



HAL
open science

Georges Enesco, violoniste : formation, technique et interprétation

Julien Szulman

► **To cite this version:**

Julien Szulman. Georges Enesco, violoniste : formation, technique et interprétation. Musique, musicologie et arts de la scène. Sorbonne Université, 2024. Français. NNT : 2024SORUL066 . tel-04721829

HAL Id: tel-04721829

<https://theses.hal.science/tel-04721829v1>

Submitted on 4 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V « *Concepts et langages* »

**CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DANSE DE
PARIS**

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique – Recherche et Pratique

Présentée et soutenue par :

Julien SZULMAN

le 19 juin 2024 ; récital public le 18 juin 2024

**Georges Enesco, violoniste :
formation, technique et interprétation**

Sous la direction de :

Monsieur Jean-Pierre BARTOLI – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Monsieur Jean-Pierre BARTOLI – Professeur, Sorbonne Université, directeur de recherche
Monsieur Jean-Christophe BRANGER – Rapporteur, Professeur, Université Lumière-Lyon 2,
président du jury

Monsieur Alexis GALPERINE – Professeur honoraire, CNSMDP

Madame Barbara KELLY – Professeur, University of Leeds

Monsieur Christophe ROBERT – Professeur référent, CNSMDP

Madame Laure SCHNAPPER – Professeur agrégée habilitée à diriger des recherches, EHESS

Monsieur Sylvain CARON, Rapporteur, Professeur, Université de Montréal

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE V « *Concepts et langages* »

**CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DANSE DE
PARIS**

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Musique – Recherche et Pratique

Présentée et soutenue par :

Julien SZULMAN

le 19 juin 2024 ; récital public le 18 juin 2024

**Georges Enesco, violoniste :
formation, technique et interprétation**

Sous la direction de :

Monsieur Jean-Pierre BARTOLI – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Monsieur Jean-Pierre BARTOLI – Professeur, Sorbonne Université, directeur de recherche

Monsieur Jean-Christophe BRANGER – Rapporteur, Professeur, Université Lumière-Lyon 2,
président du jury

Monsieur Alexis GALPERINE – Professeur honoraire, CNSMDP

Madame Barbara KELLY – Professeur, University of Leeds

Monsieur Christophe ROBERT – Professeur référent, CNSMDP

Madame Laure SCHNAPPER – Professeur agrégée habilitée à diriger des recherches, EHESS

Monsieur Sylvain CARON, Rapporteur, Professeur, Université de Montréal

Remerciements

De nombreuses personnes m'ont accompagné tout au long de cette thèse et je tiens à les remercier chaleureusement.

Mon directeur de thèse, Jean-Pierre Bartoli, a été d'un soutien sans faille. Son amour de la musique et des musiciens, sa patience et sa bienveillance m'ont constamment guidé durant cette étude. Nicolas Dufetel a été à l'origine de ma démarche de recherche et occupe ainsi une place particulière. Jeanne Roudet et Laurent Cugny, membres du comité de suivi, m'ont conforté par leurs encouragements et l'intérêt qu'ils ont porté à mes travaux.

Au sein du CNSMDP, l'enthousiasme qu'ont manifesté mes professeurs référents a été un moteur précieux pour la poursuite de mon travail. Dès le départ, Alexis Galperine, convaincu de la beauté et de la profondeur du sujet, m'a inspiré. Ensuite, les échanges toujours riches et féconds avec Christophe Robert m'ont ouvert de nouveaux horizons, en collaboration avec Julien Dubois, responsable du parc instrumental du CNSMDP. Grâce à la disponibilité et la flexibilité de Philippe Brandeis et d'Arthur Macé, j'ai bénéficié au sein du Conservatoire d'une écoute constante et d'un soutien important pour mes projets. Les séminaires doctoraux CNSMDP/Sorbonne Université ont nourri à chaque occasion ma réflexion et m'ont offert l'opportunité de présenter mes travaux.

À Bucarest, Silvia Costin, curatrice du Musée Enesco et Mihai Constantinescu, directeur artistique du Festival, m'ont aiguillé à travers les nombreuses sources et renseignements disponibles en Roumanie. Au département de la musique de la Bibliothèque nationale de France, François-Pierre Goy a répondu patiemment à mes interrogations. Dans la librairie *Les Autographes*, Claire et Thierry Bodin m'ont permis de consulter des lettres manuscrites. Les échanges avec les musicologues Clive Brown, Orbie Orenstein et les musicographes Thierry de Choudens, François Dru et Jean-Michel Molkhov ont été riches en enseignements.

De nombreux amis musiciens m'ont soutenu dans la construction de ce travail : Jean Detraz, Violaine Despeyroux, Élie Hackel, Blanche d'Harcourt, Sadao Harada, Nobuko Imai, Bumjun Kim, Suyoen Kim, Jérôme Lefranc, Shuichi Okada, Alexandre Pascal, Sharon Tsai, Manuel Vioque-Judde. Je tiens à remercier particulièrement Pierre-Yves Hodique, partenaire privilégié de sonates, pour son investissement permanent et des concerts inoubliables.

Ma famille a été d'un soutien constant. Je suis profondément reconnaissant envers mon frère Éric, qui m'a émerveillé de sa compréhension d'un sujet bien éloigné de ses habitudes, ainsi

que de sa maîtrise de la langue française. Jiyeon et Léa, dont la présence a rendu mon quotidien plus souriant, m'ont soutenu et supporté avec compréhension et patience.

Durant la période de recherche, la disparition de Suzanne Gessner puis de Seiji Ozawa, deux musiciens qui ont profondément influencé mon parcours, a été une perte douloureuse. Je dédie ce travail à leur mémoire et leur exprime ma reconnaissance sincère.

Avertissement

L'orthographe du nom du violoniste roumain varie dans la littérature et les archives. Les auteurs d'ouvrages en langue roumaine utilisent l'orthographe « Georges Enescu », tandis que « Enescou » est couramment rencontré dans le contexte de ses études au Conservatoire de Paris. Dans un souci de cohérence, l'orthographe « Georges Enesco », généralement utilisée en France, a été choisie pour cette étude, tout en préservant les différentes orthographes existantes dans les citations ou la bibliographie.

Dans les notes de bas de page, lorsqu'un ouvrage a déjà été cité, on mentionnera le nom de l'auteur suivi de la locution *op.cit.* Pour plus de clarté, si l'auteur en a écrit plusieurs, on indiquera de plus le titre de l'ouvrage en question.

Sauf indication contraire, les traductions en français des ouvrages non francophones sont de ma propre rédaction.

La perfection, qui passionne tant de gens, ne m'intéresse pas.
Ce qui importe, en art, c'est de vibrer soi-même et de faire vibrer les autres.

Georges Enesco¹

Introduction

Élève d'un maître qui fut lui-même le disciple de Christian Ferras (1933-1982), j'ai été très tôt fasciné par la personnalité musicale de son propre mentor, Georges Enesco (1881-1955). Comment ne pas être émerveillé par la multiplicité des dons d'un des musiciens les plus complets de la première moitié du XX^e siècle ? Violoniste, il eut une carrière exceptionnelle qui en a fait un des artistes les plus demandés de la scène internationale ; chef d'orchestre, il fût pressenti pour succéder à Arturo Toscanini (1867-1957) comme directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de New York ; compositeur, ses œuvres ont été et sont encore jouées par les plus grands orchestres du monde et son opéra *Œdipe* a été créé à l'Opéra de Paris ; pianiste, il était un partenaire recherché de musique de chambre ; pédagogue, il donna des leçons à Yehudi Menuhin (1916-1999), Christian Ferras, Ivry Gitlis (1922-2020), qui le considérèrent comme « l'une des rencontres majeures de leur vie, et pas seulement sur le plan musical »². Et que dire de ses facultés de compréhension et de mémoire musicale hors du commun ? L'anecdote, maintes fois relatée, concernant la création de la sonate de Maurice Ravel l'illustre à merveille³. Le compositeur apporte le manuscrit fraîchement écrit de sa main. Enesco la déchiffre en entier et propose alors de rejouer la sonate par cœur ! De même, Manuel Rosenthal (1904-2003) se souvient qu'après le scandale de la première audition du *Sacre du Printemps* de Stravinsky, Enesco a été capable, le soir même, d'en jouer de larges extraits au piano uniquement après cette unique écoute⁴... Enfin, son esthétique de l'interprétation se fonde sur une conception très singulière, comme en témoigne Pablo Casals (1876-1973) dans une anecdote datant du début des années 1930 :

¹ GAVOTY, Bernard, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955, p. 105.

² MENUHIN, Yehudi, « à propos d'Enesco », Présentation du disque *Impressions d'enfance pour violon et piano*, par G.Kremer et O.Maisenberg, label Teldec, 1997, p. 8.

³ MAGIDOFF, Robert, *Yehudi Menuhin - the story of the man and the musician*, traduction de Roger Giroux, Paris, Buchet-Chastel, 1957, p. 69.

⁴ ROSENTHAL, Manuel, *Maurice Ravel, Souvenirs recueillis par Marcel Marnat*, Paris, Fario, 2018.

Lorsque Menuhin était très jeune, et qu'Enesco était son maître, celui-ci m'invita un jour, à Paris, à assister à un concert au cours duquel son élève devait jouer une Partita de Bach. Je me rappelle que je me trouvais dans la loge de la famille Menuhin. À la fin du concert, Enesco me prit à part et me demanda quelle était mon opinion ; je lui dis que son jeune élève me semblait extraordinairement doué, qu'il possédait une technique parfaite, mais je lui exposai aussi ce qui, à mon avis, avait manqué à l'exécution de la Partita pour qu'elle fût pleinement vivante. « C'est que ce quelque chose ne se faisait pas au temps de Bach », me répondit Enesco. Devant cet argument, il me fut impossible de poursuivre la conversation sur ce sujet. Malgré l'admiration que j'éprouve pour ce très grand artiste et si cher ami, je regrettais de le voir attaché à ce que je tiens pour un préjugé traditionaliste⁵.

Il est notable de relever l'incompréhension manifestée par Casals à l'égard de la démarche d'Enesco. La transmission à son élève d'une interprétation respectueuse de la vision de Bach, apparaît pour Casals comme un « préjugé traditionaliste ». Enesco, dès le début du XX^e siècle, esquissait donc le projet d'établir une interprétation « historiquement informée » comme on la qualifierait aujourd'hui. La proximité d'Enesco avec les grands compositeurs et interprètes de son époque, ainsi que sa curiosité qui s'affirme dans la variété prolifique de son répertoire en font une figure fondamentale pour l'étude de l'art du violon et du style interprétatif de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle. En outre, ses qualités de chef d'orchestre et de compositeur donnent une profondeur peu commune à sa riche personnalité musicale. Toutes ces dimensions sont à l'origine de ce travail de doctorat.

Ces dons impressionnants font de Georges Enesco un objet d'étude musicologique majeur. Face à une personnalité et des pratiques musicales si riches, je me suis spécifiquement intéressé à l'étude du Georges Enesco violoniste. Pour ce musicien, qui considérait le violon comme « son ennemi intime » et qui n'avait de cesse de répéter que sa carrière de violoniste était uniquement un moyen, pour lui, de gagner sa vie afin de se consacrer à la composition, la question de son jeu violonistique peut sembler marginale au regard de l'immensité de son œuvre de compositeur. Et pourtant, malgré son mépris affiché pour la pratique instrumentale, Georges Enesco a exercé une influence fondamentale sur nombre de violonistes du XX^e siècle. Cette pratique n'a pourtant pas donné lieu à d'études récentes, probablement parce que la compréhension de son apport technique ne peut être bien abordée que par un violoniste professionnel. C'est pourquoi ce sujet se prête particulièrement bien à l'étude dans le cadre du Doctorat Recherche et Pratique CNSMDP-Sorbonne Université. Seule une maîtrise approfondie et vécue de la technique violonistique à travers l'utilisation des doigtés, des coups d'archet, des vibratos, etc., peut permettre de saisir avec exactitude l'apport d'Enesco. En retour, cette étude des liens entre réalisation instrumentale et vision musicale, au cœur de mon propre

⁵ CORREDOR, Josep Maria, *Conversations avec Pablo Casals, Souvenirs et Opinions d'un musicien*, Paris, Albin Michel, 1954.

travail d'interprète, n'a pas été sans infléchir mes réflexions et mon propre jeu violonistique. Et d'évidence, ce type de questionnement musicologique a fait l'objet finalement de peu d'analyses spécifiques.

En effet, ce type d'étude centré sur un interprète est plutôt rare dans la littérature musicologique, voire inexistant en langue française. Dans le domaine des *Performances Studies*, avec un champ de compétences sur le violon, les auteurs principaux sont peu nombreux. Les ouvrages généralistes de Clive Brown et de Robin Stowell ont été novateurs sur le sujet⁶. Ils ont été suivis par ceux de David Milsom, Dorottya Fabian et Eitan Ornoy qui incluent dans leurs recherches des analyses d'enregistrement⁷. Cependant, ces derniers procèdent à de nombreuses comparaisons entre plusieurs violonistes et ne se focalisent donc pas sur un seul instrumentiste. À ma connaissance, il n'existe finalement qu'un seul ouvrage important consacré à un violoniste. Il est l'œuvre de Dario Sarlo, qui étudie le jeu de Jascha Heifetz (1899-1987), avec une focalisation sur son interprétation des Sonates et Partitas de J. S. Bach⁸.

Georges Enesco a été le sujet d'étude d'un grand nombre d'auteurs. Son activité de violoniste a fait l'objet de quelques récents mémoires ou thèses de doctorat de Ji-Won Kim à Sydney, Elisabeth Layton à Adélaïde, Yuri Noh à Denton (Texas) et Afonso Rosas Almeida à Porto (Portugal), ainsi que d'un article de Roberto Alonso Trillo de 2018, consacrée aux glissades employées par le violoniste dans l'interprétation de sa 3^e Sonate op. 25 « *dans le caractère populaire roumain* »⁹. Néanmoins, ces différents travaux ne traitent pas en profondeur le cœur de mon sujet. La seule publication d'ampleur qui s'en approche est celle du violoniste et pédagogue roumain Georges Manoliu (1911-1997), intitulée *Georges Enesco : poète et penseur de l'art du violon*, parue en 1986¹⁰. Manoliu, professeur et directeur du Conservatoire de

⁶ STOWELL, Robin, *The Early Violin and Viola, A practical guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; BROWN, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice, 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

⁷ MILSOM, David, *Theory and practice in late nineteenth-century violin performance: an examination of style in performance, 1850-1900*, Farnham, Ashgate, 2003 ; FABIAN, Dorottya, *A Musicology of Performance, Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*, Openbook Publisher, Cambridge, 2015 ; FABIAN, Dorottya et ORNOY, Eitan, "Identity in Violin Playing on Records : Interpretation Profiles in Recordings of Solo Bach by Early Twentieth-Century Violinist", *Performance Practice Review*, Vol.14, n°1, Article 3 (2009).

⁸ SARLO, Dario, *The Performance Style of Jascha Heifetz*, London, Routledge, 2015.

⁹ TRILLO, Roberto Alonso, "Enescu Performs Enescu : Glissandi in the Sonata op.25 dans le caractère populaire roumain", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* , Vol. 49, No. 1 (June 2018), Croatian Musicological Society, p. 115-136.

¹⁰ KIM, Ji Won, *Georges Enescu, his influence as a violinist and pedagogue*, Master of Music Performance, University of Sydney, 2011; LAYTON, Elisabeth, *Revisiting George Enescu's 1921 Bucharest Recital Series: a performance-based investigation with recordings and exegesis*, PhD of Philosophy, University of Adélaïde Elder Conservatorium of Music, Faculty of Arts, 2019; NOH, Yuri, *A Performance Guide to George Enescu's Violin Sonata No. 3 in A Minor, op.25, Emphasizing Its Use of Romanian Lăutari Violin Techniques and Style*, DMA (Performance), University of North Texas, Denton, 2020; AFONSO, Rosas Almeida, *George Enescu; A 3rd Sonata*

Bucarest de 1956 à 1976, a suivi les cours de Georges Enesco à Paris entre 1935 et 1937. Son livre regorge d'exemples détaillés d'interprétations des grandes œuvres du répertoire du violon, telles que les Sonates et Partitas de J. S. Bach, les concertos de Beethoven et Brahms, le *Poème* de Chausson, ou encore la Sonate de Franck¹¹. Toutefois, cette publication présente plusieurs lacunes et imprécisions sur le plan scientifique, nécessitant une analyse critique approfondie. De façon plus générale, les détails concernant la biographie de Georges Enesco s'avèrent substantiellement plus nombreux, généralement bien documentés et aisément accessibles. Dans les dernières années de sa vie, le compositeur s'est confié à Bernard Gavoty pour la Radiodiffusion française, accordant des entretiens d'une durée totale de cinq heures trente, qui retracent ainsi son parcours musical. Ces sessions, accompagnées d'extraits musicaux joués au piano ou au violon, représentent une source importante d'informations sur la vie, le caractère et l'œuvre du musicien¹². Après le décès du compositeur, des musicologues proches de lui ont édité des ouvrages biographiques très conséquents, s'appuyant sur les archives rassemblées au Musée Enesco de Bucarest créé en 1956. Les livres de Georges Oprescu et Mihail Jora, de Roméo Draghici, de Mircea Voicana, de Clemansa Firca, d'Alfred Hoffman et d'Elena Zottoviceanu regorgent de renseignements et de documents précis¹³. Viorel Cosma a également publié la correspondance du musicien, tandis que le Centre d'études Georges Enesco a fait paraître quatre volumes à la suite de séminaires dédiés au compositeur à Bucarest¹⁴. Trois monographies successives ont retracé sa vie. D'abord il y eut la biographie rédigée en anglais par Boris Kotlyarov (1984), celle, toujours en anglais, de Noël Malcolm parue en 1990, et finalement quinze ans plus tard celle en français d'Alain Cophignon¹⁵. En revanche, les travaux d'Anne Penesco offrent un angle d'approche différent sur la figure du musicien, en relation

para Piano e Violino op.25 e o Carácter Popular Romeno, Mémoire de master, École supérieure de musique et d'art de Porto, Porto, 2021.

¹¹ MANOLIU, Georges, *Georges Enescu : poet si ganditor al viorii / Georges Enesco : poète et penseur de l'art du violon*, Bucuresti, Editura Muzicala, 1986, republié à Bucarest par Ars Docenti en 2011.

¹² GAVOTY, Bernard, *Entretiens avec Georges Enesco*, 20 émissions radiophoniques, RTF, 1951.

¹³ OPRESCU, George et JORA, Mihail (ed.), *George Enescu*, Bucuresti, Editura Muzicală a uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964 ; DRAGHICI, Romeo, *George Enescu biografie documentară : copilaria și anii de studii (1881-1900)*, préface de Mihnea Gheorghiu, Bacău, Muzeul de istorie și artă, 1973 ; VOICANA, Mircea, FIRCA Clemansa, HOFFMAN, Alfred, ZOTTOVICEANU, Elena, *George Enescu : monografie*, Bucuresti, Editura academei Republicii socialiste România, 1971.

¹⁴ ENESCU, Georges, *Scrisori*, Editie critică de Viorel COSMA, Volumul I-II-III, Bucuresti, Editura Muzicală a uniunii Compozitorilor, 1974, 1981, 2015 ; *Enesciana I, La personnalité artistique de Georges Enesco - Travaux de la première session scientifique du « Centre d'études Georges Enesco »*; *Enesciana II-III, Georges Enesco, Musicien complexe - Travaux, études et communications présentées lors des sessions scientifiques du « Centre d'études Georges Enesco »*; *Enesciana IV, Georges Enesco, compositeur roumain- Communications présentées lors des sessions scientifiques du « Centre d'études Georges Enesco »*, Bucuresti, Editura academie Republicii socialiste Romania, 1976, 1981, 1985.

¹⁵ KOTLYAROV, Boris, *Enesco: His Life and Times*, trans. B Kotlyarov and E.D. Pedchenko. Neptune City, New Jersey, Paganiniana Publications, 1984; MALCOLM, Noel, *Georges Enescu, His Life and Music*, préface de Yehudi Menuhin, London, Toccata Press, 1990; COPHIGNON, Alain, *Georges Enesco*, Paris, Fayard, 2006.

avec l'imaginaire musical roumain¹⁶. Le compositeur et musicologue Pascal Bentoïu a proposé quant à lui une étude analytique détaillée des principales compositions de Georges Enesco¹⁷.

