

La présence belge dans l'âge d'or de la « sonate française » pour violon et piano

La musique instrumentale connaît un âge flamboyant en France à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles, dont la sonate pour violon et piano semble être, plus qu'un exemple, un véritable symbole. La sonate de Franck, la sonate de Vinteuil¹, ne convoquent-elles pas à elles seules le souvenir d'une époque où la musique en France était reine, et s'épanouissait au concert comme au salon, portée par une création d'une fécondité sans précédent, et soutenue par un cénacle de mécènes éclairés?

Il est certain que, pour la musique de chambre, ce tournant du siècle est en France le temps de la renaissance, et les compositeurs s'y consacrent avec un fervor qui les avait quittés depuis Rameau et Couperin. Ce sont les beaux jours de la « sonate française » pour violon et piano, qui s'épanouit comme jamais.

De même que la figure patriarcale de César Franck émerge inévitablement dès qu'il s'agit de sonate pour violon et piano, un travail approfondi de recherche effectué sur le genre² a très vite posé la question de l'identité française de ce répertoire qui semble, peut-être plus qu'un autre, marqué d'une forte présence belge. Si les relations artistiques entre la France et la Belgique ont toujours été étroites, une étude contextuelle révèle l'importance particulière des liens musicaux entre les deux nations pendant la III^e République française, ainsi que la constance des échanges pédagogiques entre Paris, Bruxelles et Liège, et le rôle considérable joué par l'illustre école franco-belge de violon durant toute cette période.

Cet article vise donc à mieux cerner les rapports étroits qu'entretiennent les musiciens (compositeurs, pédagogues et interprètes) de France et de Belgique, et à comprendre comment cette interaction participe de la construction du genre phare qu'est la sonate pour violon et piano dite « française ».

I. ÉLÉMENTS DE CONTEXTE

La musique instrumentale connaît un véritable apogée dans la France de la fin du XIX^e siècle, qui perdurera jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. C'est la « Belle Époque » de la musique française, où règnent en maîtres Gabriel Fauré, Claude

1. Compositeur fictif, personnage de Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu* (1906–1922).

2. Stéphanie MORALY, *La sonate française pour violon et piano (1868–1943). Identité d'un genre musical*, thèse de doctorat inédite en musicologie, Université Paris-Sorbonne, 2014, 1015 p.

Debussy et Maurice Ravel. Si la sonate pour violon et piano devient un des fleurons de la période, c'est bien sûr grâce aux chefs-d'œuvre que nous laissent les compositeurs précités, parmi d'autres. Mais le fait déterminant, et que l'on connaît moins, est que cet âge d'or de la sonate ne le fut pas seulement d'un point de vue *qualitatif*, mais également *quantitatif*, ce qui revêt une grande importance quant à l'espace occupé par ces œuvres en leur milieu.

C'est ainsi que mes années de recherches m'ont conduite à constituer un corpus de sonates tout à fait monumental, composé de 421 sonates franco-belges, de 291 compositeurs différents, sur une période de trois quarts de siècle (de 1868, avec la *Sonate* d'Alexis de Castillon, à 1943, avec la *Sonate* de Francis Poulenc), couvrant ainsi l'intégralité de la III^e République. L'âge d'or du genre est donc bien avéré, tant par ses chefs-d'œuvre incontestés que par son extraordinaire dimension.

1.1. Influences et conjoncture

Une étude approfondie du contexte révèle combien les conditions étaient réunies pour que puisse advenir un tel apogée. Rappelons que les Français de la fin du XIX^e siècle sont fortement marqués par la défaite de la guerre franco-prussienne en 1870. La France, meurtrie et humiliée notamment par la perte de l'Alsace-Lorraine, voit monter en elle une vague de nationalisme aussi offensive que féconde. Les Français souhaitent à tout prix affirmer leur identité historique et culturelle. D'un point de vue musical, cette volonté se manifeste de plusieurs façons : par un anti-germanisme de plus en plus marqué, dont l'un des pans sera une forte opposition à Wagner ; par la redécouverte du patrimoine national ancien, notamment du chant grégorien et des maîtres du baroque français ; par la valorisation du patrimoine traditionnel national et des folklores régionaux ; et par un soutien de plus en plus fervent et de mieux en mieux organisé à la création contemporaine.

Ce dernier point est fondamental pour le sujet qui nous intéresse ici. En effet, l'État français est presque totalement désengagé de la question de la création musicale — du moins en ce qui concerne la musique instrumentale. Le relai est donc assuré par des mécènes privés dont le rôle va s'avérer déterminant, par les salons qu'ils animent et où évoluent les artistes du temps, comme par les sociétés de musique qu'ils soutiennent financièrement. Les compositeurs eux-mêmes, soucieux de s'imposer face au poids de la musique allemande — et notamment face à Wagner qu'ils ressentent comme une véritable menace tout en lui vouant souvent une irrépressible admiration —, s'engagent avec ardeur, créant en 1871 la Société nationale de musique, autour de Franck, Fauré et Saint-Saëns³.

La sonate pour violon et piano fleurit donc au cœur d'une communauté artistique qui évolue en vase clos et dont l'efficacité lui permet de prospérer : les

3. Fondée le 25 février 1871 par Romain Bussine et Camille Saint-Saëns, autour de César Franck, Ernest Guiraud, Jules Massenet, Jules Garcin, Gabriel Fauré, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Paul Lacombe, Théodore Dubois et Paul Taffanel.

mécènes tiennent salon, les interprètes y jouent et y rencontrent les compositeurs, ce qui induit des commandes et dédicaces de sonates, également jouées au sein des sociétés de musique soutenues par les mêmes mécènes. Le tissu conjoncturel est à la fois complet et fermé, et la sonate se trouve au cœur de toutes les sphères de ce réseau (fig. 1). Nous verrons plus loin comment cette fertile dynamique évolue dans une interaction constante entre la France et la Belgique, conférant aux sonates une identité commune.

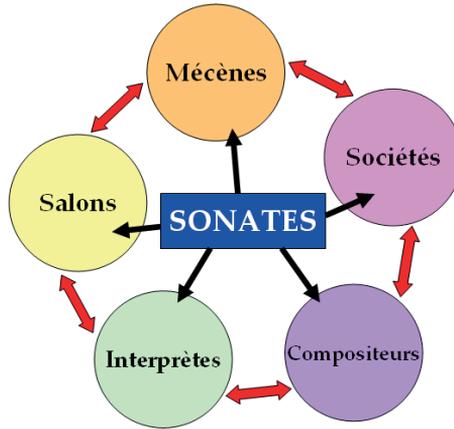


Fig. 1 : La création des sonates pour violon et piano au cœur d'un réseau fermé d'influences

Les conservatoires jouent eux aussi un rôle dans le développement de la sonate, par le biais de l'enseignement de la musique de chambre. De ce point de vue, la France est d'ailleurs en retard sur la Belgique. Au conservatoire de Paris, la musique de chambre devra attendre 1905, avec la nomination de Gabriel Fauré comme directeur, pour acquérir une réelle importance dans l'établissement, suivant ainsi l'évolution impulsée par les sociétés de musique. Du côté belge, le conservatoire de Liège — fondé en 1826 sous le régime hollandais — inscrit la musique de chambre à son programme dès 1867, soit quarante années auparavant⁴.

Lorsque nous nous intéresserons à la généalogie des violonistes pédagogues, nous pourrions noter combien les conservatoires de Paris, Bruxelles et Liège se sont faits terres d'échanges entre la France et la Belgique.

4. Pour une synthèse sur la musique de chambre en Belgique, cf. Georges SYSTEMMANS et Alain PÂRIS, « Belgique. Musique de chambre », in *Dictionnaire encyclopédique de la musique de chambre*, Walter Willson COBBETT (éd.), Paris, Laffont, vol. 1, 1999 (1^{er} éd. 1929, complétée en 1963 puis en 1999), p. 136–143.

1.2. Des sonates « franco-belges »

En premier lieu, efforçons-nous de définir la nature de notre corpus de « sonates françaises » pour violon et piano. En termes de *nationalité*, il apparaît assez vite impossible de dissocier les sonates belges de leurs consœurs françaises, sous peine de dénaturer profondément un répertoire qui s'établit des deux côtés de la frontière. Pour exemple, exclure les œuvres belges de la musique dite « française » conduirait notamment à contester le rôle fondateur de César Franck au sein d'un corpus qui le prend pour maître, et relèverait du non-sens sous bien des rapports. Ne conserver que les sonates « purement » françaises induirait également d'exclure les sonates de Guillaume Lekeu ou de Joseph Jongen par exemple, ce qui, d'un point de vue intrinsèquement musical, serait difficilement défendable. Enfin, exclure la Belgique s'avèrerait un contre-sens majeur sur le plan contextuel, du fait notamment de l'école franco-belge de violon.

