hamburguscher Correspondent*, RGM, 47ème année, n°. 43, 24, 14 et 17 octobre 1880.
- Hoelscher, U., Dervaux, P. & New Philharmonia Orchestra Camille Saint-Saëns (1835-1921), Complete works for violin and orchestra [CD], Abbey Rd Studios, London, EMI Classics, Mars-Avril 1977.
- Huas, J. *L'Homosexualité au temps de Proust*, Volume 1, Dinard, Éditions Danclau, 1992, 217 pages.
- Huet, F. *Étude sur les différentes écoles de violon depuis Corelli jusqu'à Baillot*, Châlons-sur-Marne, F. Thouille, 1880.
- Iwazumi, R. « The legacy of Eugène Ysaÿe : transmitted, adapted, and reinterpreted », *Notes*, Second Series, Vol. 67, n°. 1, Septembre 2010.
- Jousse, E. & Gérard, Y. *Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns*, Lyon, Symétrie, 2009.
- Karp, J. « Galamian – a great violin teacher ». *The New York Times*, 26 avril 1981.
- Lalo, P. « La Musique », *Le Temps*, 18 janvier 1900.
- Lavignac, A. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, C. Delagrave, 1913.
- « Les concours du conservatoire », *Le Ménestrel*, 18 juillet 1914.
- Mac Donald, H. « Saint-Saëns's Caprice Brillant. » *Échos de France et d'Italie : Liber amicorum Yves Gérard*, Paris, Buchet/Chastel, 1997.
- Merlin, C. *Le philharmonique de Vienne*, Paris, Buchet/Chastel, 2017.
- Michaud, L. G. *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, Michaud, 1827.
- Nichols, R. *Concertos*, Camille Saint-Saëns, 2014, Livret album, Hyperion Records,

Candleriggs, Glasgow.

« Nouvelles diverses », *Le Ménestrel*, 24 octobre 1880.

Parent, A. *Exercices pour violon. École moderne*. 1er volume, d'après les principaux traits de V. d'Indy, *Sonate*, Lalo, *Concerto* et *Symphonie espagnole*, C. Saint-Saëns, 3e *concerto*, Paris, Durand, 1917.

Pougin, A. *Viotti et l'école moderne de violon*, Paris, Maison Schott, 1888.

Pougin, A. *Le violon : Les violonistes et la musique de violon du XVIe au XVIIIe siècle*, Paris, Librairie Fischbacher, 1924, 358 pages.

Rees, B. *Camille Saint-Saëns : A life*, Londres, Chatto & Windu, 1999.

Rittstieg, J. U. *Continuity and Change in Eugène Ysaÿe's Six sonates, Op. 27, for Solo Violin*. PhD thesis, The Open University, 2018.

Shaw, B. *Musical Times*, Mai 1889.

Spohr, L. *Violinschule*, Vienne, Tobias Haslinger, 1833.

Spohr, L. *Selbstbiographie*, Cassel & Göttingen, Georg H. Wigand, 1860-61.

Saint-Saëns, C. « Feuilleton ». *L'Estafette*, 30 juillet 1876.

Saint-Saëns, C. « Feuilleton », *l'Estafette*, 5 septembre 1876.

Saint-Saëns, C. « Revue Musicale à propos de Bayreuth », *L'Estafette*, 5 septembre 1876.

Saint-Saëns, C. *Harmonie et Mélodie*. Paris, Calmann Lévy Éditeur, 1885.

Saint-Saëns, C. « Franz Liszt », *The Century illustrated Monthly Magasine*, février 1893.

Saint-Saëns, C. *Portraits et souvenirs*, Paris, Société d'édition artistique, 1900.

Saint-Saëns, C. dans *Musica*, II, n°. 15, décembre 1903.

Saint-Saëns, C. « Pablo de Sarasate ». *Revue Musicale*, VIII, n°. 20, 15 octobre 1908.

Saint-Saëns, C. « Les peintres musiciens » *L'Écho de Paris*, XXVIII, n°. 9780, 14 mai 1911.

Saint-Saëns, C. *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921*, édition présentée et annotée par M.-G. Soret, Paris, Éditions Vrin, MusicologieS, 2012.

- Stegemann, M. C. *Saint-Saëns : « Le Carnaval des animaux »*. Dans Siegmund Helms/Helmuth Hopf (Hg.), *Werkanalyse in Beispielen*. Regensburg, Bosse, 1986.
- Stegemann, M. *Saint-Saëns*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1988, 160 pages.
- Stegemann, M. *Camille Saint-Saëns and the French solo concerto from 1850 to 1920*, Cleckheaton, Amadeus Press, 1991, 341 pages.
- Stegemann, M. « La chimère de la pureté du style et de la perfection de la forme », dans Stegemann M. (dir.) *The many faces of Camille Saint-Saëns*, Turnhout, Brepols, « Speculum musicae », 2018.
- Stockhem, M. *Revue belge de Musicologie*, 1988, Vol. 42.
- Stockhem, M. *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1990.
- Tardiff, C. « Martin-Pierre Marsik, violoniste liégeois », *Revue de la Société liégeoise de Musicologie*, n°. 11, 1998.
- Tartini, G. Cité dans Michaud, L. G. *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Volume 49, Paris, Michaud, 1827.
- Teller Ratner, S. *Camille Saint-Saëns : 1835-1921 : A Thematic Catalogue of His Complete Works*, Volume 1, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- Tenroc, C. « Saint-Saëns et la musique moderne », *Comoedia*, 28 août 1910.
- The Musical Times, Vol. 56, N°. 870, 1 août 1915.
- Tranchefort F.-R. (dir.), *Le guide de la musique de chambre*, Fayard, Paris, 1998, 1000 pages.
- Wood, Sir H. *My Life of Music*, Londres, Victor Gollancz Ltd London, 1938.
- Wooley, G. « Pablo de Sarasate : His Historical Significance », *Music & Letters*, Vol. 36, N°. 3, juillet 1955.
- Yim, D. *Viotti and the Chinnerys : A Relationship charted Through Letters*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2017

Ce mémoire a pour objet le répertoire pour violon de Camille Saint-Saëns (1835-1921).

Il retrace l'histoire de l'école franco-belge de violon de ses origines jusqu'à l'époque de Saint-Saëns, relate le travail de celui-ci avec une lignée de violonistes fondateurs de la technique moderne, et étudie la place des œuvres du compositeur dans l'enseignement du violon de nos jours. S'appuyant entre autres sur l'édition complète des œuvres instrumentales de Saint-Saëns aux éditions Bärenreiter amorcée en 2015, il étudie en outre la représentation de ce répertoire sur scène aujourd'hui.

This memoir is concerned with the violin repertoire of Camille Saint-Saëns (1835-1921).

After a survey of the history of the French-Belgian school of violin from its origin until the epoch of Saint-Saëns, we elaborate on the relation between the latter and a lineage of violinists who are considered as the founders of modern playing techniques. We then study the place of the works of the composer in today's violin teaching methods.

Relying in part of the Complete Instrumental Works edition of Saint-Saëns started in 2015 by Bärenreiter, we study the representation of this repertoire on today's musical stages.