Or, si cette abondante littérature offre une somme considérable d'informations sur la vie et l'œuvre d'Enesco, les mentions concernant sa pratique du violon demeurent marginales et peu détaillées, sans approfondissement à propos de sa technique violonistique. Les sources musicales concernant Georges Enesco sont nombreuses, et il s'agit de définir un corpus précis, concentré sur son activité et sa technique de violoniste. Comme il est mort en 1955, nous sommes dans l'impossibilité d'interroger les personnes ayant eu un contact direct avec lui. En outre, de nombreux témoignages à propos d'Enesco souffrent d'un manque de précision, voire sont sujets à des reconstructions postérieures altérant ainsi la perception de leurs auteurs. Ces lacunes imposent de trouver des données indiscutables et vérifiables. Afin d'apporter un éclairage authentique sur la technique violonistique d'Enesco et sa corrélation avec sa vision musicale, il est donc nécessaire de recouper et comparer différentes sources pour déterminer le niveau de précision des informations.

Comme compositeur, Georges Enesco a écrit de nombreuses œuvres avec violon. Si certaines demeurent dépourvues d'indications, d'autres regorgent de détails concernant leur réalisation instrumentale, offrant une mine de renseignements pour appréhender le style d'interprétation de ces pièces. Ces indications s'avèrent révélatrices du jeu violonistique d'Enesco, dans la mesure où il est le créateur de ses compositions. L'accès aux partitions que le violoniste Georges Enesco utilisait lors de ses concerts aurait été d'une grande utilité pour cette recherche. Malheureusement, ces archives ne sont mentionnées dans aucun ouvrage ni article, aucun de mes interlocuteurs n'ayant pu en indiquer leur localisation. Le Musée Georges Enesco à Bucarest, qui regroupe les archives du musicien, n'ayant en effet conservé aucune partition de travail du violoniste, il semble fort probable qu'elles aient malheureusement disparues. Par contre, d'autres types de partitions annotées, en lien avec l'activité de violoniste d'Enesco, existent et comportent quelques utiles indications, même si leur nombre reste cependant limité. Ainsi, le Musée Enesco a-t-il conservé des manuscrits de certaines de ses compositions où figurent des indications sur les parties de violon. Par ailleurs, il existe des partitions ayant appartenues à des artistes ayant côtoyés de près Enesco, comme celles de sa

¹⁶ PENESCO, Anne, *Georges Enesco et l'âme roumaine*, préface de Yehudi Menuhin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999 et PENESCO, Anne, « L'œuvre pour violon et piano de Georges Enesco », *Duo violon-piano. Mémoire et présence d'un genre*, direction scientifique de Gérard Streletski (1953-2013), Lyon, Microsillon, 2010, p. 193-204.

¹⁷ BENTOÏU Pascal, *Masterworks of George Enescu: A detailed analysis*, Traduction anglaise de Lory Wallfisch, Lanham, Scarecrow Press, 2010.

partenaire de sonate Céliny Chailley-Richez (1884-1973), ainsi que celles de ses élèves Serge Blanc (1929-2013) et Christian Ferras. Le manuscrit de la sonate op. 12 d'André Gedalge (1856-1926) possède également quelques annotations¹⁸. Bien que ces partitions ne donnent qu'un aperçu incomplet du répertoire du violoniste, elles offrent néanmoins des informations intéressantes sur la réalisation technique et la vision musicale de Georges Enesco.

De nombreux enregistrements existent, où le musicien interprète des œuvres en tant que violoniste, chef d'orchestre et pianiste. Ces enregistrements sont des témoignages directs du musicien, nous renseignant sur son interprétation d'œuvres d'époques et de style très différents. Dans ce travail, nous étudierons uniquement les enregistrements d'Enesco comme violoniste, en privilégiant ceux réalisés par le label Columbia.

D'autres sources, inexploitées par les biographes d'Enesco, apportent des éclairages inédits. Les fonds d'archives relatifs à ses études au Conservatoire de Paris s'avèrent particulièrement détaillés. Conservés aux Archives nationales, les rapports des professeurs sur les élèves en prévision des examens de violon nous éclairent sur les avis de Martin-Pierre Marsick (1849-1924)¹⁹. Par ailleurs, la correspondance de Fernand Halphen (1872-1917), ami et condisciple du Conservatoire, apporte des informations d'une nature moins formelle²⁰. Au département de la musique de la BNF, le fonds Paul Taffanel (1844-1908) nous renseigne sur les examens et concours auxquels Enesco a participé²¹. Enfin, les Archives du musée de la Musique à Paris livrent quelques éléments à propos des instruments du violoniste²².

Les témoignages de collègues musiciens, ainsi que des critiques et journalistes contemporains apportent enfin de nombreux éléments sur le jeu du violoniste. Pablo Casals, Alfred Cortot (1877-1962), Jacques Thibaud (1880-1953), Yehudi Menuhin, pour n'en citer que quelques-uns, ont témoigné directement de leur relation à Georges Enesco et de l'environnement musical de l'époque²³. Compte tenu de sa proximité et de la similarité de son parcours avec Enesco, ainsi que de la précision comme du nombre de ses écrits biographiques et théoriques, les écrits du violoniste Carl Flesch (1873-1944) se révèlent être une source

¹⁸ GEDALGE, André, *1^{re} Sonate pour piano et violon* op. 12, Partie de piano, Manuscrit autographe, BNF MS-16341 ; GEDALGE, André, *1^{re} Sonate pour piano et violon* op. 12, Partie de violon, Manuscrit autographe, BNF MS-14901.

¹⁹ Archives Nationales AF³⁷ 295 et AF³⁷ 296.

²⁰ Institut Européen des Musiques Juives, Fonds Fernand Halphen.

²¹ BNF, Archives et manuscrits, VM FONDS 152 TAF-15, NLA-415.

²² Fonds Gand, Bernardel, Caressa et Français. *Grand livre (dernier atelier concerné : Caressa et Français) - Années 1899 à 1905* - N° inv. E.981.8.43.

²³ CORREDOR, *op.cit.* ; CORTOT, Alfred, *Entretien avec Bernard Gavoty*, Radio Television Suisse, 17/01/1954 ; THIBAUD Jacques, *Un violon parle*, Paris, Du blé qui lève, 1947 ; MAGIDOFF, *op.cit.*

précieuse²⁴. Les critiques musicaux Antoine Goléa et Marc Pincherle évoquent également le violoniste roumain dans leurs écrits autobiographiques²⁵. Enfin, il faut tenir compte des périodiques qui relatent des événements de la vie musicale de l'époque. En particulier, la revue *Le Monde Musical* décrit avec beaucoup de détails, sous la plume de Daniel Brunschwig (1885-1961), certains cours d'interprétation de Georges Enesco à l'École Normale de Musique²⁶.

En plus des nombreuses méthodes rédigées par les professeurs de violon du Conservatoire au XIX^e siècle, les deux ouvrages consacrés à la technique de l'instrument par Martin-Pierre Marsick, professeur de Georges Enesco, mettent en évidence des spécificités du jeu du violoniste liégeois²⁷. L'analyse de ces méthodes permettra d'évaluer l'ampleur de ces influences reçues et de ses particularités sur le jeu de Georges Enesco. Ces sources ouvrent de nouvelles perspectives pour mieux appréhender la façon dont Enesco a été formé à la pratique du violon, contribuant ainsi à une meilleure compréhension des caractéristiques de son jeu.

Au cœur de cette investigation se trouve la question fondamentale de la transmission. Quels enseignements Enesco a-t-il reçus et comment les a-t-il assimilés pour façonner sa propre approche du jeu violonistique ? Quel a été en particulier le rôle du Conservatoire de Paris dans sa formation ? Quels éléments essentiels a-t-il ensuite cherché à transmettre lors de ses leçons, captivant l'admiration de nombreux élèves ?

Parallèlement, la notion de technique instrumentale émerge comme un axe majeur de mes préoccupations. Les récits abondants sur Enesco dépeignent un homme qui relègue la technique violonistique à un plan subalterne. Il ne se présente pas comme un théoricien, semblant indifférent, voire tourmenté par l'aspect artisanal de la réalisation technique sur l'instrument. Il se focalise principalement sur la pensée musicale, à travers la composition et l'interprétation. Cependant, en dépit de ses rôles de chef d'orchestre ou de compositeur, le violon demeure indéniablement le moyen le plus intime pour Enesco de transmettre sa conception des œuvres musicales. Bien qu'il s'exprime rarement à propos de sa technique violonistique, celle-ci se manifeste, consciemment ou non, dans son jeu.

²⁴ FLESCHE, Carl, *Memoirs*, London, Rockliff, 1957 ; FLESCHE, Carl, *L'art du violon*, Version française de Suzanne Joachim-Chaigneau, Préface de Jacques Thibaud, Paris, Max Eschig, 1926 ; FLESCHE, Carl, *Violin fingering : its theory and practice*, adaptation anglaise de Boris Schwarz, préface de Yehudi Menuhin, London, Barrie et Rockliff, 1966.

²⁵ GOLEA, Antoine, *Je suis un violoniste raté*, Paris, Belfond, 1981 ; PINCHERLE, Marc, *Le Monde des virtuoses*, Paris, Flammarion, 1961.

²⁶ BRUNSCHWIG, Dany, « Cours d'interprétation de Georges Enesco », *Le monde musical*, 6 articles du 30 septembre 1928 au 31 octobre 1930 (articles détaillés dans la bibliographie).

²⁷ MARSICK, Martin-Pierre, *La Grammaire du violon*, Paris, L.Maillochon, 1925 ; MARSICK, Martin-Pierre, *Eureka ! (j'ai trouvé !)*. *Mécanisme nouveau pour se mettre en doigts en quelques minutes*, Paris, L'auteur, 1906.

Il peut sembler paradoxal de vouloir se focaliser principalement sur la technique violonistique de Georges Enesco. Pourtant, cette étude minutieuse est à mon sens une des clefs pour véritablement comprendre son style d'interprétation, tant la technique et l'interprétation sont étroitement liées. La connaissance du style interprétatif d'Enesco se doit d'être éclairée par l'étude précise de sa technique. La compréhension fine de la mobilisation des moyens techniques mis en œuvre permet alors d'enrichir ma propre interprétation.

Qu'entend-on par style interprétatif ? À propos de l'interprétation d'œuvres pour cordes de Félix Mendelssohn, Clive Brown avance la nécessité de s'intéresser à différents paramètres : les coups d'archet, les doigtés, le vibrato, le portamento et le tempo rubato²⁸. Si ce cadre est tout à fait pertinent pour une étude générale, une analyse portant sur le tempo me semble moins appropriée concernant Enesco. En effet, il n'y a pas forcément besoin d'avoir recours à un instrument pour décider du tempo et de ses variations au sein d'une œuvre. L'analyse des tempi serait ainsi un travail équivoque, qui ne révélerait pas spécifiquement le talent du violoniste, mais davantage sur celui du compositeur. Quant à l'acception ancienne du mot rubato, ce décalage qui peut exister entre un accompagnement immuable et un chant, les témoignages sonores ne semblent pas montrer qu'Enesco l'utilise comme un paramètre important. Pour le musicien, également pianiste et chef d'orchestre, cet élément n'est donc pas constitutif de son activité de violoniste. Contrairement aux autres paramètres évoqués par Brown, le tempo rubato n'est pas du ressort exclusif du violoniste et ne semble pas un élément décisif pour comprendre la singularité intrinsèque d'Enesco instrumentiste. Nous nous consacrerons donc principalement aux coups d'archet et doigtés, à l'utilisation du vibrato et du portamento ainsi sur la description d'éléments de posture qui décrivent sa technique.

La description de cette technique, ainsi que l'étude de sa mise en application dans l'interprétation nécessitent l'utilisation de méthodologies précises. En ce qui concerne les différents points techniques à prendre en considération, mon expérience de violoniste et de pédagogue, renforcée par la lecture de nombreuses méthodes de violon, permettra de les définir. Il faudra également saisir quels éléments peuvent faire l'objet d'une analyse rigoureuse, afin de décrire dans quelle mesure Enesco les utilise.

L'étude du vaste corpus d'enregistrements du violoniste requiert l'élaboration d'une méthodologie permettant d'extraire des données pertinentes. Et l'utilisation du logiciel Sonic

²⁸ BROWN, Clive, *Performance Practices in the Violin Concerto op.64 and Chamber Music for Strings*, Kassel, Barenreiter, 2008, BA 9060.

Visualiser offre alors la rigueur scientifique désirée²⁹. Conçu par des musicologues, cet outil est particulièrement adapté à notre recherche, offrant la visualisation de spectrogrammes. Il semble fondamental de se saisir de ce type d'outil, d'abord pour la précision de ses données, mais aussi pour s'affranchir d'une écoute personnelle inévitablement subjective. Les émotions ressenties lors de l'écoute d'une œuvre sont multiples, de même que les perceptions varient d'un individu à l'autre. Avec l'aide de ce logiciel, l'oreille seule n'est plus l'unique arbitre et nos interprétations subjectives peuvent être confrontées et validées par des données objectives, chiffrées et incontestables.

Il n'est pas évident de connaître les coups d'archet et les doigtés qu'utilisait Enesco. Ils ne sont indiqués dans aucune source primaire, à l'exception de quelques-unes de ses compositions. L'écoute des enregistrements ne permet pas de les décrire entièrement tandis que les données des sources secondaires peuvent parfois présenter des résultats contradictoires. En revanche, concernant le vibrato et le portamento, une méthodologie adéquate fournit une description précise et exhaustive. Ainsi, à travers une étude de cas, notre analyse se focalisera sur l'utilisation par Enesco du vibrato et du portamento dans des enregistrements où il était à l'apogée de sa maîtrise instrumentale.

Le croisement de toutes ces sources et les méthodes d'analyse précédemment décrites sont alors le moyen de comprendre la spécificité du jeu violonistique de Georges Enesco, objet de cette thèse. Il s'agit donc essentiellement d'une description du jeu du violoniste, dans le but d'enrichir la connaissance musicologique de cette figure importante de l'histoire de la musique en France dans la première moitié du XX^e siècle. La question de savoir dans quelle mesure le jeu d'Enesco a été novateur à son époque par une comparaison avec d'autres violonistes, bien que susceptible d'apporter un éclairage intéressant, ne constituera pas l'objet central de cette étude. En revanche, l'analyse la plus précise possible de la singularité de son jeu technique le sera. Celle-ci s'articule en trois parties : la première est consacrée à la formation du violoniste ; la seconde explore les particularités de sa technique violonistique, tandis que la troisième est une étude de cas analysant l'utilisation du vibrato et du portamento dans les enregistrements Columbia de 1924 et 1929.

La première partie s'attache à dépeindre des éléments biographiques relatifs à la formation du violoniste, en mettant l'accent sur son parcours au Conservatoire de Paris. Les caractéristiques techniques violonistiques n'y sont que peu abordées. En retraçant son itinéraire depuis sa Roumanie natale jusqu'à Paris en passant par Vienne, cette section exposera les étapes

²⁹ Je remercie Pierre Couprie qui m'a fait découvrir ce logiciel lors du Séminaire Doctoral du CNSMDP/Sorbonne Université le 16 janvier 2020.

de son parcours d'étude, les professeurs qui l'ont guidé, les méthodes qu'il a étudiées et les œuvres qu'il a interprétées durant sa scolarité. L'échec du violoniste au Concours du Conservatoire en 1898, un épisode passé sous silence par les biographes, sera particulièrement étudié. Cette partie fournira ainsi un panorama des figures musicales marquantes de cette époque auxquelles Georges Enesco s'est lié.

La seconde partie de cette étude se concentre sur la technique violonistique de Georges Enesco. Après avoir minutieusement répertorié les diverses sources, primaires et secondaires, indispensable à l'analyse de la technique du violoniste, nous entamerons la description en présentant des généralités sur la position du violoniste et le matériel utilisé. Cette partie examine en détail la technique d'archet, notamment la tenue de l'archet et le choix de coups d'archet. En ce qui concerne la technique de main gauche, les choix de doigtés d'Enesco sont comparés à ceux de son professeur Marsick, dont les spécificités de jeu sont analysées. Cette étude détaillée vise à mettre en lumière certains aspects de la technique violonistique d'Enesco pour discuter de la possible influence de sa formation au Conservatoire de Paris.

La troisième partie se consacre à une étude de cas portant sur l'utilisation du vibrato et du portamento dans les enregistrements Columbia du violoniste. Ces deux éléments techniques sont des indicateurs du style interprétatif des violonistes, dont de nombreux auteurs de toutes époques considèrent que le bon goût découle de leur utilisation. On définira précisément comment Enesco emploie ces éléments de sa technique violonistique, et comment il les mobilise pour illustrer sa vision musicale. Avant d'aborder en détail les notions de portamento et du vibrato, la méthodologie employée pour l'analyse des spectrogrammes des enregistrements, à l'aide du logiciel Sonic Visualiser, est explicitée. En outre, le corpus des œuvres étudiées est détaillé et les partitions correspondantes sont annotées, facilitant ainsi une visualisation claire et précise des éléments techniques. La lecture de ces partitions fait émerger des tendances de jeu, mettant en évidence la manière dont Enesco mobilise sa technique pour atteindre ses objectifs musicaux.

Le répertoire d'Enesco comme concertiste se distingue par sa considérable ampleur et son impressionnante diversité, comme en témoignent les très nombreuses critiques et programmes de concerts donnés par Enesco. Progressivement, j'ai entrepris le catalogage des œuvres ainsi interprétées par le violoniste, un domaine jusqu'alors peu exploré depuis l'ouvrage de Georges Oprescu et Mihail Jora³⁰. Ce catalogue, bien qu'il ne se prétende pas exhaustif, offre un aperçu du nombre et de la diversité des œuvres interprétées par le violoniste au cours de sa carrière (cf.

³⁰ OPRESCU et JORA (ed.), *op.cit.*

Annexe II). Il démontre le rôle central de Georges Enesco comme violoniste dans la vie musicale internationale durant la première moitié du XX^e siècle.

Finalement, il conviendra de déterminer quels éléments de la technique violonistique de Georges Enesco émergent, afin d'en comprendre le sens et leur objectif dans son interprétation. Quels éléments techniques ont été influencés par l'enseignement reçu au Conservatoire de Paris ? Dans quelle mesure une technique spécifique de main gauche utilisée par Enesco éclaire-t-elle son style d'interprétation et reflète-t-elle sa vision musicale ? Comment cette technique singulière impacte-t-elle le rendu sonore et les différents paramètres de l'interprétation ? De quelle façon mon jeu de violoniste se trouvera-t-il enrichi de ces découvertes techniques et musicales ? Telles sont les interrogations, étroitement liées à mes questionnements de musicien, auxquelles la présente étude s'attachera à répondre, notamment dans sa partie conclusive.

1. Synthèse historique des études violonistiques de Georges Enesco

1.1. La formation initiale

1.1.1. Roumanie (1881-1888)

1.1.1.1. Une école roumaine de violon au XIX^e siècle ?

Si je suis aujourd'hui, un homme hyper sensible, un écorché vif, c'est à mon enfance qu'il faut en demander l'explication³¹.

À la suite du congrès de Berlin de 1878 qui reconnaît l'indépendance du pays, Carol 1^{er} devient, en mai 1881, roi du « Vieux Royaume » de Roumanie en réunissant les principautés danubiennes de Valachie et de Moldavie³². C'est dans ce « pays nostalgique et rêveur » que Georges Enesco voit le jour quelques mois plus tard, le 19 août 1881 à Liveni-Vîrnăv, dans le département de Dorohoi. Il naît dans une famille d'agriculteurs, qui a vu ses sept frères et sœurs décéder en bas âge à cause des épidémies qui sévissent alors dans le pays. Sa naissance représente donc pour ses parents l'ultime chance d'avoir et d'élever un enfant. On imagine leur angoisse constante, avec comme conséquence de réduire au maximum les relations de leur petit garçon avec le monde extérieur. Aussi, le violon, découvert à l'âge de quatre ans, va-t-il très vite devenir l'un des uniques compagnons de jeu de l'enfant, qui sera « chéri jusqu'à l'étouffement ». Notre premier questionnement concernera les prémices de l'apprentissage du petit violoniste. Comment pouvait-on apprendre le violon en Roumanie à cette époque ? Y avait-il une école de violon dans le pays à la fin du XIX^e siècle ?

Avant d'aller plus loin, arrêtons-nous sur ce terme d'école, porteur autant de malentendus que de controverses. Cette notion est abondamment utilisée dans la littérature consacrée à l'instrument. Utilisée afin de classer et répertorier historiquement des violonistes, elle est pourtant source d'imprécisions comme d'ambiguïtés. Aussi, pour la clarté du propos, il convient d'en définir exactement le sens avec lequel on l'utilisera dans la suite de ce travail. Curieusement, les ouvrages généralistes consacrés au violon ne définissent pas le terme. Si

³¹ GAVOTY, Bernard, *Entretiens avec Georges Enesco*, *op.cit.* Les citations qui suivent proviennent de la 1^{re} émission.