Au sein de notre ensemble de sonates, la proportion d'œuvres proprement *françaises* reste prédominante : sur 421 sonates de 291 compositeurs différents, 61 sonates sont le fait de 43 compositeurs belges (ou d'origine belge). Les sonates « franco-françaises » représentent donc environ 85 % du corpus, et la préoccupation nationale dont elles témoignent a certainement conduit l'histoire à retenir l'âge d'or de la sonate *française*. Mais notre corpus étant très large, les 15 % de sonates belges représentent tout de même une soixantaine d'œuvres, ce qui est un ensemble pour le moins conséquent⁵, et atteste non seulement de la réalité mais de l'importance de l'interconnexion entre les musiciens français et belges durant la période.

2. UN SOUTIEN FRANCO-BELGE À LA CRÉATION

Dans ce fertile contexte de création, la part de la Belgique est immense, surtout si on la rapporte aux dimensions du pays vis-à-vis de la France. Sans doute l'interaction avec cette dernière a-t-elle permis à la Belgique d'accroître son rayonnement, mais en retour, la qualité des musiciens belges en fait des collaborateurs de choix pour une nation française qui, pourtant, défend jalousement ses spécificités. La France et sa capitale sont plus que jamais les centres du monde de l'art en ce tournant du siècle. Alors que Paris est devenue un passage obligé pour les musiciens du monde entier, la Cité Lumière exerce une force d'attraction telle sur les compositeurs et interprètes de sonates qu'ils sont souvent les premiers à se réclamer de ce milieu français dont l'aura demeure alors insurpassé, et c'est ainsi que la musique française s'enrichit d'auteurs dont la France n'est pourtant pas toujours la patrie

5. La poursuite de la recherche sur ce répertoire conduirait très probablement à la découverte de sonates supplémentaires. Mon travail s'étant effectué depuis la France, il est notamment vraisemblable que des sonates belges m'aient échappé.

d'origine⁶. À l'instar d'un Arthur Honegger qui, bien que de nationalité suisse, ne peut qu'être pleinement considéré comme un compositeur de musique française, nombre de compositeurs et interprètes de la Belgique francophone embrassent les aspirations des artistes français.

Le pôle Paris-Bruxelles devient quant à lui presque indivisible tant l'interaction y est grande. *Le Guide musical* — revue hebdomadaire de rédaction franco-belge chroniquant les événements musicaux de 1855 à 1918 — en témoigne avec un humour certain : considérant les mondes musicaux parisiens et bruxellois comme une seule et même communauté, le journal intitule la rubrique consacrée à l'actualité d'Anvers et de Gand « Nouvelles de l'étranger⁷ »...

Nous avons dit plus haut l'importance du rôle des mécènes de la haute société en France, comme soutien à la création musicale. Sur ce point également, le nœud franco-belge se veut très étroit. La comtesse Greffulhe (1860–1952), personnage majeur de l'époque, en est un témoignage : fondatrice en 1890 de la Société des grandes auditions musicales de France, dont l'un des objectifs est de « ramener la musique française en France⁸ », elle organise d'éblouissantes soirées où se croisent les plus grands musiciens du temps. Figure proustienne par excellence (sa grande beauté fait dire aux exégètes de la *Recherche* qu'elle est l'un des modèles de la duchesse de Guermantes), Élisabeth Greffulhe est issue de l'aristocratie française par sa mère, et de la noblesse belge par son père. Née Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay, son arrière-grand-père, le prince de Chimay, est le fondateur du Conservatoire de musique de Bruxelles tandis que son père, Joseph Riquet de Caraman, dix-huitième prince de Chimay, est un violoniste de talent, élève de Charles de Bériot et de Henry Vieuxtemps qui, rappelons-le, sont parmi les plus grands violonistes que la Belgique ait connus avant Eugène Ysaÿe.

Faisant la connaissance de Gabriel Fauré en 1886, il est probable que ce soit Élisabeth Greffulhe qui l'introduise auprès d'Élisabeth de Belgique, au vu des relations étroites qu'entretiennent les deux femmes — la sœur de la comtesse Greffulhe, Ghislaine de Riquet de Caraman-Chimay, étant dame d'honneur de la reine Élisabeth.

6. On connaît le nombre important de jeunes compositeurs étrangers qui viennent poursuivre leurs études à Paris sous la III^e République, principalement au Conservatoire ou à la Schola Cantorum. Alors que ces musiciens se retournent souvent avec la maturité vers leur nation d'origine et ses particularismes culturels, leurs œuvres d'étudiants sont si profondément marquées par le « style français » qu'elles peuvent pleinement être considérées, dans leur essence propre, comme témoins de la musique française du temps.

7. Relevé par Jean-Michel Nectoux dans Anne PINGEOT et Robert HOOZEE (éd.), *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Les relations artistiques entre la France et la Belgique (1848–1914)*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 274.

8. « Société des grandes auditions musicales de France », in Joël-Marie FAUQUET (éd.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, p. 1161.

2.1. La reine *Élisabeth de Belgique*

Élisabeth de Belgique (1876–1965)⁹ (fig. 2–4), elle-même violoniste passionnée, se montre un grand soutien aux artistes de son temps, et particulièrement aux violonistes. Très proche d'Eugène Ysaÿe dont nous verrons plus loin l'importance, elle fait aboutir, après la mort de l'artiste, plusieurs grands projets musicaux élaborés avec lui. Elle fonde en 1937 le Concours musical international Eugène Ysaÿe, futur Concours Reine Élisabeth¹⁰, et inaugure en 1939 la Chapelle musicale, institution d'enseignement supérieur artistique, fruit d'une réflexion entamée vingt années auparavant avec Ysaÿe et qui veut permettre aux jeunes artistes, « dans cet ermitage affranchi de tout souci extérieur, [de] se consacrer aux émotions de la musique, à la méditation, au culte de l'idéal, dans le calme des bois et des prairies, loin du tumulte de la ville¹¹ ».

Comme nous l'avons dit plus haut, la reine Élisabeth se voit, notamment par sa connexion avec la comtesse Greffulhe, très liée au milieu parisien du mécénat artistique, et devient l'une des plus ferventes admiratrices de Gabriel Fauré. Cette lettre du compositeur datant de 1923 en témoigne :

À propos de mon *Trio* que M^{me} Hasselmans, Robert Krettly et Patté ont été jouer à la Reine Élisabeth, j'ai reçu de S. M. la lettre la plus émue, la plus admirative et la plus affectueuse. J'en ai été très, très touché¹².

Quelques années auparavant (en 1916), Fauré lui avait d'ailleurs dédié sa *Deuxième Sonate pour violon et piano en mi mineur* op. 108¹³, faisant ainsi pénétrer Élisabeth au cœur même du corpus de sonates pour violon et piano étudié ici. Alors que sa surdité l'isole du monde, Fauré compose ce chef-d'œuvre tardif à Évian avec plaisir et aisance, et confie, dans une lettre à son épouse : « J'ai décidé de dédier la deuxième *Sonate* à la *Reine des Belges*. Elle est violoniste, et tu sais la sympathie qu'elle témoigne à mes œuvres¹⁴. »

9. Nous faisons bien sûr référence ici à Élisabeth en Bavière, née Élisabeth von Wittelsbach, épouse d'Albert I^{er} et troisième reine des Belges.

10. La première édition de 1937 est dédiée au violon et remportée par David Oïstrakh; la seconde en 1938 consacrée au piano et remportée par Emil Guilels. Avec de tels premiers lauréats, le concours se place dès ses débuts aux sommets des compétitions internationales.

11. Extrait du discours d'inauguration de la reine Élisabeth du 12 juillet 1939, écoutable en ligne sur le site de la Chapelle musicale : <http://musicchapel.org/inaugural-speech-of-queen-elisabeth-of-belgium>.

12. Lettre de Gabriel Fauré à Fernand Bourgeat, 8 juillet 1923, in Gabriel FAURÉ, *Correspondance*, Jean-Michel NECTOUX (éd.), Paris, Flammarion, 1980, p. 543.

13. La dédicace exacte est : « à Sa Majesté ÉLISABETH | Reine des Belges ».

14. Lettre de Gabriel Fauré à son épouse, 27 septembre 1917, in Gabriel FAURÉ, *Lettres intimes*, Philippe FAURÉ-FRÉMIET (éd.), Paris, La Colombe, 1951, p. 232.

Fig. 2 : *La Reine Élisabeth de Belgique au violon*, pastel sur papier de Pierre Tossyn (1854-?), 1920 (catalogue de l'Hôtel de Ventes Vanderkindere)



Fig. 3 : *Élisabeth au violon*, auteur inconnu, s.d. (cmireb.be)



Fig. 4 : *Élisabeth en répétition de musique de chambre avec Pablo Casals*, auteur inconnu, Prades, 1955 (ANC/ Fondo Pau Casals) [reproduite dans Jean-Jacques BEDU, *Pablo Casals. Un musicien, une conscience*, Paris, Gallimard, coll. *Découvertes Gallimard*, 2012]



2.2. Octave Maus, Les XX (1884–1893) et La Libre Esthétique (1894–1914)

Nous avons vu plus haut comment les compositeurs français de la fin du XIX^e siècle inventaient leur propre cadre de diffusion, notamment en créant la Société nationale de musique en 1871. Parallèlement, la Belgique connaît elle aussi l'essor des sociétés de musique qui, à l'instar de la SNM, se tournent de plus en plus vers la musique de chambre¹⁵.



Fig. 5 : *Portrait d'Octave Maus lisant*, huile sur toile de Théo Van Rysselberghe (1862–1926), 1883 (musée communal d'Ixelles, Bruxelles)

Ainsi, l'avocat et mécène Octave Maus (1856–1919) (fig. 5), également écrivain, critique d'art et critique musical, fonde en 1884 le Groupe des Vingt (ou Les XX), association artistique bruxelloise résolument tournée vers l'art moderne qui, dès 1886, organise des séances de musique de chambre dédiées à l'avant-garde musicale, et plus particulièrement à la jeune école dite « française » de César Franck et de ses élèves (fig. 6–7).

Les XX, qui deviennent en 1894 le cercle artistique de la Libre Esthétique accueillent notamment le Quatuor Ysaÿe, Gabriel Fauré, Guillaume Lekeu, Ernest Chausson ou Vincent d'Indy¹⁶. Ce dernier s'y montre particulièrement actif, entretenant des liens de plus en plus étroits avec les milieux artistiques belges, qu'il juge plus ouvert à la « nouvelle musique » que les institutions parisiennes.

15. Malou HAINE, « L'essor des sociétés de musique de chambre en Belgique dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in Hans Erich BÖDEKER et Patrice VEIT (éd.), *Les sociétés de musique en Europe. 1700–1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2007, p. 199.
16. Pour une étude plus poussée sur le sujet, je renvoie le lecteur à deux ouvrages en particulier : Madeleine Octave MAUS, *Trente années de lutte pour l'art, 1884–1914*, Bruxelles, L'Oiseau bleu, 1926, 508 p. ; Sylvie DOUCHE, *Essai philologique pour l'étude comparée d'une poétique : les arts aux salons des XX et de la Libre Esthétique (Bruxelles, 1884–1914)*, thèse de doctorat inédite en musicologie, Université Paris-Sorbonne, 1998, 5 vol., 1242 p.

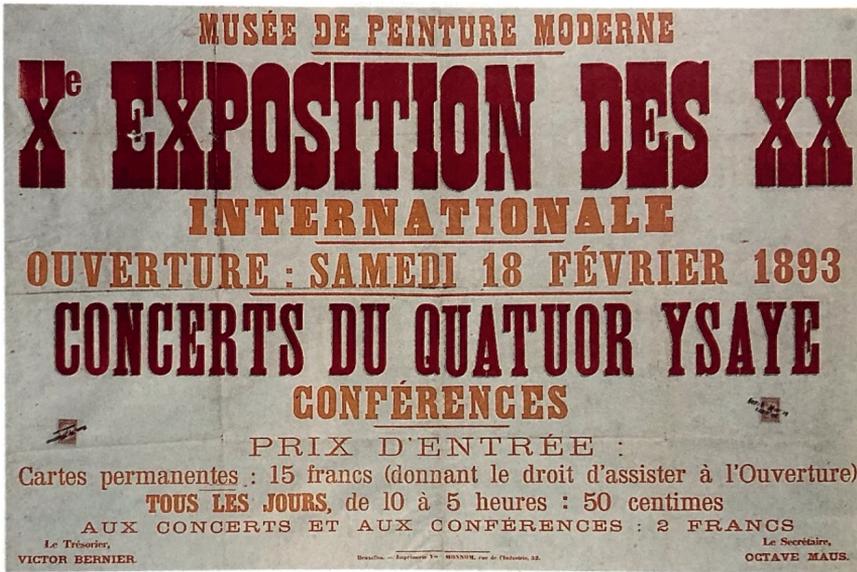


Fig. 6 : Affiche pour la 10^e exposition annuelle des XX, 1893 (musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles; reproduite dans *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Les relations artistiques entre la France et la Belgique [1848–1914]*, op. cit., p. 291.). Le programme musical comprenait quatre concerts, présentant notamment le *Quatuor avec piano* de d'Indy, le *Trio en fa dièse* de Franck, le *Quintette avec piano* de Castillon (avec d'Indy au piano pour ces deux derniers), ainsi que la création de la *Sonate pour violon et piano* de Lekeu (avec Ysaÿe au violon).



Fig. 7 : Affiche pour la 3^e exposition de La Libre Esthétique en 1896, réalisée par Théo Van Rysselberghe, où l'on peut voir annoncés « concerts et conférences » (Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles)

De nombreuses sonates franco-belges pour violon et piano sont jouées aux concerts organisés par Maus, comme l'atteste la figure 8. Le tableau permet d'observer que des sonates y sont programmées quasiment tous les ans à partir de 1901, françaises ou belges. La vie musicale en Belgique, et à Bruxelles en particulier, contribue donc avec vigueur à la diffusion des sonates franco-belges. Notons que les deux premières sonates données aux XX, en 1888, sont celles de Fauré et de Franck — nous avons fait le choix de laisser ce dernier en noir dans le tableau tant il nous paraît impossible de le classer comme Belge *ou* Français.

1888 : FAURÉ <i>Première Sonate</i> FRANCK <i>Sonate</i>	1908 : D'INDY <i>Sonate</i> ROPARTZ <i>Sonate n° 1</i> WITKOWSKI <i>Sonate</i> BUFFIN DE CHOSAL <i>Sonate</i>
1893 : LEKEU <i>Sonate - CRÉATION</i>	1909 : GROZ <i>Sonate</i> LAUWERYSNS <i>Sonate path.</i> ROUSSEL <i>Première Sonate</i>
1896 : CRICKBOOM <i>Sonate op. 11</i>	1910 : JONGEN <i>Deuxième Sonate</i>
1901 : CASTILLON <i>Sonate</i> VREULS <i>Première Sonate</i>	1912 : JONGEN <i>Deuxième Sonate</i> CASTÉRA <i>Sonate</i> VIERNE <i>Sonate</i>
1902 : LABEY <i>Première Sonate</i>	1913 : VREULS <i>Première Sonate</i>
1904 : FÉVRIER <i>Sonate</i>	1914 : MILHAUD <i>Première Sonate</i> PARENT <i>Sonate</i>
1905 : JONGEN <i>Première Sonate</i> D'INDY <i>Sonate</i>	
1906 : MAGNARD <i>Sonate</i>	
Compositeurs belges Compositeurs français	

Fig. 8 : Sonates pour violon et piano programmées aux concerts des XX et de La Libre Esthétique

3. CÉSAR FRANCK, MAÎTRE FONDATEUR BELGO-FRANÇAIS

On ne peut évoquer la sonate française de l'époque sans penser immédiatement à la sonate qui demeure aujourd'hui encore la plus célèbre d'entre toutes : la *Sonate* de Franck.

Le rôle de César Franck est littéralement fondamental dans le développement du genre pour plusieurs raisons. Tout d'abord car, avec Fauré et Saint-Saëns, il remet en lumière la musique de chambre, jusque-là plutôt délaissée des Français au profit de l'art lyrique. Ensuite puisque sa sonate, composée en 1886, va longtemps être considérée par les compositeurs du temps comme étant à la fois un chef-d'œuvre et un modèle absolu (n'est-ce d'ailleurs pas encore le cas aujourd'hui?). Enfin parce que ses talents et son aura de pédagogue lui permettront d'assurer à ses valeurs musicales une postérité qui fera école et qu'il aura comme élèves les plus grands compositeurs de l'époque.

3.1. La question identitaire

César Franck se trouve à la croisée de plusieurs chemins et au cœur d'un paradoxe identitaire, en cette période où la France est justement en quête de sa propre identité suite au traumatisme de 1870, et où le nationalisme français connaît ses heures de gloire. Belge de naissance, il n'est naturalisé Français qu'en 1870, alors

qu'il a déjà près de cinquante ans. C'est sans doute d'ailleurs à sa naissance belge que Franck doit de se voir refuser au conservatoire de Paris la classe de composition qu'il désire tant. *In fine*, sa réputation de pédagogue vaincra les empêchements administratifs, et sa classe d'orgue deviendra l'une des plus prisées de l'établissement, attirant tous les jeunes compositeurs qui prennent l'étude de l'orgue comme prétexte pour travailler avec le maître. C'est ainsi que naît une grande lignée de compositeurs organistes et auteurs de sonates¹⁷.

Franck est donc un premier symbole du lien franco-belge, ou plutôt devrions-nous dire *belgo-français*. Sujet de bien des contradictions, il opère la synthèse fondatrice nécessaire à la genèse de tant de sonates. Pour certains nationalistes, il n'est pas assez Français : né Belge — qui plus est à Liège qui, à l'époque appartient au Royaume-Uni des Pays-Bas —, il est aussi pétri de musique allemande, et s'efforce de transmettre l'héritage de Bach, de Beethoven, ou encore de Wagner à ses élèves, à une époque où l'Allemagne rencontre en France le violent désamour évoqué plus haut. Par ailleurs, il continue d'être qualifié de « maître liégeois » (au même titre que Guillaume Lekeu), par les musicographes et la presse belge, qui voient en lui un pilier du développement de la musique wallonne.