³² CASTELLAN Georges, *Histoire de la Roumanie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, (coll. Que sais-je ?).

quelques livres évoquent la complexité de la notion, son existence est considérée comme admise par la plupart des auteurs et ne donne jamais lieu à une discussion³³. Néanmoins, les problèmes soulevés par cette notion sont nombreux. Souvent, les violonistes reconnus comme les fondateurs d'une de celles-ci s'avèrent issus d'autres traditions violonistiques. Par exemple, les violonistes Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Rode (1774-1830), Pierre Baillot (1771-1842), fondateurs de ce qui est communément désigné comme « l'école de Paris », étaient des élèves de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), violoniste italien. Le violoniste Léopold Auer (1845-1930), considéré comme le précurseur de l'école russe de violon, a eu comme maître Jakob Dont (1815-1888) à Vienne et Joseph Joachim (1831-1907) à Hanovre³⁴. Plus proche de nous, Ivan Galamian (1903-1981), « le plus important pédagogue des États-Unis au milieu du siècle », est un disciple du violoniste russe Konstantin Mostros (1886-1965) et du français Lucien Capet (1873-1928)³⁵. Il est ainsi très rare de constater que les fondateurs d'une école de violon n'aient reçu qu'une seule influence dans leur apprentissage. Ces derniers ne reçoivent que rarement leur enseignement dans la même zone géographique où ils vont s'établir. Néanmoins, c'est souvent une ville ou un pays qui donnera son nom à l'école de violon qu'ils vont créer.

Dès le début du XIX^e siècle, de nombreux violonistes voyagent pour parfaire leur apprentissage, ce qui rend bien difficile le classement des violonistes par école. L'école dite « franco-belge » de violon, tant vantée par nombre de commentateurs, illustre parfaitement cette difficulté. Comment l'indique Joseph Wechsberg, la classe du violoniste belge Lambert Joseph Massart (1811-1892), professeur au Conservatoire de Paris de 1843 à 1890, attire de nombreux violonistes. Le polonais Henryk Wieniawski (1835-1880), l'espagnol Pablo de Sarasate (1844-1908), le tchèque František Ondříček (1857-1922), l'autrichien Fritz Kreisler (1875-1962), pour ne citer que les plus célèbres, viennent profiter de son enseignement³⁶. Ces quatre violonistes ont composé des œuvres dans des styles bien différents et aucun n'est reconnu comme un représentant de l'école franco-belge de violon, dont leur professeur est néanmoins considéré comme l'un des étendards. Aussi, à partir de quand, et sur quels critères peut-on parler d'école ? Le violoniste Carl Flesch, dont les écrits seront largement utilisés dans

³³ DEBAAR, Mathieu, *Le violon, son historique, sa littérature*, Paris, Schott Frères, 1937, p. 49 ou MILSOM, *Theory and practice*, *op.cit.*

³⁴ “But [Auer’s] greatest achievement was in establishing an outstanding Russian ‘school’ of violin playing” in STOWELL, Robin (ed.), *The Cambridge Companion of the Violin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 135.

³⁵ “[Galamian] had his strongest influence in the three decades after the Second World War.” in STOWELL (ed.), *id.*, p. 154.

³⁶ WECHSBERG, Joseph, *The glory of the Violin*, New York, Viking Press, 1973, p. 296.

ce travail, a poursuivi comme Enesco sa formation à Vienne et Paris. Il est l'un des grands pédagogues de la première moitié du XX^e siècle, et ne peut être affilié ni à l'école franco-belge ni à l'école viennoise. Malgré le nombre important de ses écrits théoriques et le nombre de ses élèves, jamais n'est pourtant évoquée une école dont Flesch serait le fondateur.

Ces exemples succincts impliquent de définir la notion d'école et l'acceptation dans laquelle elle sera utilisée dans la suite de ce travail. Celle-ci se structure autour de maîtres et de disciples qui respectent une même doctrine en partageant les mêmes « points de vue »³⁷. En ce qui concerne l'étude du violon, cette doctrine consiste à expliciter la manière de réaliser techniquement sur l'instrument une partition musicale ou des éléments de celle-ci. Les violonistes professeurs la couchent sur le papier : ainsi, la *Méthode de violon* de Baillot, Kreutzer et Rode, commandée par le Conservatoire de Paris en 1795, « a pour but de fixer le modèle d'enseignement et l'unité dans ses principes » de la pratique instrumentale³⁸. Cette pratique peut s'instituer à partir d'une institution, d'une localisation géographique, à l'aide d'une littérature consacrée (méthodes, traités).

La volonté de centrer l'école sur une localisation géographique donne lieu à une confusion notable. En effet, un même lieu peut générer des pratiques différentes. Il existe de nombreux exemples de violonistes associés à une même école qui diffusent des pratiques similaires dans des régions éloignées du globe. D'autre part, étant souvent désignée par le nom de la ville, de la région ou du pays où l'école est présumée avoir émergé, une analyse approfondie basée uniquement sur cette désignation s'avère insuffisante. De plus, établir les périodes d'activité d'une école spécifique s'avère complexe. Bien qu'il soit envisageable de définir une date de début pour une école, souvent en corrélation avec l'arrivée d'un ou de plusieurs professeurs dans une institution, ou de la publication d'un traité, évaluer la longévité de dite école demeure ardu. Quels sont les critères qui définissent la fin d'activité d'une école ? Un élève formé par un violoniste demeure-t-il un représentant de l'école fondée par le maître de ce dernier ? De quelle manière classer un violoniste ayant étudié auprès de représentants d'écoles différentes ?

³⁷ Le philosophe et historien des sciences Thomas Samuel Kuhn dans son ouvrage *La structure des révolutions scientifiques* indique que « ce qui différencie un groupe d'une école, c'est qu'un même sujet est abordé avec des points de vue incompatibles » in TERRIEN, Pascal, *Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours*, inPress, 2019, hal-02262508.

³⁸ KUBIK, Cécile, « Baillot, Pierre : Méthode de violon par les c[ito]y[en]s Baillot, Rode et Kreutzer, membres du Conservatoire de musique, rédigée par le citoyen Baillot, adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement (1802) », *Notice du Dictionnaire des écrits de compositeurs, Dicteco* [en ligne], dernière révision le 22/10/2018, <https://dicteco.humanum.fr/book/29882>.

Les ambiguïtés qui entourent la notion d'école invitent donc à en faire usage d'une grande prudence tant elle est susceptible de généralisations hâtives. Une approche préférable consiste à orienter la caractérisation des violonistes vers une étude approfondie de la pratique de cet instrument, en identifiant explicitement les maîtres et leurs disciples qui revendiquent une affiliation. Ainsi, l'usage du terme école sera restreint et son acception spécifiée à chaque occurrence dans le développement de ce texte.

Une fois ceci posé, examinons l'enseignement du violon dans la Roumanie des années 1880. Compte tenu des circonstances politiques, c'est véritablement à la fin du XIX^e siècle que la Roumanie s'ouvre aux arts européens savants, dont la musique, qui joue un rôle majeur dans le système éducatif roumain³⁹. L'enseignement du violon se structure ainsi autour des Conservatoires de Iasi, créé en 1860, et de Bucarest, créé en 1863. Le compositeur et violoniste roumain Alexandre Flechtenmacher (1823-1898), fondateur et directeur du Conservatoire de Bucarest, naît à Iasi en 1823. Il poursuit ses études à Vienne, où il bénéficie de l'enseignement de Joseph Böhm (1795-1876) et Joseph Mayseder (1789-1863), avant de se perfectionner à Paris⁴⁰. Franz Kneisel (1865-1926) et Arnold Krauss (1866-date de décès inconnue), deux violonistes roumains furent parmi ses élèves au Conservatoire. Robert Klenck (1850-1921), Premier prix en 1866 dans la classe de Flechtenmacher et par la suite professeur au Conservatoire de Bucarest, publie la première méthode de violon roumaine, présentée en sept volumes. Cette méthode devint l'ouvrage de référence des conservatoires roumains et demeure encore de nos jours au cœur de l'enseignement du violon en Roumanie⁴¹.

Dans le contexte des institutions établies environ vingt ans avant la naissance de Georges Enesco, plusieurs maîtres transmettent une doctrine commune à leurs disciples, exposée notamment par Klenck dans sa méthode. On peut donc considérer que l'enseignement du violon est structuré autour d'institutions et de professeurs, qui enseignent une même méthode. Si l'on tente d'évoquer l'idée d'une école de violon roumaine, cette dernière est à ses prémices à l'époque où Enesco voit le jour. Examinons maintenant l'importance de cette école et l'influence de ses représentants.

³⁹ MOLDOVAN, Tania Aniela, *The modern Romanian violin school: an analytical introduction to Manual de Vioara by Ionel Geanta and Georges Manoliu*, Tallahassee, Florida State University College of Music, 2015, p. 10.

⁴⁰ PINCHERLE, Marc, *Le Violon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

⁴¹ KLENCK, Robert, *Studiul pozitiiilor la vioara*, Bucuresti, Editura Muzicala, 1963. Comme le relate Antoine Goléa, élève au Conservatoire de Bucarest en 1915 : « Debout devant mon pupitre, la « méthode » de Robert Klenck, ouverte devant moi, j'alignais exercices et morceaux sans que mon professeur m'interrompît une seule fois. (...) L'auteur de la « méthode » d'origine allemande, était professeur au Conservatoire de Bucarest. Il était déjà très âgé à l'époque, à moitié sourd, mais continuait à enseigner. Sa méthode, rédigée quelque quarante ans plus tôt, n'était pas mauvaise. Tous les professeurs de violon de Roumanie l'utilisaient. » in GOLEA, *op.cit.*, p. 11.

Des violonistes roumains à l'aube du XX^e siècle, George Enesco est le seul à avoir une envergure de soliste reconnu internationalement. Il y a peu d'occurrences à propos de violonistes roumains nés avant lui. En 1925, Alberto Bachmann, dans son *Encyclopedia of the Violin*, recense uniquement cinq violonistes roumains, à savoir Franz Kneisel, Arnold Krauss, Arnold Rosé (1863-1946), Max Rosen (1900-1956) et Georges Enesco⁴². Parmi ces cinq violonistes, seuls deux ont fréquenté le Conservatoire de Bucarest (Kneisel et Krauss), avant de poursuivre leurs études respectivement à Vienne et Paris. En revanche, Rosé a suivi sa formation au Conservatoire de Vienne, et le *Grove Dictionary of Music and Musicians Online*, le considère comme un violoniste autrichien⁴³. Dans une liste exhaustive, établie en 1937, de plus de cinq cents violonistes par Mathieu Debaar, ces mêmes noms sont mentionnés, à l'exception de Rosen, qui a émigré aux États-Unis dès sa naissance⁴⁴. Édouard Caudella (1841-1924), qui a dirigé le Conservatoire de Iasi, est souvent cité comme violoniste roumain, principalement en tant que premier professeur d'Enesco. En 1966, dans son ouvrage *Le violon*, Marc Pincherle accorde une seule page à la Roumanie, dont la moitié est dédiée à Enesco, tandis qu'en 1992, l'article de Robin Stowell consacré aux violonistes du XIX^e siècle dans *The Cambridge Companion to the Violin*, ne fait aucune mention de violonistes nés en Roumanie⁴⁵.

Il apparaît donc que la présence de violonistes roumains sur les scènes internationales à la fin du XIX^e siècle est remarquablement limitée. Par conséquent, l'émergence d'une école de violon roumaine se révèle peu productive à ses débuts. Carl Flesch, qui débute sa carrière d'enseignement à Bucarest en 1897, en dresse le constat suivant :

Les élèves du Conservatoire, cependant, étaient d'un niveau mauvais. Ils se composaient de Roumains, de Juifs et de Tziganes, dont les deux derniers étaient décidément supérieurs aux seigneurs du pays ; car le nombre de véritables Roumains de talent était encore très faible par rapport à la population. À cette époque, un Enesco n'était que l'exception qui confirmait la règle⁴⁶.

La trajectoire d'Enesco se révèle être bien singulière dans une Roumanie marginale, pour ne pas dire « médiocre » dans le monde musical à l'orée du XX^e siècle, comme la qualifie

⁴² BACHMANN, Alberto, *An encyclopedia of the violin*, New York, D. Appleton and Company, 1925.

⁴³ OTTNER, Carmen, "Rosé [Rosenblum], Arnold (Josef)", *Grove Dictionary of Music and Musicians Online*.

⁴⁴ DEBAAR, *op. cit.*

⁴⁵ PINCHERLE, Marc, *Le Violon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966; STOWELL, "The nineteenth-century bravura tradition", *The Cambridge Companion of the Violin, op.cit.*, p.61-78.

⁴⁶ "The students at the Conservatoire, however, were a very poor lot. They consisted of Rumanians, Jews and gypsies, of whom the two last-named were decidedly superior to the lords of the country; for the number of talented genuine Rumanians was still very low in relation to the population. At that time an Enesco was only the exception that proved the rule" in FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p. 170-171.

Cécilia Nitzulescu, professeur au Conservatoire de Bucarest⁴⁷. Dans ces conditions, son parcours et sa réussite n'en apparaissent que plus exceptionnels. La synthèse de Carl Flesch, décrivant George Enesco comme une figure qui « dominait ses compatriotes musiciens comme un rocher solitaire dans un océan de médiocrité », souligne de manière poignante le contexte musical roumain de l'époque⁴⁸. Bien que l'enseignement du violon semble être structuré en Roumanie à la fin du XIX^e siècle, le niveau y est relativement modeste, formant bien peu de violonistes de renommée exceptionnelle.

1.1.1.2. Le début de l'apprentissage

À l'aide d'un petit violon offert par ses parents lorsqu'il a quatre ans, Georges Enesco apprend les premiers rudiments de l'instrument avec un *lautar* (violoniste populaire roumain) nommé Lae Chioru. Étant incapable de lire la musique, ce dernier lui fait découvrir quelques mélodies, que l'enfant se doit de reproduire d'oreille, ainsi que des notions élémentaires de posture et de jeu. Dans son ouvrage intitulé *Georges Enesco et l'âme roumaine*, Anne Penesco offre une description détaillée de la Roumanie et de ses musiciens populaires⁴⁹. Notre intérêt se concentre principalement sur le contenu de l'apprentissage d'Enesco, renvoyant à cet ouvrage pour une analyse plus approfondie des *lautaris* ayant imprégné l'environnement musical du compositeur dès son plus jeune âge.

Face aux progrès rapides de l'enfant et aux limites de son professeur, la famille décide l'année suivante de se déplacer dans la grande ville la plus proche, Iasi (distante de 120 kilomètres de Liveni), pour présenter alors le petit garçon au professeur de violon du Conservatoire, Édouard Caudella. Ce dernier, né dans une famille de musiciens – son père était directeur du Conservatoire de Iasi – est une figure de la vie musicale roumaine. Il a étudié le violon à Berlin avec Hubert Ries (1802-1886), puis continue ses études à Paris avec Lambert Joseph Massart et Delphin Alard (1815-1888) sur recommandation du violoniste Henri Vieuxtemps (1820-1881)⁵⁰. Il semblerait qu'il ait uniquement suivi des cours privés avec ces deux maîtres, étant donné qu'il n'est pas mentionné dans les listes des élèves du Conservatoire.

⁴⁷ « Flesch a quitté la Roumanie, victime des intrigues et des jalousies des Enacovici de l'époque, écœuré parce que, juif allemand, il était la cible de leur antisémitisme. La médiocrité est restée, depuis, le lot de notre école de musique » in GOLEA, *op.cit.*, p. 55.

⁴⁸ “The Rumanian Georges Enesco towered above his musical compatriots like a solitary rock in a sea of mediocrity”. FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p.178.

⁴⁹ PENESCO, Anne, *Georges Enesco et l'âme roumaine, op.cit.*

⁵⁰ COSMA, Octavian et RADULESCU, Antígona, “Eduard Caudella”, *Grove Dictionary of Music and Musicians Online*.

Le livre de Constant Pierre ne le mentionne pas (il n'obtient aucune récompense), et il n'apparaît jamais dans les rapports des professeurs⁵¹.

Enesco lui-même a relaté leurs rencontres, détaillant leurs relations⁵². Lors de la première entrevue, le professeur a conseillé à l'enfant d'apprendre à lire la musique, en lui donnant le contact d'une connaissance pouvant l'y aider : Mizu Zoller. Il est vraisemblable qu'il ait également recommandé à Enesco de se pencher sur l'étude d'une méthode de violon.

Sur quelle méthode Enesco a-t-il commencé l'étude de l'instrument ? Le musicien roumain mentionne spécifiquement la *Méthode de violon divisé en 3 parties* de Charles de Bériot (1802-1870), ouvrage rédigé en 1857 par le violoniste et compositeur belge⁵³ :

Je me rappelle le premier ouvrage classique que j'ai pu exécuter : c'était la sonate le Printemps de Beethoven, écrite, on le sait, pour violon et piano, en fa majeur. Dans la Méthode de Bériot, j'en découvris un arrangement pour deux violons, en sol majeur. Je trouvai ensuite quatre Symphonies de Mozart, arrangées pour violon et piano⁵⁴.

Plus tard, quand je découvris le piano et que je me risquai à composer, il m'apparut qu'une oreille née pour la polyphonie ne pouvait se contenter d'un engin monodique par essence. Dès lors, je ne pris un peu de plaisir qu'à travailler les exercices de Bériot, écrits pour deux violons, en doubles cordes : quatre voix, c'était au moins de l'harmonie⁵⁵.

La *Méthode* de Bériot comporte en effet de nombreux duos, à jouer avec l'élève et le professeur. Il n'existe que deux duos de cette méthode où les deux violons jouent des doubles cordes : un *Adagio sostenuto* (p. 64-65) et une *Mélodie* (p. 226). La deuxième partie de cette méthode (« Du mécanisme des difficultés transcendantes ») présente des difficultés bien au-delà des attentes habituelles pour un enfant de sept ans, même doué. Par ailleurs, il est à noter qu'aucun extrait de la sonate pour piano et violon n°5 op. 24 *Le Printemps* de Beethoven ne figure dans cette méthode. Malgré cela, toutes les biographies d'Enesco répertorient cette méthode comme étant celle de ses débuts, confirmant les dires du musicien roumain.

Lors de l'examen de diverses méthodes de violon, la *Méthode de violon* op. 34 de Jacques-Féréol Mazas (1782-1849) a attiré mon attention⁵⁶. Dans cette méthode, si on suit la progression indiquée, la première composition mentionnée est une œuvre de Haydn (p. 13),

⁵¹ PIERRE, Constant, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation, Documents historiques et administratifs*, Imprimerie Nationale, Paris, 1900 et Archives Nationales, AF³⁷ 296.

⁵² VASILE, Vasile, "Enesco et Caudella", *Georges Enesco, Musicien complexe, op.cit., Enesciana II-III, op.cit.*, p.133-146.

⁵³ BÉRIOT, Charles-Auguste, *Méthode de violon divisé en 3 parties*, Paris, l'Auteur, 1857.

⁵⁴ GAVOTY, *Les Souvenirs, op.cit.*, p. 40.

⁵⁵ GAVOTY, Bernard et HAUERT, Roger, *Yehudi Menuhin et Georges Enesco*, portraits de Roger Hauert, texte de Bernard Gavoty, Genève, Éditions René Kister, 1955, coll. Les Grands Interprètes, p. 10.

⁵⁶ MAZAS, *Méthode de Violon suivie d'un Traité des Sons Harmoniques en simple et double-cordes*, par F. Mazas, op. 34, Paris, Aulagnier, s.d. [1830].

suivie de la sonate *Le Printemps* de Beethoven dans la tonalité indiquée par Enesco (p. 32, voir Ill 1.1). Elle possède également plusieurs duos, dont les *Six duos progressifs* (p. 68-94). Néanmoins, aucun de ces duos n'est écrit en doubles cordes, la notion étant introduite dans les pages suivantes.

32

De la division de l'archet en plusieurs notes
(MOTIF DE BEETHOVEN)

All.^{mo} grazioso (♩ = 112)

N° 3

EDITIONS NATIONALES

M. S. & C^o 2037

Ill. 1. MAZAS, *Méthode*, p. 32.

Dans le but de déterminer la méthode initialement utilisée par Georges Enesco, en l'absence d'informations supplémentaires, plusieurs hypothèses peuvent être envisagées. La première serait qu'Enesco a débuté son apprentissage avec la méthode de Mazas, mais qu'il la confond avec celle de Bériot lors de ses récits, survenus plus de soixante ans plus tard. Une autre possibilité serait qu'il ait eu accès aux deux méthodes et ait omis de mentionner celle de Mazas. La première hypothèse semble plus plausible, en considérant des dates de parutions de ces deux

méthodes. Étant de trente années antérieures à celle de la méthode de Bériot, la méthode de Mazas aurait été plus facilement accessible à se procurer en Roumanie en 1886. Cependant, il est surprenant que les propos d'Enesco soient ambigus concernant sa première méthode d'apprentissage, d'autant plus qu'il sera sollicité en 1916 par l'éditeur Heugel pour réviser la méthode de Mazas⁵⁷.