Concomitamment, Eugène Ysaÿe, lui-même Belge et le grand champion de la sonate que nous savons, programme la sonate de Franck dans des récitals qu'il intitule au contraire « École française » (cf. plus bas), témoignant de l'incommensurable contribution du compositeur à la renaissance de la musique instrumentale française. Le « père Franck » devient le père spirituel de toute une lignée de compositeurs français prêts à faire revivre une musique française qui, enfin, peut opposer un contrepoids à l'hégémonie germanique, tout en ayant assimilé la quintessence grâce au maître. Son premier et grand « héritier », Vincent d'Indy — au nationalisme pour le moins affirmé — revendique la francité de César Franck et l'érige en modèle national. Nous voyons combien il est difficile de dissocier la part belge et la part française de l'influence de Franck, et combien il serait vain de s'y évertuer.

3.2. À l'origine d'une lignée de sonates

Si l'impact de César Franck est immense pour le genre de la sonate de violon, il ne l'est pas exclusivement *via* sa seule Sonate. En créant la Schola Cantorum, Vincent d'Indy perpétue l'enseignement de son professeur et permet à la lignée franckiste de fleurir en dehors du Conservatoire et de perdurer bien au-delà de la disparition du maître. La production de sonates pour violon et piano des élèves de Franck et d'Indy témoigne de l'importance de cette filiation quant au répertoire qui nous

17. Le phénomène est accentué par le fait que les deux autres grands maîtres du temps, Saint-Saëns et Fauré, sont également de grands organistes. Pour une compilation des élèves de Franck, cf. la « Liste générale des élèves de César Franck », in Joël-Marie FAUQUET, *César Franck*, Paris, Fayard, 1999, p. 959–964.

intéresse. Nous pouvons observer dans le tableau de la figure 9 que descendent de Franck 51 compositeurs de sonates pour violon et piano, qui nous laissent 81 œuvres, soit une part importante de notre corpus total (près d'une sur cinq¹⁸). Ces chiffres attestent également de l'intérêt développé pour le genre, puisque la majorité de ces compositeurs composent plus d'une sonate¹⁹.

	compositeurs	sonates
1^e génération (élèves directs de Franck)	18	31
2^e génération (élèves de d'Indy ou autres élèves de Franck)	28	45
3^e génération (élèves des maîtres de la 2 ^e génération)	5	5
TOTAUX	51	81

Fig. 9 : Sonates pour violon et piano composées par les « descendants » de Franck

J'ai listé dans la figure 10 quelques sonates françaises et belges issues de Franck et de d'Indy, montrant combien mixte est la répartition entre les deux nations musicales, et qu'en définitive d'Indy enseigna à plus d'auteurs belges de sonates que son maître.

<u>ÉLÈVES DIRECTS DE FRANCK :</u>	<u>ÉLÈVES DIRECTS DE D'INDY :</u>
Mel BONIS	Léon DELCROIX
Pierre de BRÉVILLE (2)	Albert DUPUIS
Vincent D'INDY	Joseph JONGEN (2)
Sylvio LAZZARI	Lucien LAMBOTTE
Fernand LE BORNE (2)	Albéric MAGNARD
Guillaume LEKEU	Armand MARSICK
Gabriel PIERNÉ	Marcel ORBAN
Joseph-Guy ROPARTZ (3)	Adolphe PIRIOU
Charles TOURNEMIRE	Albert ROUSSEL (2)
Louis VIERNE...	Gustave SAMAZEUILH
Élèves français	Victor VREULS (2)
Élèves belges	Georges Martin WITKOWSKI

Fig. 10 : Sonates pour violon et piano composées par les descendants de Franck (nombre de sonates composées entre parenthèses)

Outre sa contribution au développement numérique de notre corpus de 421 sonates, la filiation franckiste marque de son sceau la facture même des œuvres. L'assimilation des maîtres germaniques se voit dans leur construction formelle, leur

18. Notons que ces chiffres sont inévitablement sous-évalués, faute d'accès systématique aux biographies et catalogues des compositeurs listés.

19. La moyenne est d'1,6 sonate par compositeur.

contrepoint élaboré, leur chromatisme complexe et une empreinte wagnérienne manifeste, dont témoignent notamment les nombreux accords « de Tristan²⁰ » qui les constellent (la sonate de Lekeu en regorge). La signature de Franck se retrouve dans des harmonies à la richesse et au chromatisme caractéristiques, ainsi que dans un procédé cyclique qui envahit la forme et devient *la* caractéristique majeure de toute cette lignée de compositeurs, allant quelquefois jusqu'à la caricature, lorsqu'il est employé avec un systématisme qui n'a au demeurant jamais été celui du maître. Enfin, cette lignée d'organistes nous laisse des parties de piano qui semblent marquées par l'usage du pédalier et des jeux, en plus d'un registre grave prégnant et d'une écriture en strates.

C'est ainsi que Franck se pose en double *trait d'union* : trait d'union entre un héritage germanique transcédé et la nouvelle école française de composition dont il ouvre la voie tout en lui apportant les outils de son émancipation, et trait d'union artistique, pédagogique et humain entre la France et la Belgique. Mais un autre lien rapproche avec force les deux nations musicales, sans lequel notre somptueux corpus de sonates n'aurait certainement jamais vu le jour : l'illustre école franco-belge de violon.

4. L'ÉCOLE FRANCO-BELGE DE VIOLON

Au début du XIX^e siècle et comme suite à la Révolution, naît à Paris, au sein du tout nouveau Conservatoire, l'école française de violon, établie par ses trois premiers professeurs, Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer. Au fil du siècle, les relations entre violonistes français et belges se faisant de plus en plus étroites, l'école *française* se mue peu à peu en une véritable école *franco-belge* de violon.

S'il n'est pas notre propos ici de détailler les principes cardinaux de cette immense école instrumentale, il est intéressant d'en rappeler les origines, afin de comprendre comment se tissa le réseau qui unit les violonistes entre eux, de part et d'autre de la frontière, pendant plus d'un siècle.

4.1. *Généalogie et filiations*

L'Italien Giovanni Battista Viotti (1755-1824) est le père fondateur de toutes les écoles modernes de violon. En France, son héritage est fixé *via* Baillot par la *Méthode de violon* du conservatoire de Paris (1803²¹), instituant ainsi une école française de violon dont la constance et la pérennité est assurée par le prestigieux établissement. Parallèlement, c'est le violoniste belge André Robberechts qui, ayant joué pour Viotti, propage les principes de son enseignement en Belgique.

20. Accord *fa-si-ré#-sol#* qui ouvre l'opéra *Tristan und Isolde* de Wagner, ou ses transpositions.

21. PIERRE BAILLOT, PIERRE RODE et RODOLPHE KREUTZER, *Méthode de violon : adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Magasin de Musique du Conservatoire, 1803, 208 p. Si la méthode est signée des trois noms, c'est Baillot qui en est le rédacteur, et très probablement le principal penseur.

Professeur au Conservatoire royal de Bruxelles, Robberechts a notamment pour élève Charles de Bériot, lequel — s'étant à son tour établi comme enseignant dans la capitale belge — aura pour élève Henry Vieuxtemps, lui-même maître d'Eugène Ysaÿe. C'est ce dernier qui, pour Jean-Michel Nectoux, opère la plus complète synthèse franco-belge, par l'intermédiaire de Vieuxtemps, prenant pour socle des préceptes français désormais étoffés :

À la finesse, au beau style et à la précision d'archet de la technique française, Vieuxtemps ajouta l'ampleur du jeu et l'expression des sentiments : il contribua largement à faire évoluer la conception même de l'instrument qui, jusqu'alors dévolu principalement à la virtuosité transcendante, brillamment illustrée par Paganini, révélait des qualités plus profondément musicales développées par un Joseph Joachim à Berlin. Ce jeu nouveau, propre à l'école belge, connut son représentant le plus célèbre avec Eugène Ysaÿe (1858–1931)²².

Issues d'un même maître, les écoles françaises et belges ne cesseront désormais d'interagir, jusqu'à créer une véritable synthèse franco-belge indivisible. La figure 11 en présente une généalogie, mettant en évidence les interconnexions entre Paris (surlignage jaune), Liège (surlignage turquoise), et Bruxelles (surlignage vert), pour nos violonistes français (en bleu) et belges (en orange). Les entrecroisements entre violonistes et établissements d'enseignement y apparaissent clairement. Plus synthétique, la figure 12 schématise la filiation qui va de Viotti à Jacques Thibaud, par les deux lignées issues du premier, et montre à nouveau l'importance des violonistes belges.

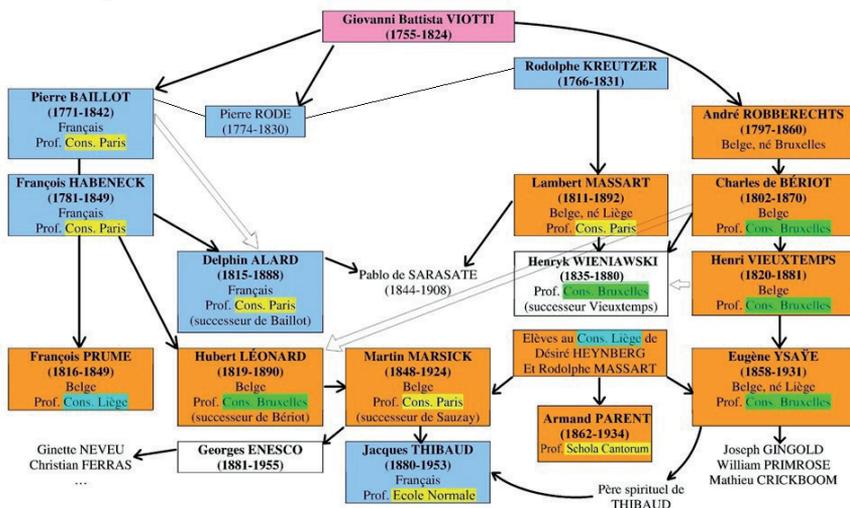


Fig. 11 : Généalogie de l'École franco-belge de violon (violonistes de nationalité française en bleu, violonistes de nationalité belge en orange)

22. Jean-Michel NECTOUX, « Chapitre 14 : La Musique », in *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris. Les relations artistiques entre la France et la Belgique (1848–1914)*, op. cit., p. 276.

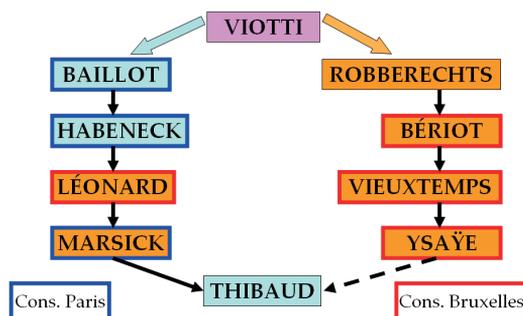


Fig. 12 : Généalogie des violonistes franco-belges, de Viotti à Thibaud (violonistes de nationalité française en bleu, violonistes de nationalité belge en orange, encadrés par conservatoire)

Nous voyons donc qu'à la fin du XIX^e siècle, Paris et Bruxelles sont deux pôles jumelés de l'école franco-belge, tandis que Liège demeure le berceau de la plus importante filiation de violonistes de Belgique, puisqu'en moins d'un demi-siècle, s'y épanouissent notamment Lambert Joseph Massart (1811–1892), François Prume (1816–1849), Hubert Léonard (1819–1890), Henry Vieuxtemps (1820–1881), Martin-Pierre Marsick (1847–1924), Ovide Musin (1854–1929) et César Thomson (1857–1931).

Les échanges sont permanents entre Liège, Bruxelles, et Paris, et la circulation constante entre les violonistes de cette école de violon tripolaire. Les violonistes belges vont à Paris suivre l'enseignement des professeurs du Conservatoire et deviennent ainsi des violonistes franco-belges qui dispensent ensuite, en France comme en Belgique — puisqu'ils y retournent souvent — un enseignement franco-belge. Notons que l'école franco-belge est bien présente des deux côtés de la frontière, car tous les violonistes belges ne rentrent pas à Bruxelles ou à Liège après leurs études et certains deviennent eux-mêmes professeurs à Paris. C'est ainsi qu'à partir de Lambert Massart en 1843, la présence des maîtres belges au conservatoire de Paris sera permanente et rayonnera dans la capitale pendant près d'un siècle : Armand Parent enseignera à la Schola Cantorum de 1903 à 1934, et Jacques Thibaud (élève de Martin-Pierre Marsick et fils spirituel d'YsaÏe) sera l'un des astres de l'École normale de musique.

4.2. Éléments de style

Si le jeu des violonistes est à l'évidence façonné par l'école à laquelle ils appartiennent, celle-ci a également un réel impact sur l'écriture même des sonates qui leurs sont destinées. Pour Viotti, le modèle absolu est le *bel canto* italien, dont il transmet l'essence à ses disciples. Cet idéal vocal — l'art du « beau chant » en français — est frappant dans le traitement du violon de l'époque et se manifeste

encore plus explicitement au sein des méthodes de violon françaises et belges qui se succèdent depuis 1803 et durant tout le XIX^e siècle.

Pour prendre l'exemple de deux ouvrages majeurs, *L'Art du violon* (1834) du français Pierre Baillot²³ et la *Méthode de violon* (1857) du belge Charles de Bériot²⁴, l'art vocal y est à la fois point de permanente comparaison, modèle à respecter, et idéal à atteindre. Certaines des *manières* préconisées pour faire chanter l'instrument deviennent d'ailleurs de véritables emblèmes du violon franco-belge, comme la *prononciation* de l'archet, le *vibrato*, et le « port de voix » (aujourd'hui *glissando*). De ces trois aspects, c'est probablement ce dernier qui affecte le plus le traitement du violon au sein des sonates, dont les lignes mélodiques *legato* où se déploient les grands intervalles (intrinsèquement propices aux *démarchés* et donc aux ports de voix) deviennent un signe distinctif du genre²⁵.

César Franck lui-même, dont le frère cadet avait étudié le violon au conservatoire de Paris dans la classe de Habeneck (un ancien élève de Baillot), privilégie ce modèle franco-belge à celui des œuvres germaniques qu'il connaît pourtant si bien et choisit de conférer au violon un rôle fondamentalement mélodique : celui de *chanter*. En définitive, les compositeurs de sonates françaises, à quelques rares exceptions près, vont peu explorer les possibilités polyphoniques de l'instrument, à la différence de leurs homologues allemands.

4.3. Violonistes compositeurs de sonates

L'aura durable de l'école franco-belge, qui s'étend vite à toute l'Europe, a assurément un grand impact quant au développement de la sonate pour violon et piano. Non seulement cette école regroupe-t-elle des interprètes qui seront les plus fervents défenseurs d'un répertoire souvent composé pour eux (voire commandé par) eux, mais elle comprend également quelques violonistes-compositeurs qui contribuent à le remettre le genre au goût du jour et montrent combien le fait d'écrire une sonate pour violon et piano est devenu incontournable en leur temps.

Le premier à nous offrir une sonate, dès la première moitié du XIX^e siècle, est certainement le belge Henry Vieuxtemps (1820–1881) (*fig. 13*), auteur d'une *Grande Sonate en quatre parties en ré* majeur op. 12, datant d'environ 1840²⁶. Charles de Bériot (1802–1870) (*fig. 14*) compose une *Sonate concertante* op. 67 vers 1845, parfois

23. Pierre BAILLOT, *L'Art du Violon. Nouvelle méthode*, Paris Dépôt Central de Musique, 1834, 277 p.

24. Charles de BÉRIOT, *Méthode de violon op. 102*, Paris, L'Auteur, 1857, 252 p. Édition actuelle (fac-similé) : Jean SAINT-ARROMAN (éd.), *Les grandes méthodes romantiques de violon*, Courzay, Fuzeau (coll. *Méthodes & Traités*, Série II : France 1800–1860), vol. 9, n° 6, 2001, 276 p.

25. Pour une étude plus approfondie sur ce sujet, cf. Stéphanie MORALY, « À la recherche d'une voix idéale. La vocalité dans la sonate française pour violon et piano », in Danièle PISTONE (éd.), *5es Rencontres de l'Observatoire musical français*, Paris, Université Paris-Sorbonne, Observatoire musical français (coll. *Musicologies d'aujourd'hui*, n° 41), 2009, p. 33–48.

26. L'édition Ricordi (Milan) de cette sonate date de 1843.

citée comme *Première Sonate concertante* op. 67 bis, laissant à penser qu'il pourrait en exister une seconde dont nous n'avons pas retrouvé la trace. Mathieu Crickboom (1871–1947) (fig. 15) est l'auteur d'une *Sonate en ré* mineur op. 11 (ca 1890). Armand Marsick (1877–1959, neveu de Martin-Pierre Marsick) (fig. 16), compose sa *Sonate en fa* mineur en 1899–1900, laquelle est publiée par Leduc en 1909²⁷. De 1900 date également la *Sonate en fa* majeur d'Armand Parent (1863–1934) (fig. 17), éditée par Rouart et Lerolle en 1913. Notons au passage que ces cinq violonistes-compositeurs sont tous belges...

Malheureusement, Eugène Ysaÿe, qui composa tant (et si bien!) pour le violon, ne nous laisse aucune sonate pour violon et piano. Néanmoins, il défendit avec tant d'ardeur celles de ses contemporains que l'on ne peut guère lui en tenir rigueur...