Contrairement à la méthode de Bériot, celle de Mazas ne comporte pas d'indications de solfège ni d'illustrations concernant la posture du violoniste. Se référant à la méthode du Conservatoire de son professeur Baillot, Mazas accompagne l'apprenti violoniste dès ses premiers pas et met en place un arsenal technique classique⁵⁸. Cécile Kubik le détaille ainsi : « exercices de l'archet, petite note et agréments, notes pointées, positions, démanchés, trille (incluant celui à vitesse progressive), doubles cordes (y compris en gammes), enfin différents coups d'archet (martelé, coup d'archet piqué, staccato, « arpèges », comprendre bariolages) ». Elle souligne que, « efficace, adapté aux débutants, avec des règles claires, le traité intègre du répertoire d'étude, évitant dans un premier temps le surcoût d'un achat complémentaire ». Cette méthode, à la fois assez simple et exhaustive, constitue donc un excellent point de départ pour l'étude de l'instrument⁵⁹. L'absence de sections consacrées au solfège et le manque d'illustrations ont probablement offert un espace propice à l'imagination foisonnante de l'enfant pour s'exprimer durant ce premier apprentissage.

Deux années après leur première rencontre, la famille d'Enesco sollicite à nouveau l'avis de Caudella concernant la poursuite des études musicales de l'enfant. Étonné par les progrès significatifs réalisés, il encourage vivement Enesco à envisager une formation au Conservatoire de Vienne. Le don de Georges Enesco a tant impressionné le maître que celui-ci préfère ne pas assurer lui-même son enseignement, considérant qu'il progressera davantage en étudiant dans une grande capitale européenne. La personnalité de Caudella suscite une admiration particulière dans la mesure où, au lieu de tirer profit pour lui-même d'un élève exceptionnellement doué, il encourage Enesco à poursuivre ses études dans un environnement plus propice à l'éclosion de son talent.

⁵⁷ MAZAS, Jacques-Féréol. *Méthode de violon. Edition revue par G. Enesco*, Société française d'édition des grands classiques musicaux, Paris, Heugel&Cie, Au Ménestrel, 1916. Cette révision n'apporte rien de particulier par rapport aux anciennes éditions et l'apport d'Enesco est absolument inexistant.

⁵⁸ BAILLOT, Pierre, RODE, Pierre, KREUTZER, Rodolphe, *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Magasin de Musique, 1803.

⁵⁹ KUBIK Cécile, « Mazas, Jacques-Féréol : Méthode de violon suivie d'un traité des sons harmoniques, en simple et double-cordes, op.34 (1830) », *Notice du Dictionnaire des écrits de compositeurs, Dicteco* [en ligne], dernière révision le 22/10/2018, <https://dicteco.huma-num.fr/book/35265>.

Les relations entre les deux hommes ont perduré dans un climat d'estime et d'amitié, s'affermissant au fil des années : Caudella a dédié son premier Concerto pour violon à Enesco, qui en a réalisé la première exécution le 9 février 1915 à Iasi. Par la suite, ils ont interprété conjointement son deuxième Concerto pour violon en 1918. Il est parfois mentionné que Caudella a été le premier professeur d'Enesco⁶⁰. Cependant, étant donné que le jeune violoniste n'a rencontré le maître qu'à deux reprises, cette affirmation semble quelque peu exagérée. Néanmoins, il est indéniable que Caudella a exercé une influence considérable dans la formation initiale d'Enesco en lui conseillant d'étudier à Vienne. Après le décès de Caudella en 1924, Enesco lui a rendu un ultime hommage en dédiant sa pièce *Impression d'Enfance* op. 28 pour violon et piano, composée en 1940, « à la mémoire d'Édouard Caudella ».

1.1.2. Conservatoire de Vienne (1888-1894)

1.1.2.1. Pourquoi Vienne ?

Avant de présenter l'activité musicale de la ville à la fin du XIX^e siècle, il est nécessaire d'examiner les motifs qui ont conduit Caudella à recommander à Enesco de poursuivre son apprentissage musical à Vienne. Tout d'abord, comme cela a été précédemment souligné, la vie musicale ainsi que le niveau de l'enseignement du violon étaient relativement limités en Roumanie en 1888, une réalité qu'Enesco lui-même admet :

À une question posée par un journaliste de Jassy, « Que devez-vous à Caudella? », Enesco a répondu en 1927 : « Je lui dois la reconnaissance de mon talent, l'encouragement et le fait qu'il a conseillé à mon père de m'emmener à tout prix à l'étranger, à Vienne. Si son conseil n'était pas venu au bon moment, c'est sûr que j'aurais traîné sans rien faire dans le pays, jusqu'à 12-14 ans »⁶¹.

La famille Enesco est ainsi décidée à changer de pays pour assurer l'éducation musicale du fils. Au-delà des frontières roumaines, quels étaient alors les principaux centres européens renommés pour leur enseignement musical ? Nous nous proposons d'énumérer différentes villes, organisées selon leur proximité géographique par rapport à Iasi, tout en avançant des hypothèses qui expliqueraient le choix de Vienne par Caudella.

⁶⁰ La biographie Wikipedia par exemple, https://fr.wikipedia.org/wiki/Georges_Enesco, consulté le 21/10/2021.

⁶¹ HODOROABA, Nicolae, «Maestrul Enescu despre viata, despre arta si despre proiectile sale», *Opinia*, Iasi, XXIII, n° 5966, 13 avril 1927, cité dans VASILE, *op.cit.*

Le conservatoire de Budapest, fondé en 1875 en Hongrie, avec Jenő Hubay (1858-1937) comme professeur de violon depuis 1886, aurait pu constituer un choix attrayant. Il forme de nombreux élèves, dont plusieurs font une carrière remarquable tels que Stefi Geyer (1888-1956), Joseph Szigeti (1892-1973), Franz Von Vecsey (1893-1935) parmi d'autres. Il est toutefois notable que tous ces violonistes étaient hongrois, suggérant que Budapest attirait peu d'étudiants étrangers. La proximité géographique de Vienne a probablement également éclipsé le Conservatoire de Prague, dirigé par le violoniste Antonin Bennewitz (1833-1926). Sous la houlette du professeur Otakar Ševčík (1852-1934), Enesco aurait bénéficié d'un enseignement caractérisé par sa rigueur et sa précision, comme en témoignent les nombreux cahiers d'exercices qu'il a publiés.

Caudella avait étudié avec Hubert Ries à Berlin, et y envoyer Enesco aurait également été tout à fait envisageable, d'autant plus que le violoniste Joseph Joachim régnait sur l'enseignement du violon berlinois. Cependant, étant donné le décès de Ries en 1886, il est possible que Caudella n'ait plus eu de contacts personnels avec d'autres professeurs à Berlin. Quant à Joachim, l'examen de la liste de ses élèves indique que la plupart ont commencé leur travail avec lui à un stade avancé de leur formation, à l'exception notable de Bronislaw Huberman (1882-1947), violoniste polonais qui commence à étudier dès l'âge de 10 ans⁶².

Les Conservatoires de Paris et Bruxelles, bien qu'ayant attiré de nombreux violonistes éminents du XIX^e siècle, semblaient être trop éloignés de la Roumanie. De plus, ces institutions n'admettaient généralement pas d'élèves très jeunes, même si ces derniers présentaient des qualités exceptionnelles. En revanche, il était tout à fait possible d'intégrer le Conservatoire de Vienne dès l'âge de sept ans, comme le prouve l'exemple de Fritz Kreisler en 1882, relaté par le critique musical autrichien Leopold Weninger :

L'admission au Conservatoire de Vienne à cette époque dépendait d'un examen plutôt difficile... Les futurs étudiants étaient jugés de manière très critique ; seuls les meilleurs étaient acceptés. Le cursus comprend alors six années : trois classes préparatoires et trois classes de premier cycle. Le fait que Kreisler ait été immédiatement accepté dans le département de premier cycle indique qu'il doit avoir été assez avancé dans ses études⁶³.

Depuis l'avènement de l'Autriche-Hongrie en 1867, l'empereur François-Joseph a définitivement consacré Vienne comme le centre culturel de l'Empire. Par conséquent, la

⁶² Consulté sur <https://josephjoachim.com/2014/11/04/joachims-students> le 13/02/2022.

⁶³ "Admission to the Vienna Conservatory at that time depended upon an examination that was pretty stiff . . . Prospective students were adjudged very critically; only the very best were accepted. The curriculum then comprised six years: three preparatory and three undergraduate classes. The fact that Kreisler was immediately accepted into the undergraduate department indicates that he must have been pretty far advanced in his studies" in LOCHNER, Louis P., *Fritz Kreisler*, New York, The MacMillan Company, 1950, p. 8.

renommée de son Conservatoire était probablement la plus établie en Roumanie. Par ailleurs, bon nombre des violonistes roumains précédemment mentionnés ont poursuivi leur perfectionnement à Vienne : Flechtenmacher, Klenck, Kneisel, entre autres. Le choix de la ville impériale s'est imposé à Caudella, qui semble également avoir établi des relations avec la famille Hellmesberger. Fort de la recommandation du musicien de Iasi, Enesco fait son entrée à Vienne en 1888, y découvrant une vie musicale dynamique et florissante.

Stefan Zweig, né en 1881, tout comme George Enesco, et élevé à Vienne, a décrit la cité impériale dans son ouvrage *Le Monde d'hier*⁶⁴. Pour lui, « il n'y avait guère de ville en Europe où l'aspiration à la culture fut plus passionnée qu'à Vienne »⁶⁵. Enesco lui-même souligne qu'« à cette époque-là, Vienne n'était pas une ville allemande, mais une manière de tour de Babel européenne »⁶⁶. Cette métropole cosmopolite constituait une force d'attraction pour tous les artistes : « Accueillante et douée d'un sens particulier de la réceptivité, cette cité attira à elle les forces les plus disparates, elle les détendit, les assouplit, les apaisa ; la vie était douce dans cette atmosphère de conciliation spirituelle et, à son insu, chaque citoyen de cette ville recevait d'elle une éducation qui transcendait les limites nationales, une éducation cosmopolite, une éducation de citoyen du monde »⁶⁷. La culture et l'art occupaient une place centrale dans cette ville (« on n'était pas un vrai Viennois sans cet amour de la culture ») et ses habitants étaient de véritables connaisseurs⁶⁸ :

À l'Opéra de Vienne, au Burgtheater, on ne laissait échapper aucune imperfection : toute fausse note était aussitôt remarquée, toute rentrée incorrecte ou toute coupure censurée, et ce n'étaient pas seulement les critiques professionnels qui exerçaient ce contrôle lors des premières, mais, soir après soir, l'oreille attentive du public tout entier, affinée par de perpétuelles comparaisons⁶⁹.

Le cœur battant de la scène musicale viennoise est le *Hofoper*, l'Opéra de Vienne. Son prestige culmine avec la nomination de Gustav Mahler à sa direction en 1897. Son orchestre attire les plus éminents musiciens de Vienne, réunis en société pour former l'Orchestre Philharmonique de Vienne, composé de personnalités reconnues et respectées⁷⁰. La majorité des professeurs du Conservatoire de Vienne fait partie intégrante de cet orchestre. Ainsi, une

⁶⁴ ZWEIG, Stefan, *Le monde d'hier, souvenirs d'un européen*, traduction de S. Niémetz, Paris, Le livre de poche, 1996.

⁶⁵ ZWEIG, *id.*, p. 21.

⁶⁶ GAVOTY, *Entretiens, op.cit.*, 4^e édition.

⁶⁷ ZWEIG, *id.*, p. 21.

⁶⁸ ZWEIG, *id.*, p. 28.

⁶⁹ ZWEIG, *id.*, p. 27.

⁷⁰ « Les musiciens de l'Orchestre philharmonique devant leurs pupitres étaient tous à quarante ans des hommes corpulents et « dignes ». Ils marchaient à pas lents, parlaient d'un ton mesuré et, en conversant, caressaient leur barbe, très soignée et souvent déjà grisonnante. » in ZWEIG, *id.*, p. 34.

proportion considérable des nouveaux musiciens rejoignant l'orchestre sont des élèves formés par leurs pairs. Comme l'observe Christian Merlin, cette transmission contribue à « une volonté évidente d'unification du style et du son » de l'orchestre. Cette continuité, particulièrement notable au sein des pupitres de violons dès le milieu du XIX^e siècle, témoigne indubitablement d'une lignée viennoise dans l'apprentissage du violon ⁷¹. Aussi, on peut véritablement à cet égard évoquer l'école viennoise de violon.

1.1.2.2. L'école viennoise de violon

Ignaz Schuppanzigh (1776-1830), fondateur du quatuor éponyme, qui participe à la création de quatuors de Haydn, Beethoven et Schubert, ainsi que Joseph Mayseder, second violon du quatuor, sont souvent considérés comme les « pionniers de l'école viennoise du violon »⁷². L'enseignement du violon est centré sur les institutions musicales viennoises, où de nombreux musiciens ont bâti leur carrière. En 1812, la *Gesellschaft der Musikfreunde* (Société des amis de la musique) est fondée à Vienne, jouant un rôle clé dans l'établissement du Conservatoire (*Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien*) en 1817. En 1819, Joseph Böhm devient le premier professeur de violon du Conservatoire et « passe pour le fondateur de l'école viennoise de violon »⁷³. Originaire de Hongrie, formé par son père, premier violon au théâtre de Pest, et par Pierre Rode, Böhm occupe son poste de professeur jusqu'en 1848. Parmi ses élèves figurent Jakob Dont, Heinrich Wilhelm Ernst (1812-1865), Jakob Grün (1837-1916), Jenő Hubay ou encore Joseph Joachim. Il compte également parmi ses étudiants Georg Hellmesberger (1800-1873).

La famille Hellmesberger, considérée comme d'une grande importance dans la Vienne du XIX^e siècle, « a dominé, et parfois tyrannisé, la vie musicale viennoise pendant presque un siècle »⁷⁴. Le patriarche, Georg Hellmesberger apprend le violon avec son père et devient choriste à la *Hofkapelle* de Vienne, succédant à Schubert en tant que soprano soliste. Élève de

⁷¹ « Georg Hellmesberger formera en tout 25 Philharmoniker et son fils Josef 29, ce qui participe d'une volonté évidente d'unification du style et du son. Quinze ans après, en 1884, alors que Georg Hellmesberger n'enseigne plus depuis dix-sept ans, et que Josef a quitté l'orchestre depuis sept ans, 25 violonistes et altistes sur 47 sont encore des élèves du père ou du fils (et 7 des deux). » in MERLIN, *op.cit.*, p. 47.

⁷²MERLIN, *id.*, p. 27.

⁷³Christian Merlin fait écho à notre réflexion sur les écoles de violon présenté en début de chapitre : « Böhm était hongrois et élève du Français Pierre Rode, lui-même disciple du virtuose italien Giovanni Battista Viotti. (...) Ainsi, 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 circulation. » in MERLIN, *id.*, p. 68

⁷⁴ «In short, the Hellmesberger dynasty dominated, and at times tyrannized, Vienna's musical life for upon a century» in FLESCHE. *Memoirs, op.cit.*, p. 22.

Böhm au Conservatoire de Vienne, il devient son assistant en 1821 et est nommé professeur en 1826, exerçant cette fonction jusqu'à sa retraite en 1867. Parmi ses élèves se trouvent Auer, Ernst, Joachim, ainsi que ses deux fils Joseph et Georg. Après le décès de Schuppanzigh, Georg Hellmesberger devient *Konzertmeister* de l'Orchestre de l'Opéra de Vienne et dirige les Concerts philharmoniques de Vienne, dont il est l'un des membres fondateurs.

Josef Hellmesberger Senior (1828-1893), premier fils de Georg, étudie au Conservatoire avec son père et devient soliste de l'Orchestre de l'Opéra à l'âge de 17 ans⁷⁵. Il occupe le poste de *Konzertmeister* à partir de 1860, tout en enseignant au Conservatoire, dont il prendra la direction jusqu'à sa retraite en 1893. Il fonde en 1849 le quatuor Hellmesberger, réputé pour avoir présenté en première audition des œuvres de Schubert, de Brahms ou encore le quintette de Bruckner. Son frère Georg Junior (1830-1852), violoniste lui aussi, décède à l'âge de 22 ans.

Josef Senior enseigne le violon à son fils Josef Hellmesberger junior (1855-1907), et l'intègre en tant que second violon au sein du quatuor familial à l'âge précoce de 15 ans. À ce moment-là, il devient l'un des violonistes les plus appréciés de Vienne. Surnommé Péppi, il accède en 1878 au poste de *Konzertmeister* de l'Orchestre de l'Opéra et devient également professeur au Conservatoire. En 1891, il prend la succession de son père comme premier violon du Quatuor Hellmesberger. Toutefois, malgré sa renommée, la réputation de Peppi est entachée par des scandales et ses agissements, et précipite le délitement du quatuor. Le départ de son père, fondateur du quatuor, au poste de premier violon aura marqué, selon le critique Max Kalbeck, le début du déclin pour le quatuor. Le quatuor Hellmesberger sera vite supplanté par le Quatuor Rosé, fondé par le nouveau *Konzertmeister* Arnold Rosé. En effet, depuis que Josef Jr. a pris la place de premier violon à la place de son père, Kalbeck estime que l'ensemble a « perdu son âme » et critique ouvertement le fils, le qualifiant comme « agité et dépourvu de sens artistique »⁷⁶.

Toutefois, si l'enseignement du violon à Vienne a pu être entaché d'une réputation mitigée, une telle évaluation semble injustifiée⁷⁷. La majorité des violonistes de l'Orchestre Philharmonique de Vienne ont été formés au Conservatoire de Vienne, et la qualité des pupitres

⁷⁵ Il est souvent difficile de distinguer les deux Joseph de la famille : le catalogue de BNF indique ainsi J.Hellmesberger Junior au lieu de son père J.Hellmesberger Senior comme éditeur des Sonates et Partitas de Bach chez Peters, et comme dédicataire de la *Danse Macabre* de Saint-Saëns.

⁷⁶ MERLIN, *op.cit.*, p.62.

⁷⁷ En particulier sous la plume de Joseph Wechsberg : “No other city on earth has such a record, but Vienna could not compete violinistically with Italy, France, Belgium, or Russia. Vienna had good instrumentalists, such as Schuppanzigh and Clement, and able teachers – Joseph Böhm, Joseph Mayseder, Jakob Dont, the Joseph Hellmesbergers, father and son, and Arnold Rosé – but the “Viennese School” was not important for the development of violin-playing. The only Vienna-born violinist to reach the very top, Fritz Kreisler, owed more to his training in Paris than in his hometown” in WECHSBERG, *op.cit.*, p. 297.

des cordes de l'Orchestre est unanimement saluée⁷⁸. À titre d'exemple, les études de Jakob Dont sont toujours pertinentes pour les violonistes contemporains. Explorons à présent comment s'est organisée la scolarité de Georges Enesco dans cet environnement musical prolifique.

1.1.2.3. Sclolarité, répertoire

En 1888, deux grands professeurs de violon règnent sur le Conservatoire : Josef Hellmesberger Junior et Jakob Grün⁷⁹. Originaire de Hongrie, Grün succède à Georg Hellmesberger en tant que *Konzertmeister* à l'Opéra en 1868, avant de commencer à enseigner au Conservatoire à partir de 1877. Toutefois, son style n'est guère apprécié à Vienne, et il devient la cible de railleries, lancées en partie par la famille Hellmesberger, ce qui engendre chez lui une grande nervosité⁸⁰. Cette tension le pousse à délaissier assez vite la carrière de soliste, laissant Arnold Rosé le remplacer à l'orchestre pour les solos importants. Il se consacre principalement à l'enseignement et compte parmi ses élèves Carl Flesch, Franz Kneisel, ainsi qu'un grand nombre de violonistes qui intègrent l'Orchestre Philharmonique de Vienne.

Étant donné la recommandation de Hellmesberger par Caudella, Enesco ne suivra pas l'enseignement de Grün. La seule trace attestant d'une rencontre entre Enesco et Grün se trouve dans une lettre que le jeune violoniste adresse à sa mère, évoquant son travail d'une pièce composée par Alexandre-Joseph Artot (1815-1845)⁸¹. Il est plausible qu'Enesco n'ait pas eu l'occasion de tisser des liens plus étroits avec Grün, probablement en raison des relations exécrables entretenues par les deux professeurs.