Fig. 13 : Henry Vieuxtemps, gravure de Maria Chenu (1829–1905), 1863 (gallica.bnf.fr)



Fig. 14 : Charles de Bériot, gravure de Henri Grévedon (1776–1860), 1838 (gallica.bnf.fr)

27. À propos de cette sonate, je ne peux que renvoyer à la biographie d'Armand Marsick écrite par son petit-fils, Jacques Marsick, et consultable en ligne (www.marsick.fr/biographies/armand_marsick.pdf). Les pages 48 à 51 sont consacrées à la sonate de violon et comprennent notamment l'analyse de l'œuvre par son auteur lui-même.



Fig. 15 : Mathieu Crickboom, photographie de K. Daxy (dates de naissance et de mort inconnues), 1905 (gallica.bnf.fr)

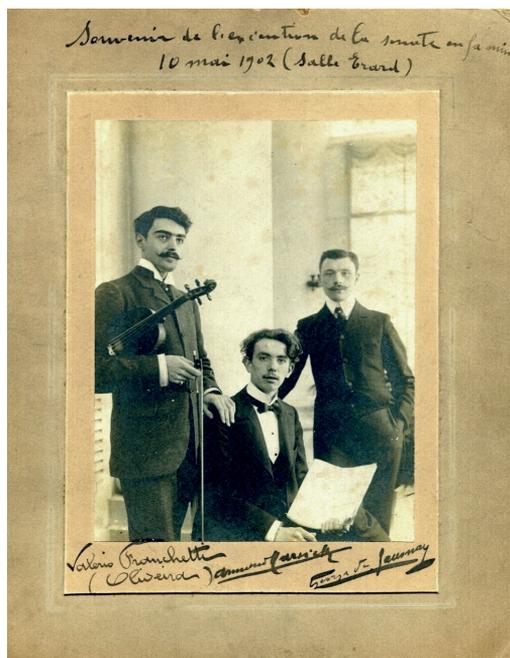


Fig. 16 : Photographie prise lors de la création de la *Sonate* d'Armand Marsick, salle Érard, le 10 mai 1902. Armand Marsick (assis) est entouré des instrumentistes créateurs de l'œuvre, le violoniste Valerio Franchetti Oliveira et le pianiste Georges de Lausnay (collection particulière de Jacques Marsick, petit-fils d'Armand)

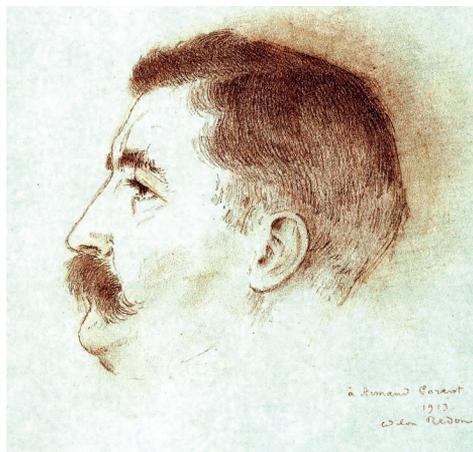


Fig. 17 : Armand Parent, dessin d'Odilon Redon (1840–1916), 1913 (Library of Congress)¹

I. Armand Parent est collectionneur d'art, notamment des œuvres d'Odilon Redon. Cf. Catherine VALOGNE, *De Odilon Redon à Jean Fautrier : le collectionneur Armand Parent*, catalogue d'exposition (Paris, Galerie 1900–2000, 6–29 novembre 1991), Paris, Galerie 1900–2000, 1991, 16 p.

4.4. Violonistes dédicataires et créateurs de sonates

Ces cinq violonistes et leurs confrères franco-belges ont tous, par leur énergie et leur dévouement, encouragé d'une manière ou d'une autre la création de leur temps. Leur rôle est souvent très grand quant à la promotion des sonates pour violon et piano, et peut revêtir plusieurs formes : ils se voient dédier des œuvres qu'ils ont parfois sollicitées eux-mêmes — soit qu'il existe déjà un lien privilégié entre eux et le compositeur, soit que ce dernier aspire à se faire jouer par un violoniste prestigieux —, et créent aussi les œuvres, les redonnent, les font connaître au salon et au concert, notamment au sein des actives sociétés de musique de l'époque (les deux principales demeurant la Société nationale de musique et la Société musicale indépendante²).

La figure 18 présente un tableau des violonistes à qui sont dédiées à ma connaissance le plus grand nombre de sonates franco-belges. Sans surprise, Ysaÿe figure en tête du tableau en tant que dédicataire de 13 œuvres, suivi d'Armand Parent et de Georges Enesco qui se voient tous deux dédier 5 sonates. À nouveau, les couleurs du tableau montrent l'importante part des violonistes et des compositeurs belges. La figure 19 présente cette fois les violonistes qui *créent* le plus de sonates. Ici c'est Armand Parent qui se place en premier avec 8 sonates, suivi d'Ysaÿe et d'Enesco avec 7, puis d'Émile Chaumont, autre violoniste belge qui fut professeur au Conservatoire royal de Liège de 1910 à 1942. Enfin, la figure 20 synthétise la contribution des quatre violonistes belges précités comme dédicataires et créateurs de sonates.

Violonistes dédicataires (nombre de sonates dédiées)	Sonates (date de composition)
Eugène YSAÏE (13) (1858–1931)	FRANCK : <i>Sonate</i> (1886)
	LAZZARI : <i>Sonate</i> (1892)
	LEKEU : <i>Sonate</i> (1892)
	VREULS : <i>Sonate n° 1</i> (1900)
	MAGNARD : <i>Sonate</i> (1901)
	JONGEN : <i>Sonate n° 1</i> (1903)
	SAMAZEUILH : <i>Sonate</i> (1903)
	VIERNE : <i>Sonate</i> (1906)
	BRUSSELMANS : <i>Sonate</i> (1915)
	LAUWERYS : <i>Sonate</i> (1923)
MERCK : <i>Sonate n° 1</i>	

2. Fondée en 1910 par Gabriel Fauré (président fondateur), Maurice Ravel, Florent Schmitt, Roger-Ducasse et Charles Koechlin.

Violonistes dédicataires (nombre de sonates dédiées)	Sonates (date de composition)
Duo Y SAÏE – PUGNO	DUBOIS : <i>Sonate</i> (1899) ----- ROPARTZ : <i>Sonate n° 1</i> (1907)
Armand PARENT (5) (1863–1934)	LABEY : <i>Sonate n° 1</i> (1901) ----- WAILLY : <i>Sonate n° 1</i> (1903) ----- D'INDY : <i>Sonate</i> (1904) ----- Dupin : <i>Sonate</i> (1911) ----- Vinée : <i>Sonate n° 1</i>
Georges ENESCO (5) (1881–1955)	GÉDALGE : <i>Sonate n° 1</i> (1897) ----- HALPHEN : <i>Sonate</i> (1900) ----- BERNARD : <i>Sonate n° 1</i> (1927) ----- ROPARTZ : <i>Sonate n° 3</i> (1927) ----- LADMIRAULT : <i>Sonate</i> (1932)
Paul VIARDOT (3) (1857–1941)	FAURÉ : <i>Sonate n° 1</i> (1876) ----- LA TOMBELLE : <i>Sonate</i> (1900) ----- REUCHSEL : <i>Sonate</i> (1913)
Jacques THIBAUD (3) (1880–1953)	PIERNÉ : <i>Sonate</i> (1900) ----- WITKOWSKI : <i>Sonate</i> (1907) ----- TAILLEFERRE : <i>Sonate n° 1</i> (1921)
Martin MARSICK (2) (1847–1924)	PFEIFFER : <i>Sonate</i> (1878) ----- SAINT-SAËNS : <i>Sonate n° 1</i> (1885)

Fig. 18 : Violonistes dédicataires de sonates franco-belges
(nationalité belge en rouge, nationalité française en bleu)

Violonistes créateurs	Sonates (date de création)
Armand PARENT (8) (1863–1934)	LACOMBE : <i>Sonate n° 3</i> (1900) ----- VREULS : <i>Sonate n° 1</i> (1901) ----- LABEY : <i>Sonate n° 1</i> (1902) ----- WAILLY : <i>Sonate n° 1</i> (1904) ----- CORBIN : <i>Sonate n° 1</i> (1905) ----- D'INDY : <i>Sonate</i> (1904) ----- CORBIN : <i>Sonate n° 2</i> (1909) ----- DUPIN : <i>Sonate</i> (1911)

Violonistes créateurs	Sonates (date de création)
Eugène YSAÏE (7) (1858–1931)	FRANCK : <i>Sonate</i> (1886)
	LEKEU : <i>Sonate</i> (1893)
	DUBOIS : <i>Sonate</i> (1900)
	MAGNARD : <i>Sonate</i> (1902)
	SAMAZEUILH : <i>Sonate</i> (1904)
	ROPARTZ : <i>Sonate n° 1</i> (1908)
	VIERNE : <i>Sonate</i> (1908)
Georges ENESCO (7) (1881–1955)	RAVEL : <i>Sonate op. posth. (ca 1897)</i>
	POUEIGH : <i>Sonate</i> (1906)
	BERTELIN : <i>Sonate</i> (1907)
	THIRION : <i>Sonate</i> (1912)
	BRÉVILLE : <i>Sonate</i> (1920)
	RAVEL : <i>Sonate en sol</i> (1927)
	ROPARTZ : <i>Sonate n° 3</i> (1928)
Émile CHAUMONT (4)	JONGEN : <i>Sonate n° 1</i> (1906)
	WITKOWSKI : <i>Sonate</i> (1908)
	JONGEN : <i>Sonate n° 2</i> (1911)
	DEVRESSE : <i>Sonate</i> (1930)

Fig. 19 : Violonistes créateurs de sonates franco-belges (nationalité belge en rouge, nationalité française en bleu)

Dédicataires belges		Créateurs belges	
E. YSAÏE	13 sonates	A. PARENT	8 sonates
A. PARENT	5 sonates	E. YSAÏE	7 sonates
M. MARSICK	2 sonates	É. CHAUMONT	4 sonates

Fig. 20 : Violonistes belges dédicataires et créateurs de sonates franco-belges

4.5. Eugène Ysaÿe et le duo Ysaÿe-Pugno

Nous venons de voir confirmée l'importance d'Ysaÿe comme inspirateur et promoteur de la sonate pour violon et piano. Par son implication et son envergure, son rôle sera de loin le plus grand de tous.