Enesco intègre le cours préparatoire du Conservatoire de Vienne le 5 octobre 1888, cycle prévu pour une durée de trois ans. Il devient ainsi le deuxième jeune violoniste à rejoindre l'établissement avant l'âge de dix ans, précédé par Kreisler. Il commence son apprentissage, non pas avec Hellmesberger, mais avec Sigismund Bachrich, en charge du cours préparatoire.

⁷⁸ « En 1903, sur les 46 titulaires que comptent les pupitres de violons et d'altos, 33 sont passés entre les mains d'un Philharmoniker : s'il reste encore 2 élèves du pionnier Georg Hellmesberger, créant un lien quasi direct avec Joseph Böhm, fondateur de l'école viennoise de violon, et 4 disciples de Josef Hellmesberger Sr., on compte 13 élèves du *Konzertmeister* Jakob Grün, professeur depuis 1877, lui aussi élève de Böhm, et 11 de Josef Hellmesberger Jr. 10 ont étudié avec Josef Maxintsak, chargé de la formation initiale tandis que Grün et Hellmesberger étaient responsables du cycle supérieur, et 6 sont passés entre les mains de l'alto solo Siegmund Bachrich. » in MERLIN, *op.cit.*, p.80.

⁷⁹ « Se détache donc, à partir de Joseph Böhm comme ancêtre fédérateur, deux ramifications de l'arbre généalogique : une branche Hellmesberger et une branche Grün » in MERLIN, *op.cit.*, p. 80.

⁸⁰ "for a long time to come Hellmesberger's 'Grün Jokes' were to form an essential contribution to the amusement of the musical world" in FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p. 19.

⁸¹ ENESCU, "Lettre à Maria Enescu", 14 janvier 1890, *Scrisori I, op.cit.*, p. 51.

Né en Hongrie, ce dernier intègre l'Opéra de Vienne en 1869 puis occupe le poste d'alto solo dès 1885. Enseignant au Conservatoire depuis 1878, il est l'altiste du quatuor Hellmesberger de 1868 à 1880, avant de rejoindre le quatuor Rosé en 1884. Il est considéré comme l'un des altistes les plus reconnus et admirés de Vienne, ses qualités de compositeur d'opéra, d'opérettes et de musique de chambre faisant le plaisir des mélomanes viennois.

En octobre 1888, Bachrich donne à étudier à Enesco un Concerto de Bériot et cinq de ses propres compositions (parmi lesquelles une *Sérénade*, une *Valse*, un *Rococo*). Enesco, dans une correspondance à sa mère, rapporte passer « un très bon moment »⁸². En novembre, il étudie un autre Concerto de Bériot, qu'il interprète dans son intégralité le mois suivant⁸³. Si Bachrich lui déconseille les études de Fiorillo, il lui propose d'étudier les 12 études de Rovelli, jugées par le jeune violoniste comme « dures, mais belles »⁸⁴. Obtenant les meilleures notes à l'examen d'automne, Enesco est directement admis en troisième année.

En février 1890, il aborde le deuxième Concerto de Vieuxtemps qu'il qualifie de « très dur » et interprète le Concerto n°7 de Charles de Bériot⁸⁵. Au cours du même mois, il « étudie Spohr », et a « des difficultés à étudier des œuvres de Charles Dancla »⁸⁶. Les correspondances du jeune violoniste cessent à cette période, ne fournissant pas plus de détails quant à la poursuite de l'apprentissage avec Bachrich.

Cependant, il est intéressant de noter que la majorité des pièces d'études données par ce professeur émanent de violonistes proches du Conservatoire de Paris, à l'exception de Spohr et de Rovelli. Cela témoigne de l'influence notable des professeurs de l'institution parisienne dans l'apprentissage du violon à Vienne à cette époque. La complexité des œuvres étudiées par Enesco reflète déjà son niveau d'accomplissement technique.

Enesco intègre par la suite le cours secondaire du Conservatoire de Vienne dans le courant de l'année 1890 et entame alors son apprentissage avec Josef Hellmesberger Junior. Leur relation se révèle étroite, Enesco s'installant dès 1891 dans la résidence viennoise de son professeur, au 10 *Nibelungengasse*. À son contact, il découvre l'interprétation des œuvres des grands maîtres viennois, s'inscrivant dans la lignée et le respect de cette tradition musicale :

⁸² ENESCU, Georges, "Lettre à Maria Enesco", 17 octobre 1889, *Scrisori I, op.cit.*, p. 26 et p. 28.

⁸³ ENESCU, Georges, "Lettre à Costache Enesco", 17 novembre 1889, *Scrisori I, op.cit.*, p. 35-36.

⁸⁴ ENESCU, Georges, "Lettre à Costache Enesco", 8 décembre 1889, *Scrisori I, op.cit.*, p. 38 et p. 39. Il s'agit plutôt des 12 Caprices op.3 et op. 5, qui, avec de nombreuses doubles-cordes, changements de cordes, sont en effet d'une grande difficulté pour un violoniste de 8 ans.

⁸⁵ ENESCU, Georges, "Lettre à Costache Enesco", 3 février 1890, *Scrisori I, op.cit.*, p. 54.

⁸⁶ ENESCU, Georges, "Lettre à Costache Enesco", 24 février 1890, *Scrisori I, op.cit.*, p. 58-59. Les œuvres exactes ne sont pas précisées dans les lettres.

De père en fils, les Hellmesberger entretenaient un même culte, celui du quatuor à cordes. C'est d'ailleurs grâce à cette filiation que je possédais des indications précieuses et précises de Beethoven et Schubert sur leurs propres ouvrages⁸⁷.

Bien qu'il étudie également l'harmonie avec Robert Fuchs (1847-1927), l'histoire de la musique avec Adolf Prosnitz (1829-1917) et la musique de chambre avec le directeur Josef Hellmesberger Sr., c'est véritablement son talent exceptionnel de violoniste qui est mis à l'honneur au sein du Conservatoire. Il joue avec l'Orchestre du Conservatoire la *Faust-Fantaisie* de Wieniawski le 26 janvier 1892, suivi du premier mouvement du Concerto de Mendelssohn le 16 janvier 1893.

Au cours de cette période, durant l'année 1892, il ajoute à son répertoire la deuxième Polonaise de Wieniawski, la *Fantaisie Carmen* de Sarasate, et la *Fantaisie Appassionata* de Vieuxtemps. Pour un jeune violoniste de seulement dix ans, ce répertoire ardu et virtuose révèlent de formidables capacités qui dépassent celle de la plupart de ses pairs. Cette précocité est consacrée par la meilleure note des examens finaux du Conservatoire et l'obtention de la médaille du *Musikverein* en 1893. Il poursuit son séjour à Vienne pendant une année supplémentaire, pour se consacrer à l'étude de la composition avec Robert Fuchs.

À l'âge de 13 ans, le musicien a terminé avec succès les classes du Conservatoire. Cependant, conscient de la nécessité de parfaire davantage son art, tant au violon qu'en composition, il saisit l'opportunité de poursuivre son développement artistique. Le choix de Paris apparaît alors comme une évidence, en raison des liens étroits entre les milieux musicaux de ces deux villes, comme le relate Enesco :

D'ailleurs, Massenet, dont je vous ai déjà dit qu'il avait à Vienne un immense prestige, établissait une sorte de contact entre Vienne et Paris. Mon professeur Joseph Hellmesberger junior avait fait la connaissance de l'auteur de *Manon* ; mon père qui était un homme expéditif, décida de partir sans plus attendre, et nous voilà dans le train qui nous conduit à Paris. Là, je fus présenté à Paul Viardot qui m'introduisit auprès de Massenet⁸⁸.

⁸⁷ GAVOTY, *Entretiens, op.cit.*, 5^e édition.

⁸⁸ GAVOTY, *Entretiens, op.cit.*, 6^e édition.

1.2. Les études au Conservatoire de Paris (1895-1899)

1.2.1. Les débuts

1.2.1.1. L'arrivée à Paris et l'entrée au Conservatoire

À la fin du mois de décembre 1894, Georges Enesco fait son arrivée à Paris, où, avec la recommandation de Hellmesberger il est aussitôt reçu par Jules Massenet⁸⁹. À l'issue de cette première entrevue, où il lui présente ses travaux réalisés à Vienne, Enesco obtient le statut d'auditeur libre de sa classe de composition au Conservatoire. Charles Kœchlin, futur condisciple dans cette classe, a relaté ses souvenirs de Massenet dans les colonnes du *Ménestrel*. Il y rapporte les observations de l'auteur de *Manon* à propos des premières compositions parisiennes d'Enesco, notamment lors d'un cours au Conservatoire le 19 mars 1895 :

Premier morceau de la Symphonie d'Enesco (alors âgé de quatorze ans environ) : bien remarquable, extraordinaire comme instinct de développement - la même sûreté, à cet égard, qu'on voyait l'an dernier chez Henri Rabaud⁹⁰.

En ce qui concerne les classes de violons, les professeurs du Conservatoire sont au nombre de quatre : Henri Berthelier (1856-1915), Jules Garcin (1830-1896), Narcisse-Augustin Lefort (1852-1933) et Martin-Pierre Marsick. Ces enseignants ont été recrutés récemment, en 1890 pour Garcin, 1892 pour Marsick et Lefort et 1894 pour Berthelier. En se référant au récit de Carl Flesch, arrivé à Paris cinq ans auparavant, il est permis de penser que cette succession de recrutements se faisait attendre :

Les quatre professeurs de violon du Conservatoire avaient un nombre d'années totales supérieures à trois cents ans. Ils étaient respectés pour leur passé glorieux et on rentrait dans leurs classes pour participer aux concours, mais personne n'avait d'illusions quant à la valeur pratique de leur enseignement. Je fis des recherches exhaustives du meilleur professeur de Paris. L'opinion était unanime pour Marsick, et je sonnais un jour à sa porte. Une femme, M^{me} Marsick elle-même comme je l'appris plus tard, ouvrit, me demanda ce que je souhaitais, et quand je lui expliquais que je souhaitais avoir des leçons avec son mari, me répondit avec un ton commercial : « Mais vous savez, c'est vingt francs la leçon ! » Après l'avoir rassuré sur ce point, nous fixâmes un rendez-vous où je pourrais jouer pour le maître. Suite à cette prise de contact, les deux parties

⁸⁹ Une lettre de Maria Enesco à son fils, où elle lui écrit être heureuse qu'il soit bien arrivé à Paris, confirme cette date. ENESCU, "Lettre à Maria Enescu", 4 janvier 1895, *Scrisori I, op.cit.*, p.64.

⁹⁰ KOECHLIN, Charles, « Souvenirs de la classe Massenet 1894-1895 », *Le Ménestrel*, 15 et 22 mars 1935.

furent satisfaites et je devins donc, six semaines après mon arrivée à Paris, un élève en privé de Marsick, qui allait jouer un rôle décisif dans mon développement de violoniste⁹¹.

La réputation de Marsick en tant que professeur de violon était solidement établie dès 1890 et continua de s'accroître après sa nomination au Conservatoire en 1892. Sa classe accueillit des élèves renommés tels que Carl Flesch et Jacques Thibaud, pour ne mentionner que les plus célèbres. En comparaison, les trois autres professeurs ne sont pas en mesure de rivaliser avec la carrière de concertiste de Marsick : Garcin était davantage reconnu comme chef d'orchestre que comme violoniste (il devient premier chef d'orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire en 1885), Lefort, quant à lui, est un musicien d'orchestre expérimenté, membre de l'Orchestre de l'Opéra et de la Société des Concerts. Enfin, Berthelier, âgé de seulement 39 ans à l'époque, était à l'orée d'une carrière relativement modeste. Ainsi, le choix d'Enesco de rejoindre la classe de Marsick apparaît comme une évidence, tant pour la réputation établie du violoniste que pour ses compétences de pédagogue.

Après avoir mis en relation Enesco avec Massenet, il est possible que le violoniste Paul Viardot (1857-1941) ait été sollicité pour rencontrer Marsick. Élève du violoniste belge Hubert Léonard (1819-1890), Paul est le fils de la célèbre cantatrice Pauline Viardot (1821-1910) et par extension, le neveu de Bériot, auteur de la méthode précédemment évoquée. La relation étroite entre Gabriel Fauré et la famille Viardot est soulignée par la dédicace de sa première sonate op. 13 pour piano et violon au jeune Paul, alors âgé de dix-huit ans⁹². La famille Viardot joue un rôle significatif dans le panorama musical parisien de l'époque et il est naturel que Pauline, professeure de chant au Conservatoire de 1871 à 1875, soit alors une relation de Marsick⁹³.

⁹¹ "After all, the four violin professors of the Institute had a combined age of some three hundred years. They were respected on account of their past, and one put up with them because one wanted to take part in the contests, but no one had any illusions about the practical value of their instruction. I resolved, then, to take the same road as my colleagues, and began by making exhaustive inquiries as to who was regarded as the best teacher in Paris. The opinion was unanimous for Marsick, and so one day I rang at his door. A lady, Mme Marsick herself, as I learned later, opened it, asked what I wanted and, when I explained that I wished to have lessons, remarked in a business-like tone: 'Mais vous savez c'est vingt francs la leçon!' (But you know it's twenty francs a lesson.) After I had reassured her on this point we fixed a time at which I could play for the master. The interview went off to the satisfaction of both parties, and so, six weeks after my arrival in Paris, I had become a private pupil of Marsick's, who was to play a decisive role in my development as a violinist" in FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p. 65. Les violonistes Jean-Pierre Maurin (1822-1894), Lambert Joseph Massart, Charles Dancla (1817-1907), Charles-Eugène Sauzay (1809-1901). Flesch exagère donc de quelques années. Le sujet est pris quand même en compte pris en compte dans un arrêté de 6 août 1894, qui, suivant la recommandation de la commission de réorganisation du Conservatoire du 7 décembre 1892, fixe la retraite des professeurs à 70 ans. (PIERRE, *Le Conservatoire, op.cit.*, p. 264).

⁹² NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*, Paris, Fayard, 2008, p. 61.

⁹³ En 1886, elle lui écrit cette lettre : « Cher monsieur Marsick, Tchaikowsky vient chez moi mardi à dîner. Voulez-vous me faire le plaisir de venir avec la belle aux beaux yeux partager un petit dîner sans cérémonie ? Brandoukoff sera de la partie, et si vous vouliez, nous pourrions faire un peu de musique sans façon pour

Cependant, aucune source ne corrobore l'hypothèse selon laquelle la famille Viardot aurait joué un rôle dans la mise en relation d'Enesco et Marsick. Les documents de Paul Viardot, ainsi que ses mémoires, conservés au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, demeurent silencieux à ce sujet⁹⁴. En revanche, il semble plus probable que le violoniste et compositeur Fernand Halphen ait été l'instigateur de la première rencontre entre Enesco et Marsick. Halphen, violoniste, élève de Marsick, lauréat du Second prix de Rome en 1896, appartenait à une grande famille de mécène⁹⁵. Il a sans doute découvert le talent du violoniste roumain par l'intermédiaire de la famille Rolland, chez qui résidait Enesco au 10 rue Chaptal dans le 9^e arrondissement de Paris. Éva Rolland, leur fille (dates de naissance et décès inconnues), également violoniste et créatrice de la Sonate pour piano et violon (op. 7 dans le catalogue des œuvres de jeunesse d'Enesco), est une connaissance de Fernand⁹⁶. Les archives du fonds Halphen, conservées par l'Institut européen des musiques juives (IEMJ), incluent une importante partie de la correspondance du musicien. Compte tenu de l'ampleur et la variété des relations d'Halphen dans le monde musical de l'époque, ces documents revêtent un intérêt significatif.

L'exploration de ce fonds nous éclaire ainsi sur les circonstances de la première rencontre entre Marsick et Enesco. Dans une lettre adressée à sa mère en date du 25 janvier 1895, Fernand Halphen mentionne pour la première fois cet événement : « Ma séance de Marsick, petit Roumain etc... est remise à demain soir »⁹⁷. Comme on peut le déduire, le « petit Roumain » désigne bien Georges Enesco, ce qui est confirmé par la missive écrite le lendemain, où le nom de famille du violoniste se trouve mal orthographié :

Je vais avoir tout à l'heure Marsick à qui je vais faire entendre le petit Enesco (Roumanie). J'espère qu'il pourra le prendre dans la classe⁹⁸.

Tchaïkowsky. Voulez-vous me faire ce plaisir ? Répondez vite un gentil monosyllabe en trois voyelles à votre toute dévouée

Pauline Viardot (mardi 22 à 7 heures en redingote) ». VIARDOT Pauline, «Lettre à M.P.Marsick», 19 juin 1886, *Correspondance reçue par Marsick*, <http://marsick.fr/martin/correspondances.php>.

⁹⁴ VIARDOT, Paul, *Papiers*, NAF 25873-25879. La seule occurrence d'Enesco est une lettre envoyée par le compositeur le 13 mars 1906, à propos de son duxteur. VIARDOT, Paul, *Souvenirs d'un artiste*, extrait de la Revue, 15 septembre-1^{er} décembre 1906.

⁹⁵ SCHNAPPER, Laure, dir., *Du salon au front : Fernand Halphen (1872-1917) : Compositeur, mécène et chef de musique militaire*, Paris, Hermann, 2017.

⁹⁶ « J'ai donné à la petite Rolland tes deux places. Elle était ravie. » in HALPHEN, Fernand, «Lettres à sa mère», 1895, IEMJ A1376.

⁹⁷ HALPHEN, «Lettres à sa mère», 25 janvier 1895. IEMJ A1376.

⁹⁸ HALPHEN, «Lettres à sa mère», 26 janvier 1895. IEMJ A1376. On peut interpréter l'inquiétude de Halphen par rapport à la politique assez récente du Conservatoire en ce qui concerne les élèves étrangers. En réponse à une demande d'Ambroise Thomas, qui considérait que « depuis quelques années, le nombre des étrangers qui se présentent et qui sont reçus au Conservatoire augmente progressivement », le ministre de l'instruction publique

Le contact est ainsi noué avec le professeur, et on peut supposer qu'Enesco, à l'instar de Flesch, a suivi des cours particuliers avec Marsick jusqu'à sa réussite au concours d'entrée du Conservatoire. Ce dernier s'est déroulé les 6 et 7 novembre 1895, où 17 étudiants ont été admis en classe supérieure et 13 en classe préparatoire, pour un total de 138 candidats⁹⁹. En outre, il rejoint la classe de composition de Massenet après avoir réussi le concours d'entrée du 29 novembre 1895.

Un témoignage donne l'aperçu de l'impact que l'arrivée du jeune violoniste a eu sur ses camarades au Conservatoire. Parmi eux, le pianiste Alfred Cortot livre le récit suivant :

La révélation d'Enesco sur le plan musical remonte naturellement aux temps lointains de mon appartenance scolaire aux disciplines du Conservatoire de Paris, car, à peu d'années près, nous sommes contemporains, et il était d'usage à ce moment pour les anciens de l'école, au moment des examens d'admission annuels de profiter des retards occasionnels de nos professeurs pour soumettre à une sorte de question préalable, innocente brimade que connaissent bien toutes les institutions pédagogiques, les candidats du *Dignus Est Intrare* officiel.

Je vois encore l'entrée dans la salle du vieux bâtiment du Faubourg Poissonnière, où nous attendions notre maître Louis Diémer, d'une sorte de juvénile paysan du Danube, dont la lente démarche un peu chaloupée éveillait l'idée d'un robuste plantigrade. Elle s'accompagnait du détail familier à la plupart des adolescents en période de croissance, à savoir des membres trop longs pour des vêtements trop courts. Comme de juste, cette apparition caractéristique retint immédiatement notre curiosité persifleuse et nous demandâmes au nouveau venu avec une sorte de suffisance condescendante de nous faire entendre le morceau avec lequel il se proposait d'affronter le jugement de Diémer. Il s'agissait, si j'ai bonne mémoire, de la sonate de Beethoven que l'on a coutume en France de décorer du titre assez incompréhensible de la sonate de l'Aurore en ut majeur. Et, dès les premières mesures, il ne s'agissait plus pour nous de plaisanter in petto l'allure extérieure d'un tel pianiste et d'un tel interprète. Lequel affirmait en même temps que de surprenantes aptitudes instrumentales, une pénétration du message musical qui de loin transcendait la tradition scolaire de nos propres exécutions.

Mais comme nous l'assurions à la suite de son exécution de l'évidente garantie de son admission dans notre phalange pianistique, il nous dit à notre grande stupéfaction qu'il ne savait vraiment encore pas s'il briguerait celle-ci ou s'il solliciterait sa participation aux études violonistiques justement réputées de la vieille institution parisienne

- Ah, tu joues aussi du violon ?
- Oui.
- Mais que pourrais-tu nous faire entendre ?
- Le concerto de Brahms.

Nous n'avions pas remarqué en effet qu'il était, à son entrée dans la classe, porteur d'un étui à violon qu'il avait déposé sur le banc réservé aux élèves auditeurs de notre cours.

Marcellin Berthelot, décide le 1er février 1887 de n'autoriser pas plus de deux élèves étrangers par classe (PIERRE, *Le Conservatoire*, op.cit., p. 274).

⁹⁹ *Le Figaro*, 10 novembre 1895. En comparaison, les classes d'alto comptent 10 aspirants pour 5 reçus, en violoncelle, 11 admissions pour 27 aspirants, en contrebasse, 1 admis pour 3 aspirants, en piano, 8 (cours supérieur) et 6 (cours supérieur) admissions pour 27 aspirants masculins. Ces chiffres soulignent l'extrême compétitivité qui règne pour accéder aux classes de violon du Conservatoire.

Quelque peu sidérés, et Diémer continuant à se faire attendre, nous eûmes la révélation d'un talent et d'une maîtrise stupéfiante. Et alors, et ceci devant mettre le comble à notre surprise émerveillée, il nous avoua qu'en réalité, son ambition en venant à Paris avait été surtout d'y perfectionner ses études de compositions.

- Ah, tu as déjà fait quelques mélodies ? hasarda prudemment l'un de nous.

- Non, non, mais plusieurs symphonies ! fut la réponse.

Du coup, c'en était trop, et le surveillant des classes venant nous avertir de l'arrivée imminente de Diémer, et chacun de nous ayant repris sa place habituelle alentour du piano dans l'attente de notre leçon, nous n'avions plus qu'à mesurer en nous-mêmes la distance qui n'allait pas tarder à séparer nos modestes destinées d'instrumentistes spécialisés de celle de notre nouveau camarade, promis souverainement aux plus hautes, aux plus diverses manifestations de son art¹⁰⁰.

Si Enesco n'intègre pas les classes de piano du Conservatoire, son talent, décrit avec admiration par Cortot, va se déployer dans la classe de composition de Massenet et la classe de violon de Marsick.

1.2.1.2. Les professeurs : José White et Martin Pierre Marsick

Pour connaître des informations biographiques à propos de Marsick, les travaux de Cécile Tardif se révèlent fort précieux. La musicologue canadienne avait entrepris des recherches sur le violoniste Marsick, en vue de rédiger une biographie. Malheureusement, son décès prématuré en 2008 a mis un terme à ce projet, laissant ainsi une lacune dans la littérature dédiée à l'histoire des violonistes. Néanmoins, elle a laissé un article important sur Marsick, demeurant la seule publication existante sur le violoniste¹⁰¹. Les informations présentées ci-après sont largement inspirées de cette source, auxquelles s'ajoutent des témoignages de contemporains et d'élèves du professeur.

Martin-Pierre Marsick naît le 9 mars 1847 près de Liège, « véritable pépinière de grands violonistes »¹⁰². En 1863, il obtient un Premier prix de violon, un Second prix d'harmonie et un Premier accessit d'orgue au Conservatoire de Liège. Par la suite, il se perfectionne à Bruxelles avec Léonard, avant de rejoindre la classe réputée de Massart au Conservatoire de Paris en juin 1868. Un an plus tard, il en sort couronné d'un Premier prix à l'unanimité. Il complète ensuite sa formation violonistique avec Joachim pendant un bref séjour à Berlin.

Dès lors, il entame une carrière brillante, suscitant l'admiration de son compatriote violoniste Henri Vieuxtemps. Il se produit en soliste lors de concerts prestigieux avec les

¹⁰⁰ GAVOTY, Bernard, *Entretiens avec Alfred Cortot*, 10 émissions radiophoniques, Radio Télévision Suisse, 17/01/1954, 8^e émission, 11' à 16'.

¹⁰¹ TARDIF, Cécile, "Martin Pierre Marsick, violoniste liégeois", *Revue de la société liégeoise de musicologie*, 11 (1998).

¹⁰² TARDIF, *id.*

orchestres Colonne, Padeloup, Lamoureux. Sociétaire de la Société Nationale de Musique, chambriste investi et apprécié, créateur d'un quatuor qui porte son nom, il est le dédicataire de la première Sonate pour piano et violon en *ré* mineur op. 75 de Saint-Saëns. L'auteur de la *Danse Macabre* donne la réplique au quatuor Marsick lors de la création du Quintette en *fa* mineur FWV 7 de Franck à la Société nationale de musique, le 17 janvier 1880. Cependant, Marsick exprime peu d'enthousiasme à propos de la Sonate pour piano et violon du compositeur liégeois, comme en témoigne sa correspondance à Halphen :

Mon cher ami,

Eh bien non ! Ma conscience s'y refuse et malgré tous les efforts que je fais pour la raisonner, elle ne veut pas se soumettre et refuse de jouer la sonate [de] Franck. Risler et moi nous l'avons répétée hier soir et à chaque ligne les révoltes de cette conscience se traduisaient par une dissection en règle de cette musique cadavérique. Risler lui-même a dû convenir que si il était bien trituré, le style en est pitoyable. J'écris au jeune grand pianiste qu'il cherche autre chose¹⁰³.

Le quatuor Marsick sera parmi les premiers à interpréter en France les derniers quatuors de Beethoven, œuvres inconnues à l'époque. Piotr Illitch Tchaïkovsky le choisit comme soliste pour la première audition française de son Concerto pour violon op. 35 le 2 mars 1888 au Théâtre du Châtelet, avec le compositeur russe à la baguette¹⁰⁴. Marsick entreprend des tournées en Angleterre et en Russie, sa tournée américaine de 1895-1896 le consacrant comme un des grands concertistes internationaux. Toutefois, malgré son installation aux États-Unis en 1900, la carrière qu'il aurait pu espérer ne se concrétise pas. Il se retrouve dans l'incapacité de rivaliser avec des violonistes tels qu'Eugène Ysaÿe (1858-1931), Kreisler ainsi que ses propres élèves Thibaud et Enesco, qui rencontrent un succès bien plus important outre-Atlantique. À son retour en France au début du XX^e siècle, il devient évident que sa carrière musicale appartient au passé. Après quelques années difficiles, ponctuées de rares concerts et leçons, il s'éteint en 1924 dans une relative indifférence générale. Le violoniste Jules Boucherit (1877-1962), futur professeur au Conservatoire de 1915 à 1945, se remémore le violoniste :

Je garde un souvenir tout particulier aussi de l'éminent violoniste Marsick. Destinée tourmentée, décevante, à qui le monde semblait promis et qui s'est presque achevée dans la misère. Je connaissais Marsick pour l'avoir entendu en public. Mais le voilà devant moi. Il est un peu court sur pattes, mais trapu et solide. Le visage est marqué, énergique, la chevelure romantique et grisonnante — chevelure en coup de vent comme on dit et qui est toute une époque — toute cette époque où le public souhaitait voir sur les estrades autre chose que le virtuose bien peigné. Tel

¹⁰³ MARSICK, Martin-Pierre, "Lettre à Fernand Halphen", 11 février 1893, *Catalogue de la vente Ader*, lot 314, Paris, 28 février 2013.

¹⁰⁴ *La Justice*, 10 mars 1888.

était Marsick, un virtuose magistral dont le talent eut son heure de célébrité et exerça une sérieuse influence¹⁰⁵.

Aujourd'hui, le nom de Marsick est principalement associé à la transcription pour violon et piano de la célèbre *Méditation de Thaïs* de Massenet, une pièce faisant partie du répertoire de tous les violonistes¹⁰⁶. Son activité de professeur est également saluée : durant ses courtes années d'enseignement au Conservatoire, il aura formé trois des grands violonistes du XX^e siècle : Flesch, Thibaud et Enesco. Marsick laisse deux ouvrages sur la technique du violon : *Eureka !, (j'ai trouvé !)*, et *La Grammaire du violon* ainsi qu'un grand nombre de compositions aujourd'hui largement oubliées¹⁰⁷. En l'absence d'enregistrements sonores existants du violoniste, ces documents offrent un éclairage sur le style de jeu de ce violoniste renommé, professeur d'Enesco au Conservatoire. Concernant son enseignement, quelques témoignages émanent de ses élèves, parmi lesquels celui de Jacques Thibaud, qui décrit ainsi son professeur :

La différence entre un grand ou un médiocre professeur de violon réside dans le fait que le premier reconnaît que la technique d'archet est une affaire individuelle, différente dans le cas de chaque élève ; et que la plus grande perfection est atteinte par le développement des capacités de l'individu dans le cadre de sa propre norme. [...] Marsick jouait bien du piano, et pouvait improviser de merveilleux accompagnements sur le violon quand ses élèves jouaient. J'ai continué mes études avec lui après que j'ai quitté le Conservatoire. Comme lui, je pense que les trois piliers - l'absolue pureté de l'intonation, l'égalité du son et la qualité de la sonorité, en rapport avec l'archet – sont la base sur laquelle tout le reste s'établit¹⁰⁸.

Après avoir souligné que Marsick lui avait inculqué l'idée que « l'enseignement est la plus noble des activités artistiques », Flesch décrit ce dernier comme un professeur profondément engagé dans la réussite de ses élèves¹⁰⁹. Ainsi, en préparation d'un concert de présentation des lauréats des Concours du Conservatoire en 1894, il relate :

Marsick, qui était au moins aussi fier de ma réussite que moi, voulait présenter son élève premier prix dans les meilleures conditions possibles au public qui venait au Conservatoire à cette occasion. Après une préparation approfondie, il obtint de ma part la promesse d'aller me coucher à 22 heures la veille du grand jour. Le jour même, je dus l'appeler encore une fois le matin et

¹⁰⁵ SORIANO, Marc, *Les secrets du violon, Souvenirs de Jules Boucherit (1877-1962)*, Paris, Éditions des Cendres, 1993, p. 30 et p. 66.

¹⁰⁶ MASSENET, Jules, *Méditation de Thaïs*. Transcription pour violon de piano par M.-P. Marsick, Paris, Heugel&Cie, 1894, H. et Cie. 9625.

¹⁰⁷ MARSICK, *Eureka ! op.cit.* ; MARSICK, *La Grammaire du violon, op.cit.*

¹⁰⁸ “The difference between a great and a mediocre teacher lies in the fact that the first recognizes that bowing is an individual matter, different in the case of each individual pupil; and that the greatest perfection is attained by the development of the individual's capabilities within his own norm. [...] The difference between a great and a mediocre teacher lies in the fact that the first recognizes that bowing is an individual matter, different in the case of each individual pupil; and that the greatest perfection is attained by the development of the individual's capabilities within his own norm.” in MARTENS, Frederick H., *Violin mastery, Talks with master violinists and teachers*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1919, p. 95.

¹⁰⁹ FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p. 66.

avant ma dernière répétition, après laquelle il m'amena dans un bon restaurant pour manger quelque chose de léger¹¹⁰.

Les souvenirs de Georges Enesco contrastent étonnamment avec ces deux témoignages, même si les interactions entre Marsick et son élève semblent amicales et cordiales¹¹¹. Enesco tient des propos plutôt mitigés à Bernard Gavoty diffusés en 1951, bien après le décès de son maître :

B.G. : De Marsick, quel souvenir avez-vous conservé ? Il avait si je ne me trompe une excellente réputation.

G.E. : Vous ne vous trompez pas, il était un excellent professeur.

B.G. : Avez-vous le sentiment qu'il vous a beaucoup appris ?

G.E. : À connaître la musique ou à l'aimer... non, à mieux jouer du violon, peut-être...¹¹²

Cependant, dans l'édition du livre consacré à ces entretiens, les propos d'Enesco ont été reformulés : « Cet excellent professeur, de grande réputation, avait succédé, en 1892, à Eugène Sauzay. Il m'a appris à mieux jouer du violon et à connaître certaines œuvres. » Il est difficile de déterminer si ce changement de sens dans la retranscription est uniquement le fait de Gavoty ou s'il reflète un remaniement par Enesco lui-même, peut-être par regret pour des paroles initialement plus sévères. Aucun élément n'a pu fournir d'informations complémentaires concernant les relations entre les deux hommes, ne permettant pas d'expliquer les divergences entre ces différentes versions. À l'écoute de l'intégralité de ces entretiens, on note qu'Enesco choisit soigneusement ses mots lorsqu'il parle de ses collègues. Aussi, la véhémence de ses propos à l'égard de son professeur du Conservatoire peut sembler surprenante, tout en n'étant jamais explicité par Enesco.

Au moment où Enesco intègre la classe de Marsick au Conservatoire, ce dernier est à l'apogée de sa carrière. Il entreprend alors une importante tournée américaine, ce qui le conduit à se mettre en congé du Conservatoire du 1^{er} novembre 1895 au 20 janvier 1896. Son absence

¹¹⁰ "Marsick, who was at least as proud of my distinction as I was myself, was eager to present his first prize-winning pupil in the best possible condition to the select public which used to assemble at the Conservatoire on this occasion. After thorough preparation he obtained from me the promise to go to bed at ten on the eve of the great day. On the day itself I had to call on him once more in the morning and have a final rehearsal, after which he took me to a good restaurant and fed me on light food" in FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p. 106.

¹¹¹ Comme nous le montre par exemple cette lettre d'Enesco : « Merci, mon bon maître, pour ce que vous m'écrivez de formidablement flatteur... Dès que je serai à Paris pour quelques jours je me permettrai d'aller vous voir. Votre admirateur fidèle et reconnaissant, 20 février 1922 » ENESCO, "Lettre à M.P.Marsick", 20 février 1922, *Correspondance reçue par Marsick*, <http://www.marsick.fr/martin/correspondances.php>.

¹¹² GAVOTY, *Entretiens, op.cit.*, 7^e émission.

se prolonge ensuite jusqu'au 14 avril 1896¹¹³. Pour assurer ses cours au Conservatoire pendant cette période, il fait appel au violoniste José White (1836-1918).

La violoniste et musicologue cubaine Yavet Boyadjiev se consacre à la préparation d'une biographie de White, qui suit sa recherche de doctorat¹¹⁴. Son étude, minutieuse et documentée, représente une précieuse contribution. Ses articles publiés ces dernières années dans le magazine *The Strad* ont ramené sous les projecteurs ce violoniste tombé dans l'oubli¹¹⁵. Les informations qui suivent sont principalement issues de ses travaux.

Né en 1835 à Matanzas, Cuba, José Silvestre de los Dolores White Laffita, est né d'un père français et d'une mère d'origine africaine. Il débute l'apprentissage du violon dans sa ville natale avant de poursuivre ses études au Conservatoire de Paris en 1855, dans la classe de Alard. Il remporte l'unique Premier prix du concours l'année suivante et s'établit alors à Paris, obtenant la nationalité française en 1870. Sa carrière de concertiste est brillante : il se produit en soliste avec l'orchestre Lamoureux, la Société des Concerts du Conservatoire, ou encore la Société Philharmonique de New York. Pour pallier l'absence de son maître Alard, dû à ses tournées de concerts dès 1864, ce dernier lui confie le remplacement de sa classe au Conservatoire. White s'installe au Brésil en 1879 pour y fonder une société de concerts, puis revient à Paris en 1889. Il continue sa carrière, tout en siégeant aux concours du Conservatoire en 1891, 1892, 1894, 1895, et 1898¹¹⁶. Il postule pour enseigner au Conservatoire en 1896 et 1900, sans succès¹¹⁷. Il possède l'un des derniers violons de Stradivarius « le Chant du Cygne » de 1737. Dans ses mémoires, Flesch décrit son jeu comme « ayant une qualité quelque peu exotique », un terme plutôt vague, faisant sûrement plus référence à sa couleur de peau qu'à sa façon de jouer...¹¹⁸

José White est l'auteur de nombreuses œuvres, dont un Concerto pour violon en *fa* mineur et deux recueils d'études pour violon : les Six études op. 13 et les Nouvelles études pour violon avec accompagnement de violon op. 33. En 1866, le comité des études musicales du Conservatoire, présidé par Auber reconnaît la qualité de l'op. 13 « où sont abordées les

¹¹³ CONSERVATOIRE DE PARIS, *Registre du personnel administratif et enseignant appointé, 1794-1901*, Médiathèque Hector Berlioz, CNSMDP.

¹¹⁴ BOYADJIEV, Yavet, *José White Laffita (1835-1918): A biography and a study of his six Études, op.13*, DMA, New York, The City University of New York, 2015.

¹¹⁵ BOYADJIEV, Yavet, "Joseph White, Breaking new ground", *The Strad Magazine*, juin 2018, p. 44-48 et BOYADJIEV, Yavet, "Joseph White, Making history", *The Strad Magazine*, juin 2021.

¹¹⁶ WHITE, José, "Lettres à Mr Réty", BNF VM BOB-23690.

¹¹⁷ MACÉ, Arthur et PASQUIER, Yannaël (éd.), *Conseil supérieur de l'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation. Procès-verbaux des séances. Directeur de Théodore Dubois (1896-1905)*, Bru Zane Mediabase, 2024 [à paraître].

¹¹⁸ "There was, for example, the mulatto, White, owner of the last violin Stradivarius made, the 'Chant du Cygne, whose playing had a somewhat exotic quality", in FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p. 88.

principales difficultés d'exécution que présente cet instrument », et « remarque surtout dans ces pages d'ingénieuses combinaisons propres à développer le mécanisme de la main gauche »¹¹⁹. Ces études demandent en effet un contrôle absolu de l'archet avec de très longs coups d'archet, ainsi qu'une grande agilité et vivacité de la main gauche.

Joseph White entretient de très bonnes relations avec Enesco tout au long de sa vie. En 1896, au dos d'une lettre d'Enesco répondant à sa demande en lui fournissant l'adresse d'Hellmesberger à Vienne, White écrit « Georges Enesco, violoniste et compositeur de grand talent »¹²⁰. Dans sa correspondance, Enesco se réfère continuellement à lui comme son « cher maître ». Ainsi, c'est avec celui qui deviendra son « cher maître », White, qu'Enesco commence ses études de violon au Conservatoire de Paris. En effet, alors que Marsick part en tournée américaine en octobre 1895, il est absent lors du concours d'entrée en novembre 1895 et ne peut assurer ses cours jusqu'à son retour à Paris en avril 1896. Ce détail est rarement évoqué dans les biographies d'Enesco. Néanmoins, il s'agit de ne pas sous-estimer l'influence sur le jeune violoniste du maître cubain sur son jeu au violon ainsi que sur ses compositions. À l'écoute du premier mouvement du Concerto pour violon d'Enesco, dont la composition s'achève en décembre 1895, il est frappant de constater à certain moment à quel point l'écriture de la partie de violon est très proche de celle de la première étude de l'opus 13 de White¹²¹.

1.2.2. La scolarité

1.2.2.1. Les rapports des professeurs

Afin d'étudier la scolarité de Georges Enesco au Conservatoire de Paris, les rapports des professeurs sur les élèves, conservés aux Archives nationales, offrent des informations précises et détaillées¹²². Chaque année, les élèves se soumettent à deux examens : un examen de contrôle en janvier et un examen en juin pour évaluer s'ils possèdent le niveau requis pour présenter le concours de sortie du Conservatoire. Avant ces épreuves, les professeurs rédigent

¹¹⁹ WHITE, José, *Six Études, op.13*, Paris, Schonenberger, 1869.

¹²⁰ ENESCU, *Scrisori II, op.cit.*, p. 22.

¹²¹ La partition du Concerto d'Enesco n'étant pas disponible, il n'est pas malheureusement possible d'en montrer des extraits musicaux précis. Cette constatation provient de l'écoute de l'enregistrement de ce concerto, réalisé par la violoniste Carolin Widmann, l'orchestre de la NDR Radiophilharmonie sous la direction de Peter Ruzicka, paru chez le label CPO le 04/02/2022.

¹²² Archives Nationales AJ³⁷ 295 et AJ³⁷ 296.

des commentaires à propos de leurs élèves qui sont destinés au jury. La lecture des appréciations de Marsick fournit donc des éléments précieux pour suivre la progression et le parcours d'Enesco.