Né à Liège en 1858 et mort à Bruxelles en 1931, Eugène Ysaÿe est le maître incontesté de l'école franco-belge de violon et le violoniste ayant eu la plus forte influence sur la création musicale de son temps. « [Planant] à des hauteurs inaccessibles, dominant tous les violonistes contemporains comme du haut d'une tour, une classe à part » pour Carl Flesch (1873–1944), Ysaÿe est soliste, chambriste, chef d'orchestre et compositeur, vénéré du public et unanimement reconnu de ses pairs. Si un nombre important de sonates lui sont dédiées — et non des moindres : Franck³, Lekeu, Magnard, Vierne, Jongen... —, c'est surtout grâce à lui que de nombreuses sonates voient le jour et rencontrent le succès public.

À son arrivée à Paris dans les années 1880, Ysaÿe intègre le cercle de César Franck (la fameuse « bande à Franck ») et devient son ami, mais aussi celui de Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, Debussy et tant d'autres. Toute sa vie, Ysaÿe reste proche des franckistes et futurs d'indystes, qui à leur tour le soutiennent (Chausson et d'Indy lui organisent des concerts à Paris) et lui dédient un grand nombre de leurs œuvres, tandis qu'il défend ardemment leur musique, jouant ainsi un rôle moteur dans le développement du répertoire pour violon en cette fin du XIX^e siècle. Son jeu et sa personnalité musicale inspirent les compositeurs et les encouragent à écrire. Chausson reconnaît lui-même qu'il n'aurait jamais composé son *Concert* sans les exhortations d'Ysaÿe. Michel Stockhem, dans son ouvrage sur Ysaÿe et la musique de chambre⁴, recense 51 œuvres qui lui sont dédiées, dont 15 sonates pour violon et piano⁵, ce qui est tout à fait considérable.

La grandeur d'Ysaÿe quant à la création musicale ne tient pas seulement à son immense génie artistique, mais aussi à son jugement, voire à son audace. Il ose défendre des sonates dont le succès public est loin d'être assuré, et qui ne sont pas toujours appréciées de la critique. Ainsi parvient-il à imposer des œuvres qui sans lui seraient tombées dans l'oubli, les portant au triomphe grâce à son talent. Ce fut par exemple le cas de la sonate de Lazzari, qui reçut toujours un accueil frileux de la critique, mais qu'Ysaÿe continua malgré tout de programmer pendant trente ans, la faisant peu à peu aimer du public (son exécution du 13 mai 1901 fut ovationnée par le public avec un tel engouement que Lazzari dut venir saluer sur scène). Un critique du *Courrier Musical* témoigne également de l'art qu'avait Ysaÿe de révéler toute la puissance expressive des œuvres : « La *Sonate de Jongen*, déjà

3. César Franck lui offre d'ailleurs sa sonate comme cadeau de mariage.

4. Michel STOCKHEM, *Eugène Ysaÿe et la musique de chambre*, Liège, Mardaga, 1990, 272 p.

5. Aux 13 sonates franco-belges citées plus haut, il faut ajouter, toujours pour violon et piano, les sonates de deux compositeurs américains : la *Sonate n° 2 en si mineur* op. 31 (1904) de Bruno Oscar Klein (1858–1911) et la *Sonate en do majeur* op. 14 (1912) d'Edwin Grasse (1884–1954).

entendue, dans de bonnes conditions d'ailleurs, à la Société Nationale, bénéficiait cette fois-ci d'une interprétation éminemment vibrante⁶. »

Le fait déterminant dans le lien qu'entretient Ysaÿe avec la sonate est bien sûr le duo qu'il forme avec le pianiste français Raoul Pugno (1852–1914) (fig. 21), duo franco-belge qui règne en maître sur le genre pendant près de vingt ans. Avec Pugno, Ysaÿe ouvre une voie tout à fait nouvelle en fondant, en 1896, La Sonate ancienne et moderne, société de concert dont la première série de récitals se déroule à Paris. Ainsi débutent dix-huit années de collaboration — jusqu'au décès de Pugno — d'un des plus grands duos violon-piano ayant jamais existé.



Fig. 21 : Eugène Ysaÿe et Raoul Pugno, photographie de Charles Reutlinger (1816–1888), s.d. (gallica.bnf.fr)

Pour le monde de la musique de chambre, l'innovation est grande, puisque les deux interprètes ne donnent en concert quasiment *que* des sonates, et non plus les pièces de genre et autres virtuosités qui étaient tant à la mode à l'époque. Le succès public et critique est immédiat. Ysaÿe et Pugno deviennent *la* référence

6. Albert DIOT, *Le Courrier Musical*, 15 mai 1906, in Michel STOCKHEM, *op. cit.*, p. 168.

absolue en matière de sonate, et font salle comble à chaque récital, y compris à l'étranger. Le format qu'ils adoptent, lui aussi original, consiste en une série de quatre concerts sur huit à dix jours, présentant chacun trois sonates, faisant ainsi entendre douze sonates en à peine plus d'une semaine.

En outre, les deux artistes ont à cœur de donner à chacun de leurs concerts au moins une œuvre contemporaine, généralement française ou belge, ainsi que, souvent, une sonate moins connue que les deux autres. C'est ainsi que, dès leur première saison, ils présentent cinq sonates françaises en quatre concerts, comme le montre le programme reproduit à la figure 22. Lors de leur troisième saison, les deux artistes organisent même un concert dédié uniquement à ce qu'ils nomment l'« École française » de composition, et qui, comme je l'évoquais plus haut, comprend César Franck, aux côtés de Camille Saint-Saëns et Alexis de Castillon (fig. 23).

CONCERT N° 1	– BACH : Sonate en <i>mi</i> majeur BWV 1016 – BEETHOVEN : Sonate n° 9 « à Kreutzer », op. 47 – FRANCK : Sonate en <i>la</i> majeur FWV 8
CONCERT N° 2	– BRAHMS : Sonate n° 1 en <i>sol</i> majeur, op. 78 – GRIEG : Sonate n° 2 en <i>sol</i> majeur, op. 13 – LALO : Sonate en <i>ré</i> majeur, op. 12
CONCERT N° 3	– CASTILLON : Sonate en <i>ut</i> majeur, op. 6 – MOZART : Sonate en <i>mi</i> mineur, K. 304 – FAURÉ : Sonate n° 1 en <i>la</i> majeur, op. 13
CONCERT N° 4	– SCHUMANN : Sonate n° 2 en <i>ré</i> mineur, op. 121 – SAINT-SAËNS : Sonate n° 1 en <i>ré</i> mineur, op. 75 – SCHUBERT : Fantaisie en <i>ut</i> majeur, D 934

Fig. 22 : Programme de la première série de concerts de la Sonate ancienne et moderne d'Eugène Ysaÿe et Raoul Pugno à Paris en mai 1896

RÉCITAL « ÉCOLE FRANÇAISE »
– SAINT-SAËNS : Sonate n° 1 en <i>ré</i> mineur, op. 75 – CASTILLON : Sonate en <i>ut</i> majeur, op. 6 – FRANCK : Sonate en <i>la</i> majeur, FWV 8

Fig. 23 : Un concert de la troisième saison du duo Ysaÿe-Pugno en 1899

Par leur engagement à associer chefs-d'œuvre reconnus et œuvres nouvelles, Ysaÿe et Pugno se font grands défenseurs de la création contemporaine. Certains chroniqueurs y voient d'ailleurs l'unique critique qui puisse leur être objectée : de trop bien jouer des œuvres qui peut-être ne le mériteraient pas.

Mais savez-vous ce que l'on pourrait leur reprocher. C'est de trop bien jouer... Nous voulons dire *toutes* les œuvres, celle de premier comme de second ou de troisième ordre, avec une si grande perfection, que notre jugement est forcément troublé lorsqu'il s'agit d'établir la valeur de telle ou telle composition nouvelle présentée par eux⁷.

Le répertoire d'Ysaÿe et Pugno est assurément considérable, et particulièrement riche en sonates franco-belges, comme le montre la figure 24, où j'ai compilé les sonates françaises et belges qu'ils donnent au cours de leurs saisons de récitals. Par ailleurs, l'étude de leurs programmes m'a permis d'identifier les trois sonates qu'ils ont de loin le plus jouées : la *Sonate « à Kreutzer »* de Beethoven, la *Première Sonate* de Saint-Saëns, et la *Sonate* de Franck (cette dernière apparaît bien tous les ans dans le tableau de la figure 24). Le fait est intéressant car, au côté de l'illustre chef-d'œuvre de Beethoven, figurent non pas Mozart, Schubert ou Schumann mais bien deux sonates franco-belges, elles aussi chefs-d'œuvre absolus, attestant du rôle des deux interprètes dans le répertoire qui nous intéresse ici.

1896	FRANCK	1901	Vreuls	1907	Vierne
	Lalo		Saint-Saëns n° 2		Ropartz n° 1
	Castillon		Lazzari	1909	FRANCK
	Fauré n° 1		FRANCK		Vierne
	Saint-Saëns n° 1		1902	Magnard	1910
1897	Lekeu	FRANCK		FRANCK	
	Castillon	Lekeu		1911	FRANCK
	Lazzari	Fauré n° 1			Lazzari
	FRANCK	1903	FRANCK		Lekeu
1899	Saint-Saëns n° 1		FRANCK		Saint-Saëns n° 1
	Castillon	1904	FRANCK	1912	Lazzari
	FRANCK		Saint-Saëns n° 1		FRANCK
	Lekeu		Pierné	1913	Lekeu
1900	FRANCK		Février		FRANCK
	Dubois	Samazeuilh	Lazzari		
	Lekeu	1906	D'Indy		Fauré n° 1
	Saint-Saëns n° 1		FRANCK		
	Lekeu				
		Jongen n° 1			

Fig. 24 : Sonates franco-belges programmées par le duo Ysaÿe-Pugno (sonates belges en rouge)

7. *Le Guide Musical*, 29 avril 1900, in Michel STOCKHEM, *op. cit.*, p. 161.

L'activité intense du duo Ysaÿe-Pugno témoigne pleinement de l'engouement de l'époque pour le genre de la sonate violon-piano en général, et les sonates franco-belges en particulier, genre qui fédère désormais tous les acteurs de la création musicale : les interprètes, les compositeurs, mais aussi un public dont le goût est à présent façonné pour apprécier ces œuvres et souhaiter mieux les connaître.

CONCLUSION. SONATES FRANÇAISES ET BELGES : QUELLE(S) IDENTITÉ(S) ?

Nous l'avons vu, tous les facteurs étaient bien réunis pour générer, nourrir et développer l'important répertoire de sonates franco-belges faisant l'objet de cette étude : un contexte où la France et la Belgique évoluent de concert, une école de violon référente qui mutualise les interprètes, un maître — en la personne de César Franck — qui opère une synthèse à la fois artistique et humaine et initie une grande lignée de compositeurs de sonates, ainsi qu'un premier grand duo (Ysaÿe et Pugno) qui donne au genre ses lettres de noblesse. L'identité franco-belge de ces sonates est donc en premier lieu une identité *contextuelle*.

D'un point de vue compositionnel, c'est toujours par l'intermédiaire de Franck que la sonate franco-belge opère une synthèse, intégrant tout ce que la musique de la fin du XIX^e siècle fait de mieux : le contrepoint issu de Bach, l'architecture beethovenienne, l'expressivité schumannienne, la révolution wagnérienne, le cyclisme de Franck hérité de Liszt, l'empreinte de l'orgue dans l'écriture pianistique, de même qu'une ampleur de forme, de phrase et de discours engendrant des sonates étendues, aux lignes étirées. Avec Vincent d'Indy, ces éléments déjà riches se verront complétés par l'intégration des musiques traditionnelles, générant une lignée « folkloriste » représentative de la Schola Cantorum.

Forts de ces fondements, les compositeurs français, par ailleurs pétris du besoin d'affirmation de leur identité nationale, vont avec le temps chercher à affiner leur style et à se distinguer de plus en plus nettement de ces influences somme toute assez germaniques. C'est ainsi que, de la sonate franco-belge, émerge peu à peu une sonate qui se revendique comme plus spécifiquement française dans ses caractéristiques.

La question est complexe et mériterait d'être traitée plus en profondeur (de la même façon qu'il serait intéressant d'étudier plus particulièrement les sonates *belges* du XX^e siècle pour voir si une évolution comparable y est perceptible — et en quel sens —, ou d'examiner les sonates flamandes afin d'observer leur positionnement identitaire⁸). Disons toutefois qu'avec Debussy, chaînon déterminant de cette nouvelle voie, la musique française, et de fait la sonate, prend un virage

8. Pour une recherche spécifique sur le répertoire musical belge, je renvoie au catalogue du Centre Belge de Documentation Musical (CeBeDeM, en ligne : www.cebedem.be/fr), ainsi qu'à celui des éditions musicales belges Bayard-Nizet (www.bayard-nizet.com/Compositeurs_fr.html). Pour une recherche plus générale sur le répertoire des pays francophones, le catalogue sur

qui l'éloigne de la « sonate-mère » de César Franck. Les œuvres se font de plus en plus concises, privilégiant la clarté harmonique au chromatisme de Franck et de Wagner, et s'imprègnent des couleurs des musiques traditionnelles françaises, ou d'un exotisme regardant du côté de l'Espagne et de la Russie, voire de l'Asie. Cette évolution est le symbole de la libération artistique du « joug germanique », et la création en 1909 de la Société musicale indépendante en est un important jalon.

C'est ainsi qu'entre l'avènement de la Troisième République française et la Seconde Guerre mondiale, la durée de nos sonates diminue considérablement, le chromatisme fait une plus large place à la modalité, et l'harmonie s'éclaire, comme schématisé dans la figure 25.

1868 → 1943

DURÉE	Longue : 25 à 50 min.	Brève : 12 à 20 min.
STRUCTURE	3 ou 4 mvts.	3 mvts.
LANGAGE	Très chromatique => Assimilation germanique	Forte empreinte modale => Spécificités françaises
ECRITURE DU PIANO	Accords de Tristan Texture dense, riche, orchestrale	Accords incomplets Texture claire, transparente, coloriste

Fig. 25 : Évolution de la sonate pour violon et piano : de la sonate « franco-belge » à la sonate « française »

Toutefois, certaines caractéristiques des sonates demeurent constantes durant toute la période — celles ayant trait à leur genèse, à l'école franco-belge de violon, ou à la lignée toujours vivante de compositeurs organistes. Ainsi, le lieu de création privilégié des sonates reste la Société nationale, et donc la Salle Pleyel, à Paris. Le violon conserve un traitement fondamentalement mélodique — abordant très peu, voire pas du tout, la polyphonie —, une vocalité prégnante par l'omniprésence du *legato* et des intervalles propices aux ports de voix, de fréquents passages à caractère *recitatif* invoquant le discours, et des effets d'archet issus de l'écriture orchestrale (tels les *tremolos* et les notes doublées en petit détaché). La partie de piano quant à elle pérennise l'empreinte de l'orgue, par son registre grave, ses fréquentes doublures d'octaves à la main gauche, et son écriture en strates.

Nous l'avons vu, de la reine Élisabeth à Octave Maus, de César Franck à Joseph Jongen, d'André Robberechts à Eugène Ysaÿe, les personnalités belges qui éclairent la seconde moitié du XIX^e et le premier XX^e siècles, confèrent à la période

CD-rom d'Alain Melchior est une précieuse ressource : *Les compositeurs et leurs œuvres aux XIX^e et XX^e siècles. France, Belgique, Suisse francophone, Québec*, Paris, Delatour, BO15HFAGIA, 2002.

un rayonnement sans pareil, dont la France est la première à bénéficier. Plus spécifiquement, l'intrication de la France et de la Belgique pour le monde du violon est véritablement indémêlable, unissant les deux cultures par-delà les batailles identitaires du temps. Les sonates pour violon et piano en sont un symbole fort — tant par leur abondance que par le nombre impressionnant de chefs-d'œuvre qu'elles comportent —, authentique emblème de l'art franco-belge. C'est pourquoi nous pouvons supposer que, même si l'Histoire retient aujourd'hui injustement le terme de *sonate française*, ce superbe âge d'or violonistique, sans la Belgique et ses artistes, n'aurait certainement jamais été.

Stéphanie MORALY

Violoniste concertiste.

Docteur en musicologie de l'Université Paris-Sorbonne.

Professeur au Conservatoire à Rayonnement Régional (C.R.R.) de Paris et au
Pôle Supérieur de Paris Boulogne-Billancourt (P.S.P.B.B.).