Le premier examen de violon d'Enesco au Conservatoire a lieu le 23 janvier 1896. Aucune information concernant cette évaluation n'est disponible, le professeur remplaçant, White, n'ayant pas rempli le rapport. Cependant, en préparation du deuxième examen de violon du 18 juin 1896, Marsick, de retour de sa tournée américaine, mentionne : « Concerto hongrois de Joachim ; Élève exceptionnel. En sa qualité d'étranger, ne peut concourir cette année ». En effet, l'article 49 du « décret portant organisation du Conservatoire » du 9 septembre 1878, interdit aux étrangers de se présenter aux concours de sortie à la fin de la première année d'étude¹²³. Enesco ne peut donc pas réitérer la performance de ses professeurs White (1856) et Marsick (1869), qui avaient obtenu le Premier prix après une seule année d'étude. Il est pertinent de comparer cette première évaluation du professeur sur le jeune Enesco avec celles de deux de ses élèves les plus célèbres, Flesch et Thibaud. Pour Flesch, qui arrive en troisième année dans la classe à l'âge de 19 ans (ayant suivi auparavant deux années de cours avec Sauzay), le jugement est précis, mais moins enthousiaste : « Concerto d'Ernst en *fa* mineur : Grand mécanisme. Esprit observateur et assimilateur au plus haut point. Grand travailleur, possède déjà un répertoire énorme. Point faible : le son et le style ». Quant à Thibaud, âgé de 13 ans en première année, Marsick note : « 9^e concerto de Spohr : Très bon élève. Bien doué, Travailleur » puis « Enfant merveilleusement doué, sérieux et travailleur, joue en artiste consommé ». Après la lecture des huit années de rapports, il apparaît que Marsick qualifie à trois reprises Enesco « d'exceptionnel ». Bien qu'il utilise des termes tels que « excellent », « brillant », « très bon », voire « artiste accompli » pour d'autres élèves, Enesco est le seul élève à être qualifié « d'exceptionnel »¹²⁴. Il apparaît ainsi clairement que Georges Enesco est incontestablement l'élève pour lequel Marsick a rédigé les commentaires les plus élogieux au cours de son enseignement au Conservatoire de Paris.

Le 12 février 1896, Théodore Dubois succède à Ambroise Thomas à la direction du Conservatoire. Massenet, qui démissionne alors de sa classe de composition, est remplacé par Gabriel Fauré. Enesco suit alors ses cours de composition au Conservatoire, où le professeur indiquera à son propos dans les rapports en 1898, « laborieux, bien que remarquablement

¹²³ PIERRE, *op.cit.*, p. 263.

¹²⁴ Marsick peut en outre être très dur voire méchant (« mauvais élève, rien à espérer », « cette élève n'est ni intelligente, ni très douée, fait du staccato sans esprit », ou encore dans une note de 1899 classé à part : « 2nd concerto de Wieniawski : Voilà le seul morceau que cet élève n'a jamais pu jouer (mal d'ailleurs) depuis deux ans qu'il est au Conservatoire et qui lui avait servi déjà pour être reçu ».

doué » et en 1899, « toujours très laborieux et très assidu ». Les 2 et 6 mars 1896, Enesco retourne en Roumanie pour donner deux récitals à l'Athénée roumain de Bucarest. Au cours de ces représentations, il interprète le Concerto en *sol* majeur op. 26 de Bruch, la *Fantaisie Appassionata* op. 35 de Vieuxtemps et le Concerto en *ré* mineur op. 22 de Wieniawski. Il revient à Paris à la mi-mars et donne la création en soliste le 26 mars à la Salle Pleyel du premier mouvement de son Concerto pour violon et orchestre en *la* majeur (opus 8 dans le catalogue des œuvres de jeunesse d'Enesco) avec l'Orchestre du Conservatoire de Paris, dirigé par Fernand Halphen¹²⁵.

Pour conclure l'année 1896, Enesco, en plus de travailler sur de nombreuses pièces et esquisses de composition, écrit un Quintette pour cordes et piano. Dédié à son « cher maître Marsick », ce quintette se compose en quatre mouvements : *Allegro moderato* daté du 27 octobre, *Scherzo vivace* daté du 10 novembre, *Andante* daté du 16 novembre, *Allegro con spirito* daté du 24 novembre. Il a été édité par les éditions Editura Muzicala, sous l'égide du Musée Enesco de Bucarest et du musicologue Cornel Taranu¹²⁶. La première audition de cette pièce a eu lieu lors du concert du 11 juin 1897 salle Pleyel à Paris¹²⁷.

Le 20 janvier 1897, lors de l'examen semestriel, Marsick qualifie à nouveau Enesco « d'élève exceptionnel ». Cependant, les archives du professeur de flûte du Conservatoire, également chef d'orchestre, Paul Taffanel, réunies dans le fonds Taffanel à la BNF, présentent un avis différent de celui de Marsick¹²⁸. À l'écoute du deuxième Concerto de Paganini *La campanella*, le flûtiste note « Mécanisme habile, style médiocre », nuanciant ainsi l'enthousiasme exprimé dans les rapports de son professeur.

¹²⁵ Ce concerto, inachevé, est l'unique Concerto pour violon écrit par le compositeur. Le manuscrit se trouve dans les collections du Musée Georges Enesco à Bucarest et n'est pas communicable. La partie d'orchestre comporte 115 pages pour le 1^{er} mouvement et 52 pour le 2nd. Le 1^{er} mouvement est daté de la fin de décembre 1895. Le 2nd mouvement, intitulé *Andante*, est daté du 29 juin 1896. Le musicologue roumain Cornel Țăranu a réalisé un travail important pour que ce concerto puisse être entendu. Le 1^{er} mouvement a ainsi été interprété en première audition roumaine à Cluj-Napoca le 27 novembre 2014, par le violoniste Radu Dunca et l'Orchestre de l'Académie de Musique Antonin Ciolan du Conservatoire Gh. Dima de Cluj, dirigé par Paul Mann. Avec le même ensemble, le violoniste Francesco Ionascu a interprété probablement en première audition mondiale le second mouvement le 25 décembre 2015. (Informations données par Christina Andrei, directrice du Musée Enesco à Bucarest, mail du 2 mars 2020).

¹²⁶ ENESCO, Georges, *Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle en ré majeur*, Bucuresti, Muzeul National "Georges Enescu", Editura Muzicala, 2015, sans cotation.

¹²⁷ ENESCO, Georges, *Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle en ré majeur*, Bucuresti, Muzeul National "Georges Enescu", Editura Muzicala, 2015, sans cotation.

¹²⁸ Fonds Paul Taffanel, BNF Archives et manuscrits, VM FONDS 152 TAF, NLA-415.

1.2.2.2. Les débuts de la carrière parisienne

En 1897, on assiste à l'émergence de la carrière violonistique de Georges Enesco à Paris. La princesse Bibesco, fille d'un homme politique important de Roumanie et épouse d'un fils de prince, figure emblématique des salons parisiens, prend le jeune violoniste sous son aile. Le salon de cette pianiste, grande amie de Saint-Saëns, est parmi les plus prisés de Paris, et Enesco y est régulièrement invité¹²⁹. Il fait ses débuts lors d'un dîner chez la princesse le 27 janvier, où ses performances sont largement saluées par les quotidiens *Le Figaro* ou *Le Gaulois*¹³⁰ :

La réception musicale [...] a été des plus brillantes. [...] C'était la première fois que l'on entendait à Paris M. Georges Enesco, un jeune roumain de quinze ans, déjà grand artiste, qui a émerveillé l'auditoire par sa splendide exécution sur le violon du concerto de Mendelssohn et de la Chaconne, de Bach. Même succès dans la sonate dédiée à Kreutzer, de Beethoven, où la princesse Alexandre Bibesco lui a merveilleusement donné la réplique¹³¹.

À la suite de ce concert, son ancien professeur de composition, Massenet, le voit comme « un enfant prodige, un second Mozart »¹³². Grâce à la princesse, Enesco fait la rencontre de grandes personnalités du milieu musical parisien : il est présenté à Saint-Saëns ainsi qu'au chef d'orchestre Édouard Colonne (1838-1910)¹³³. Georges Enesco devient un habitué des réceptions mondaines, comme celle du 23 mars 1897, où il participe au concert de charité organisé par le Marquis de Gouvello, à la salle du Conservatoire, interprétant l'Andante et le final de la troisième Sonate de Bach BWV 1005¹³⁴.

Les compositeurs commencent également à reconnaître le talent du jeune violoniste. Ainsi, Gedalge, en contact régulier avec Enesco en tant que répétiteur de la classe de composition du Conservatoire, compose sa première Sonate pour piano et violon en mars 1897. Cette sonate, en *sol* majeur, se divise en quatre mouvements : au premier, *Allegro moderato e*

¹²⁹ CHIMENES Myriam, *Mécènes et musiciens, Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Paris, Fayard, 2004, p. 206-207.

¹³⁰ *Le Figaro*, 29 janvier 1897.

¹³¹ *Le Gaulois*, 29 janvier 1897.

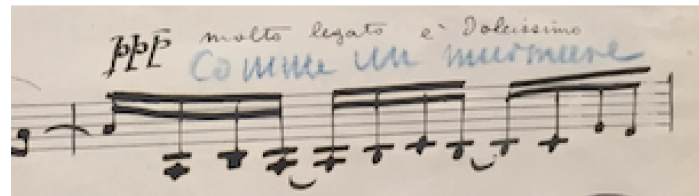
¹³² *La Gazette de France*, 23 mars 1897.

¹³³ « Je désire vous présenter un compositeur, un enfant de mon pays, miraculeusement doué, qui depuis deux ans se développe à l'ombre dans le travail et le silence. [...] Je voudrais conserver le souvenir de sa première rencontre avec vous, c'est pourquoi je tiens à être la première à vous le présenter » in « Lettre de la Princesse Bibesco à Saint-Saëns », 24 mai 1897, Archives Saint-Saëns, cité dans CHIMENES, *id.*, p. 203. L'amitié qui liera Enesco à la famille Bibesco restera constant, comme nous le montre cette lettre datant de 1913 de Marcel Proust à Antoine Bibesco, fils de la princesse : « Grosse émotion ce soir. À peu près mort, je suis allé cependant à une salle rue du Rocher entendre la Sonate de Franck que j'aime tant, non pour entendre Enesco que je n'avais jamais entendu. Or je l'ai trouvé admirable ; les pépiements douloureux de son violon, les gémissements appels, répondaient au piano, comme d'un arbre, comme d'une feuille mystérieuse. C'est une très grande impression. Je te le dis croyant te faire plaisir, car je sais que tu l'admires »

PROUST Marcel, «Lettre à Antoine Bibesco», 13 avril 1913, *Correspondance de Marcel Proust*, Paris, Plon, 1970-1993, tome XII, p. 147.

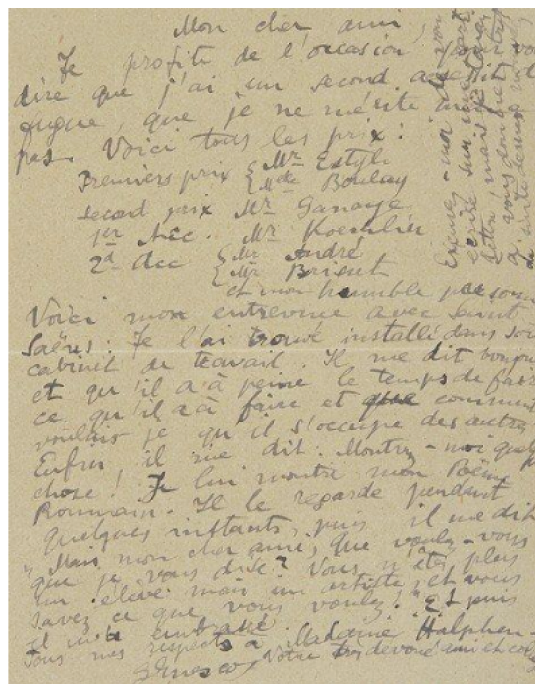
¹³⁴ *Le Figaro*, 11 mars 1897.

tranquillamente, daté du 6-7 mars, succède un *Vivace*, daté du 18 mars. Ensuite, un *Adagio non troppo*, daté du 22 mars, précède un *Presto con brio*, daté du 29 mars, qui conclut la sonate¹³⁵. Les manuscrits de la partie de piano et de violon sont dans les collections de la BNF¹³⁶. Les annotations précises au stylo noir de Gedalge figurent sur la partie de violon, complétées par quelques indications au crayon bleu d'une autre main. Serait-ce l'écriture d'Enesco ?



III. 2. Sonate pour piano et violon de Gedalge, manuscrit de la partie de violon.

Si cette hypothèse semble séduisante, elle semble malheureusement erronée. N'étant en aucun cas graphologue, il semble toutefois que l'écriture d'Enesco à l'âge de 16 ans est sensiblement différente de celle que l'on déchiffre sur ce manuscrit¹³⁷. La comparaison entre cette écriture et celle d'une lettre rédigée par Enesco à Halphen pendant la même période révèle des différences notables, notamment dans la formation des lettres « m » et « r ».



III. 3. Lettre de Georges Enesco à Fernand Halphen, 13 juillet 1897.

¹³⁵ J'ai interprété en concerts et enregistré cette sonate avec le pianiste Pierre-Yves Hodiou. Georges Enesco au Conservatoire de Paris (1895-1899), Julien Szulman, violon, Pierre-Yves Hodiou, piano CD INITIALE - INL 08-2020.

¹³⁶ Partie de violon sous le cottage MS-14901 et partie de piano sous le cottage MS-16341.

¹³⁷ « Lettre de Georges Enesco à Fernand Halphen », 13 juillet 1897, *Catalogue de la vente Ader*, Paris, 28 février 2013.

Il n'existe aucune information supplémentaire permettant d'identifier l'auteur des indications présentes sur le manuscrit, mais il ne semble pas que cela soit l'écriture de Georges Enesco. Néanmoins, la collaboration entre le professeur et son élève se renforce autour de l'écriture de la sonate. Le 10 mars, Gedalge demande à son élève Halphen l'adresse d'Enesco afin qu'il vienne déchiffrer avec lui le premier mouvement de sa sonate¹³⁸. Le 31 mars, Gedalge lui écrit qu'Enesco a joué sa sonate « d'une façon étourdissante, comme toujours »¹³⁹. La dédicace de la sonate au jeune violoniste atteste de l'admiration du professeur pour le jeu d'Enesco, alors âgé de 16 ans. La sonate sera publiée par Enoch en 1897 sous le coteau E & C. 3381 et sera créée le 23 décembre 1897 lors d'un concert sous les auspices de la « Société des compositeurs de musique » à la salle Pleyel, en compagnie de Juliette Toutain (1877-1948) au piano.

Futur condisciple de la classe de composition, Maurice Ravel compose également une Sonate pour piano et violon en avril 1897 en un mouvement, d'une durée de douze minutes environ. Pour distinguer cette composition de la Sonate pour violon et piano M.77, créée en 1927, le musicologue Arbie Orenstein qui redécouvre l'œuvre en 1975 l'intitule *Sonate posthume*. Ce dernier évoque dans la présentation de l'œuvre que cette sonate « a probablement été jouée au Conservatoire par Georges Enesco et l'auteur, et pour on ne sait quelle raison, elle ne fut plus jamais entendue »¹⁴⁰.

Cette hypothèse reste plausible, d'autant plus que Ravel suivait alors des cours avec Gedalge, avant son admission dans la classe de Fauré le 28 janvier 1898¹⁴¹. Cependant, aucune source documentaire ne permet de confirmer les affirmations d'Orenstein. Le manuscrit de l'œuvre fait partie d'une collection privée, dont la Bibliothèque nationale de France conserve une copie en microfilm, actuellement inaccessible pour des questions de droits liées à la succession du compositeur. L'examen de ce document aurait été instructif, notamment car le manuscrit de la partie de violon a été rédigé par Ravel « avec grand soin »¹⁴². De son côté, le musicologue Manuel Cornejo émet l'hypothèse de la création de cette sonate par le violoniste Paul Obberdoerffer (1874-1941) à une date inconnue¹⁴³. S'il semble impossible à déterminer dans quelle mesure Enesco a interprété cette sonate avec Ravel lors de ces études au Conservatoire,

¹³⁸ GEDALDE, André, «Lettre à Fernand Halphen», 10 mars 1897, IEMJ, A 424.

¹³⁹ GEDALDE, André, «Lettre à Fernand Halphen», 31 mars 1897, IEMJ, A 425.

¹⁴⁰ RAVEL, Maurice, *Sonate posthume*, Paris, Salabert, 1975.

¹⁴¹ RAVEL, Maurice, *Maurice Ravel, L'intégrale, Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édité par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur, 2018, p. 30.

¹⁴² RAVEL, *Sonate posthume, op.cit.*, préface d'Arbie Orenstein ; une correspondance par mail le 16/11/2023 avec Arbie Orenstein n'a pu aboutir : « j'avais une copie du manuscrit de la Sonate, mais pour l'instant je ne peux pas le trouver. Je suis navré! »

¹⁴³ RAVEL, *Maurice Ravel l'intégrale, op.cit.*, p. 30.

il est indéniable que le violoniste roumain, âgé de seize ans, suscitait un intérêt certain de la part de ses maîtres et condisciples.

Enesco se positionne ainsi parmi les candidats favoris pour le concours de violon du Conservatoire prévu en juillet 1897. Malheureusement, il se trouve dans l'incapacité de prendre part à cette épreuve en raison d'une blessure, dont il évoque les détails dans une lettre adressée à Halphen, datée du 6 juin :

Mon cher ami,

Je viens de recevoir votre aimable lettre. Hélas ! je ne puis accéder à votre désir cette semaine-ci, car il m'est arrivé un accident qui pourrait avoir des suites graves. Figurez-vous qu'une chaise sur laquelle j'étais assis a cassé et je me suis malheureusement pris le 3^e doigt de la main gauche (juste celui avec lequel on joue le plus de violon), que je ne pourrai jouer que dans 3 ou 4 semaines, l'ongle ayant sauté complètement. Le médecin m'a défendu de sortir beaucoup (excepté pour prendre l'air), car il craint des complications si je l'irrite par ces chaleurs-ci. Nous nous verrons toujours vendredi au concert. Venez me voir au foyer si vous voulez bien. Au revoir, cher ami, et pardonnez-moi.

Votre bien dévoué Georges Enesco¹⁴⁴

Marsick rédige alors son rapport pour les examens semestriels de juin, avec un certain désarroi :

Un de nos plus brillants sujets, obligé de manquer son examen par suite d'un accident à la main gauche. L'enfant est désespéré et son professeur désolé.

Le concert du 11 juin 1897, évoqué dans la lettre adressée à Halphen, représente la première soirée musicale exclusivement consacrée aux compositions d'Enesco. À cette occasion, Eva Rolland prendra la place du violoniste blessé pour interpréter les parties de violon. Le journal *Le Ménestrel* rend compte de cet événement de manière élogieuse pour un compositeur aussi jeune :

Au concert donné récemment par la jeune violoniste M^{lle} Eva Rolland, le jeune compositeur Georges Enesco, élève de Massenet, a fait entendre toute une série de ses œuvres: une sonate pour piano et violon, jouée par M^{lle} Rolland et M. Bernard, un quintette pour piano et instruments à cordes, joué par M^{lles} Murer et Rolland et par MM. Mallrine, d'Einbrodt et Haas, une suite dans le style ancien pour piano, jouée par M^{lle} Murer, et deux morceaux pour violoncelle : Nocturne et Saltarello, jouées par M. d'Einbrodt. S'il est fort rare de voir un compositeur s'attaquer, bien avant sa vingtième année, au genre le plus ardu de la musique absolue, à un genre qui exige, en dehors du talent, une science et une expérience consommées, il est plus rare encore de rencontrer chez un débutant une somme pareille d'acquis, et... de modération. Et si quelque chose nous inquiète dans son talent, c'est précisément le fait qu'il se montre à ce point correct, assagi et conscient de la mesure que la musique de chambre doit garder dans ses développements, sans se livrer, fût-ce une seule fois, aux audaces et aux débordements qu'on pardonne volontiers à la jeunesse. Un mot encore de l'exécution. À l'exception de l'excellente pianiste, M^{lle} Murer, aucun

¹⁴⁴ ENESCU, *Scrisori II*, op.cit., p. 155.

des exécutants n'a dépassé la vingtième année, et il faisait vraiment plaisir de les voir rendre avec feu et conviction ces compositions manuscrites dont l'interprétation n'est pas des plus faciles¹⁴⁵.

La Sonate en *la* mineur (op. 7 du catalogue des œuvres de jeunesse) se distingue de Sonate pour piano et violon op. 2 en *ré* majeur, composée deux ans plus tard. Datée du 20 octobre 1895, cette Sonate en *la* mineur n'a jamais été publiée ni enregistrée. En dehors du compte rendu de la première exécution, aucune autre occurrence d'interprétation de cette œuvre n'a été répertoriée¹⁴⁶.

Le 13 juillet 1897, Georges Enesco participe au concours de fugue du Conservatoire, mais les jurys manifestent moins d'enthousiasme que celui exprimé par la presse, en lui décernant un second Accessit. Ce décalage souligne la divergence entre les attentes plutôt académiques de l'institution et l'engouement du public pour un jeune compositeur au début de sa carrière.

Au début de l'année 1898, Enesco s'impose comme un musicien prometteur. En février, *le Figaro* mentionne le violoniste comme l'un des meilleurs élèves de Marsick¹⁴⁷. Ce dernier écrit dans son rapport semestriel : « Cet élève possède au plus haut degré toutes les qualités qui font les grands virtuoses : sonorité, justesse, mécanisme, grand style »¹⁴⁸. Le directeur du Conservatoire, Théodore Dubois, lui fait l'honneur de l'accompagner au piano dans son Concerto pour violon, créé l'année précédente par le violoniste Henri Marteau (1874-1934). En tant que compositeur, Enesco connaît également le succès avec la création le 6 février 1898 du *Poème roumain* op. 1 aux Concerts Colonne. Cette pièce, interprétée par l'Orchestre Colonne, est célébrée par le public comme par la critique. Soutenu par la princesse Bibesco, recommandé par Saint-Saëns et Gedalge, George Enesco est mis à l'honneur par le chef d'orchestre Édouard Colonne. Ce dernier prend le risque de programmer dans ses concerts une œuvre d'une trentaine de minutes pour orchestre et chœur, composée par un jeune compositeur de seize ans. Considérée comme sa première œuvre majeure, cette composition inaugure son catalogue officiel et sera éditée par Enoch. Une présentation des thèmes principaux, en réduction pour piano, est diffusée dans *le Figaro* les jours suivant le concert¹⁴⁹.

¹⁴⁵ O.Bn, *Le Ménestrel*, 20 juin 1897.

¹⁴⁶ Mail de Silvia Costin, curatrice du Musée Enesco à Bucarest : “One of the decisions of the museum Scientific Council from February 4th, says we can no longer provide for research Enesco's manuscripts without opus number or other unfinished work.”, 13 mars 2021. Actuellement, le manuscrit se trouve dans les collections du Musée Georges Enesco à Bucarest, mais ce document, jamais publié, n'est pas accessible. Le Musée ayant restreint sa communication de manuscrits non publiés, il n'a pas été possible d'étudier ni de jouer cette pièce. Mes recherches n'ont permis que la consultation d'une copie numérique de ce manuscrit, peu annotée. La sonate est en quatre mouvements, couvrant respectivement 12 pages pour la partie de piano et 6 pages pour celle de violon. Un changement de politique du Musée Enesco en matière de communication des documents non publiés pourrait offrir la possibilité de découvrir et de diffuser cette sonate demeurée inédite.

¹⁴⁷ *Le Figaro*, 12 février 1898.

¹⁴⁸ Rapports des professeurs, Examen du 20 janvier 1898, Archives Nationales, AF³⁷ 296.

¹⁴⁹ *Le Figaro*, 12 février 1898.

Dix jours après cet évènement, le 17 février, la première Sonate pour piano et violon op. 2 en *ré* majeur est créée au Nouveau Théâtre de Paris, interprétée par le pianiste Alfred Cortot et le compositeur lui-même. Dédiée à son professeur viennois Josef Hellmesberger Jr., l'œuvre est en trois mouvements (*Allegro vivo*, *Quasi Adagio*, *Allegro*). Le manuscrit se trouve dans les collections du Musée Georges Enesco à Bucarest. Daté du 2 juin 1897, il ne comporte aucune indication qui diffère de l'édition qui sera publiée chez Enoch en 1898¹⁵⁰. Il est probable que Gedalge a recommandé Enesco à l'éditeur Wilhem Enoch, similairement à son intervention pour Ravel¹⁵¹. Cette sonate, plutôt académique dans sa forme, présente des mouvements rapides adoptant une forme sonate, tandis que le mouvement central s'inspire d'une forme ternaire. Les sources d'inspiration du jeune compositeur sont diverses : des thèmes inspirés de Schubert et Beethoven se distinguent dans le premier mouvement, tandis que les ombres de Wagner et Brahms parcourent le second. Le troisième mouvement, dont le thème initial peut évoquer le final de la Sonate de César Franck, intègre un passage fugué, reflet caractéristique de l'enseignement reçu au Conservatoire. Les critiques de la presse sont cette fois plus mitigées que pour le *Poème roumain*¹⁵². De nos jours, la sonate a été enregistrée à plusieurs reprises et adoptée au répertoire de quelques violonistes contemporains¹⁵³.

Après ces concerts parisiens, Enesco retourne dans son pays natal pour un séjour marqué par une alternance entre des récitals de violon et des représentations de ses propres compositions. Il y fait également ses débuts de chef d'orchestre en dirigeant le *Poème roumain*. Ces concerts rencontrent un tel succès qu'une souscription est lancée pour lui permettre l'acquisition d'un violon de grande qualité. En 1898, grâce à cette initiative, il parvient à acquérir un Stradivarius chez un luthier de Stuttgart, avec lequel il se prépare au concours de sortie du Conservatoire qui se tient le 25 juillet 1898.

¹⁵⁰ ENESCO, Georges, *Sonate pour piano et violon n°1 op.2*, Paris, Enoch, 1898, E&C3646.

¹⁵¹ RAVEL, Maurice Ravel, *L'intégrale*, op.cit., p. 30.

¹⁵² « Dans la partie de musique moderne, nous avons eu la Sonate pour piano et violon de M. Georges Enesco, le jeune roumain dont on parle beaucoup en ce moment. Une note explicative lue par M.Rameau (de l'Odéon), nous a appris que cette œuvre fut conçue en six jours (comme le monde), pendant une courte maladie que fit M.Enesco. On s'explique alors le spleen et l'ennui profond que respire cette sonate, très correctement écrite d'ailleurs ; n'importe, nous engageons ce jeune débutant, qui est fort bien doué, du reste, à mettre plus de six jours à élaborer une œuvre importante pour violon et piano, le système italien d travailler ne express n'est plus de mode. M.Enesco a joué sa sonate en excellent violoniste ; son partenaire était Alfred Cortot qui tenait le piano. » in Gabrielle Ferrari, *La Fronde*, 18 février 1898.

¹⁵³ Renaud Capuçon, notamment, l'a interprété au Festival Enescu de Bucarest en 2017.

1.3. Les Concours de violon du Conservatoire

1.3.1. L'échec au Concours de violon de 1898

1.3.1.1. Les concours du conservatoire, un évènement de la vie musicale

Compte tenu des éloges exprimés par son professeur et de la qualité de son jeu, qui se manifeste à travers sa participation active dans les concerts des salons parisiens, l'obtention du Premier prix devait être une formalité pour Georges Enesco. Pourtant, il se voit attribuer seulement un Second prix, l'obligeant ainsi à se représenter l'année suivante pour espérer obtenir la récompense suprême. Cet épisode n'a jamais été véritablement exploré par les biographes du violoniste, ces derniers se contentant de relayer les propos d'Enesco sans approfondir les tenants et les aboutissants de cet échec. Cependant, des éléments de contexte intéressants sur l'enseignement du violon au Conservatoire d'alors ainsi que sur la personnalité du jeune violoniste et de son professeur pourraient permettre de comprendre les différentes raisons qui ont conduit le jury à ne pas récompenser le jeune homme.

Les concours de sortie du Conservatoire constituent de véritables évènements de la vie musicale, qui laissent des souvenirs marquants aux candidats. Colette, par exemple, en a livré des souvenirs savoureux¹⁵⁴. De même, les souvenirs de Jules Boucherit, Premier prix en 1892, nous offrent un aperçu de l'atmosphère singulière qui régnait lors des concours de violon à la fin du XIX^e siècle :

Puis ce furent les concours de fin d'année. Ils ne ressemblaient que de loin à ceux d'aujourd'hui, offraient aux curieux plus d'un spectacle pittoresque. Peu de billets étaient accordés ; il fallait faire la queue comme pour une pièce en vogue. C'était un petit matin de juillet ; les passants considéraient avec curiosité cette longue théorie de parias, les musiciens, les fidèles, ceux qui avaient le vice des concours et qui ne manquaient pas une épreuve, bien que la faveur d'une invitation ne les atteignît pas. Ils s'étaient munis d'un casse-croûte, attendaient avec une patience résignée, regardaient cent fois la porte qui leur livrerait l'accès dans la salle. Mais elle ne s'ouvrait qu'à neuf heures. Je le sais de bonne source. Avant d'être élève, j'ai attendu moi aussi : j'ai pu assister de la sorte au premier prix de Kreisler et de quelques autres non dénués de talent, mais complètement oubliés aujourd'hui. Ils jouaient d'adorables concertos de Viotti, de Kreutzer, accompagnés par un petit orchestre à cordes, aux sonorités un peu vieillottes, mais exquis, que dirigeait le violon solo. Quelle douceur et quelle harmonie cette musique a conférées à mes souvenirs. Puis venait le verdict. M. Ambroise Thomas le déclamait comme il eût fait du récit de

¹⁵⁴ COLETTE, *Au concert*, Paris, Le Castor astral, 2004.

Théramène. En revanche, son successeur, l'excellent Théodore Dubois, atteint d'une aphonie chronique, semblait encore amenuiser les récompenses¹⁵⁵.

Carl Flesch, Premier prix en 1894, apporte de savoureux détails, notamment à propos de l'épreuve de lecture à vue :

Les étrangers n'avaient le droit de participer aux concours qu'après deux ans d'études au Conservatoire. Ainsi, en 1892, j'allais pouvoir participer à cette institution consacrée. Quatre semaines auparavant, lors d'une réunion de professeurs, la pièce à jouer avait été décidée. Il s'agissait du premier solo du Cinquième Concerto de Vieuxtemps, un choix peu favorable pour moi, car il comprenait deux longs passages en staccato, et ce coup d'archet était encore mon point faible. Les professeurs et leurs élèves se jetaient avec zèle sur cette pièce imposée. Les premiers marquaient les doigtés et coups d'archet les plus avantageux, et les seconds commençaient une étude approfondie de toutes les difficultés. L'œuvre était jouée avec une réduction en quintette à cordes, et chaque classe avait son propre ensemble, composé habituellement d'anciens premiers prix des années précédentes. Le premier violon devait non seulement diriger le quintette, réguler les tempi et s'adapter aux moindres mouvements du soliste, mais aussi occupait une position de confiance. À la fin de l'exécution de l'œuvre, chaque candidat devait se soumettre à un test de lecture à vue. Désormais, afin d'éviter toute « agitation », l'un des membres du jury, également compositeur, écrivait un morceau de son choix à cet effet, qui était présenté au jury quinze minutes avant le début du concours. Il était traditionnellement accompagné d'un second violon et de pièges harmoniques et rythmiques qui impliquaient une grande présence d'esprit et un calme au candidat puisque sa lecture avait lieu en public. Le premier violon de chaque quintette devait effectuer l'accompagnement du deuxième violon pour son protégé et avait précédemment eu la possibilité de parcourir la pièce et même, si nécessaire, de la jouer. Ainsi, il pouvait murmurer quelques mots de conseil au candidat dans le bref intervalle qui séparait les deux pièces, sous le couvert acoustique des applaudissements plus ou moins vigoureux : « Attention ! Ligne quatre, mesure deux - changement de tempo ; ligne six, mesure quatre — mineur au lieu de majeur. » Jusqu'à un certain point, cette légère fraude était même souhaitée ; seulement, le délinquant devait rassembler suffisamment ses cinq sens pour pouvoir être capable de suivre les indices - ce qui n'était pas toujours le cas. Une demi-heure avant le début du concours, trente à quarante étudiants, les hommes et les femmes séparées, étaient enfermés dans deux grandes salles où, selon leur nombre, ils devaient passer jusqu'à huit heures dans le suspens et l'angoisse. Derrière un rideau, dans un coin, tout le nécessaire était prévu pour ceux dont l'anxiété affectait leurs différents organes. Toute la horde répétait comme des fous. Tout le monde essayait d'améliorer les aspects les plus faibles de sa performance au dernier moment, et il fallait des nerfs puissants pour garder la tête claire. Ajoutez à tout cela une température estivale qui, agrémentée d'odeurs de toutes sortes, s'élevait à plus de 32°, il faut se demander s'il était nécessaire de soumettre les jeunes gens à une torture qui doit étouffer toute disposition artistique supérieure en eux, et ce dans l'unique but d'assurer l'anonymat de la pièce de déchiffrement.¹⁵⁶

¹⁵⁵ SORIANO, *op.cit.*, p. 27.

¹⁵⁶ "Foreigners had the right to take part in the contests only after two years' study at the Conservatoire. Thus in 1892 I had got so far as to be able to participate in this time-honored institution. Four weeks earlier, in a teachers' conference, the piece to be played was decided upon, which this time was the first solo of Vieuxtemps's Fifth Concerto an unfavorable choice for me, themselves zealously on the test piece. The teachers provided it with what appeared to them most advantageous fingerings and bowings, and the pupils began an intensive study of all the difficulties involved. The work was played with a string quintet reduction of the accompaniment, and each class had its own ensemble, consisting usually of earlier premiers prix. The first violinist had not only to lead the quintet, regulate the tempi and adapt himself to any vacillations on the part of the soloist, but also occupied a special position of trust. Upon completing the set piece, each candidate had to submit to a test of his sight-reading abilities. Now, in order to prevent any 'wangling', one of the jury members who was also a composer would write a piece of his own for the purpose, which was presented to the assembled jury fifteen minutes before the beginning of the competition. It was traditionally provided with an accompaniment for a second violin, and teemed with harmonic

À travers ces descriptions détaillées, les concours de sortie du Conservatoire se dévoilent comme un rite initiatique, transition importante vers la carrière de musicien. Ils relèvent l'excitation et l'angoisse que pouvait ressentir le jeune Enesco en se présentant à ce concours en 1898.

1.3.1.2. Circonstances du concours de 1898

Le concours de violon se tient le 25 juillet 1898, marquant la première opportunité pour Enesco de se présenter au concours. Le jury, présidé par Théodore Dubois, directeur du Conservatoire, est exclusivement masculin, comprenant Édouard Colonne, Paul Viardot, José White, Albert Geloso (1863-1916), Georges Marty (1860-1908), Charles Dancla, Édouard Nadaud (1862-1928) et Johannes Wolff (1861-1931). Certains membres de ce jury sont familiers de Georges Enesco : le violoniste a interprété le Concerto pour violon du directeur de l'établissement en sa présence cette même année ; Colonne a créé avec succès son *Poème roumain* op. 1 ; Viardot et White, deux violonistes déjà évoqués, font également partie du jury. Enesco connaît-il alors le violoniste Geloso - futur interprète de la création de son octuor op. 7 en 1909 – ou le compositeur Marty, qui écrit la pièce de lecture à vue ? Les trois autres membres du jury sont des violonistes réputés : Dancla, ancien professeur au Conservatoire, son élève Nadaud, qui sera nommé professeur en 1900 et le violoniste hollandais Wolff, dédicataire l'année précédente de l'*Andante* op. 75 de Fauré.

Le concours ne se déroule pas comme espéré pour Enesco. Parmi les 33 candidats qui se présentent, le jury octroie deux Premiers prix aux violonistes M. Phal et Mlle Dellerba, reléguant le violoniste roumain au rang de Second prix premier nommé. En 1951, il se remémore cet épisode lors d'une discussion avec Bernard Gavoty :

and rhythmic traps which made all the greater demands on the presence of mind and composure of the candidate, since the reading test took place in public. The leader of each quintet had to undertake the second-violin accompaniment for his protégé, and was previously given the opportunity to look through the piece and even, if necessary, to play through it. Thus he was able to whisper a few words of advice to the candidate in the brief interval between the two pieces, under the acoustic cover of the more or less vigorous applause: Look out! Line four, bar two--change of time; line six, bar four--minor instead of major.' Up to a point, this mild fraud was even desired; only, the delinquent needed to collect his five senses sufficiently to be able to follow the hints -which was not always the case. For half an hour before the competition began some thirty to forty students, separated according to sex, had been interned in two large rooms where, according to the number each had drawn, they had to spend up to eight hours in suspense and anxiety. Behind a screen in a corner everything necessary was provided for those whose anxiety affected their internal organs. The entire horde practised like mad. Everyone attempted to improve the weaker aspects of his performance at the last moment, and you needed strong nerves to keep a clear head. Add to all this a summer temperature which, spiced by odors of all kinds, rose up to over 90°F., and one has to ask oneself whether it is necessary to subject young people to a torture which must smother any higher artistic disposition in them, just in order to ensure the anonymity of the test piece for sight-reading" in FLESCHE, *Memoirs*, *op.cit.*, p. 95-96.

En troisième année, pas d'accident, mais un gros ennui : celui d'être l'auteur du *Poème roumain* dont l'exécution avait obtenu, aux Concerts Colonne, un certain succès : mes professeurs et mes juges en avaient sans doute pris ombrage. J'étais, paraît-il, un esprit subversif, un sujet dangereux. On m'avait à l'œil ! Je concours avec le vingt-neuvième Concerto de Viotti. L'ai-je bien joué ? Je ne sais plus, mais j'en doute : comment s'enthousiasmer sur un texte aussi ennuyeux ? On me décerne cependant un second prix - histoire de me rappeler l'aventure du *Poème roumain*, sans me désespérer tout à fait. Au fond, j'aurais dû le comprendre¹⁵⁷.

Pour le musicien, les raisons de son échec sont claires : il n'a pas correctement interprété l'œuvre de Viotti et il pense être victime de la jalousie des membres du jury en raison de son succès en tant que compositeur. Bien qu'il n'existe pas de témoignage direct des membres du jury concernant ce concours, les comptes rendus parus dans la presse sont nombreux et détaillent l'évènement avec précision. Examinons-les pour obtenir une vue d'ensemble de la situation et évaluer si le ressenti d'Enesco repose sur des éléments tangibles.

1.3.1.3. Revue de presse

À la lecture des articles de presse couvrant l'évènement, plusieurs journaux révèlent leur perplexité quant à la décision du jury d'attribuer seulement un Second prix à Georges Enesco. Le quotidien *La Justice* souligne la performance d'Enesco et exprime son incompréhension face à la décision du jury :

On se souvient de l'énorme succès, cet hiver, du Poème roumain d'un jeune compositeur, de seize ans. Ce jeune homme concourait au violon aujourd'hui : il a électrisé la salle par la façon dont il a compris et lu le joli morceau de Marty. Il a fort bien joué et n'a obtenu cependant qu'un Second prix. Les premiers prix ont été distribués à M. Phal, jeune élève de l'École auxiliaire des mousses, enfant de la balle, car il travaillait avec son père et donnait déjà des concerts à cinq ans. Virtuosité exceptionnelle, grand son, style très personnel, il a eu les honneurs de la séance avec M. Enesco¹⁵⁸.

Les articles de presse divergent quant à la prestation d'Enesco lors du concours. Le journal *La Fronde* voit en Enesco « un artiste de race, qui deviendra sûrement un de nos meilleurs violonistes »¹⁵⁹. Rameau le considère comme « un très complet violoniste à qui un bel avenir est réservé s'il assagit son tempérament »¹⁶⁰. Léon Kerst décrit le violoniste comme « peut-être pas très viottiste, mais, sans nul doute, le plus complet violoniste de toute la séance

¹⁵⁷ GAVOTY, *Les Souvenirs*, op.cit., p. 61. Enesco se trompe dans la numérotation, c'est bien le 19^e Concerto qu'il interprète, et non le 29^e.

¹⁵⁸ "Concours du Conservatoire", *La Justice*, 27 juillet 1898.

¹⁵⁹ FERRARI, Gabrielle, "Les Concours du Conservatoire", *La Fronde*, 26 juillet 1898.

¹⁶⁰ RAMEAU, "Conservatoire", *Le Monde Artiste*, 31 juillet 1898.

pour qui sait démêler les vraies qualités du soliste à travers un morceau où il est obligé de refréner son tempérament »¹⁶¹.

Bien que ces articles mettent en exergue les qualités du violoniste, ils critiquent également le tempérament et la qualité sonore d'Enesco. *Le petit Caporal* note que « M.Enesco, élève de M.Marsick, est un tempérament de musicien ; il a de la fougue ; je n'aime pas le son de son instrument, mais quelle couleur il sait donner à son jeu ! »¹⁶². *Le Figaro* souligne que « c'est à cette dernière qualité [ne grande sûreté de déchiffrage] que M.Enesco, élève de M. Marsick, a dû son second prix. Il a lu en musicien consommé la leçon joliment modulante de M. Marty et a joué avec une libre fantaisie le morceau de concours »¹⁶³. Maurice La Rivière mentionne quant à lui : « Très artiste, très virtuose, le premier des seconds prix, M.Enesco, est trop tenté d'user de ficelles un peu tziganes pour se trouver à son aise dans une œuvre du genre du Concerto de Viotti : l'enthousiasme du public n'a pas été complètement ratifié par le jury, auquel je ne saurais donner tort. »¹⁶⁴. *L'éclair* reconnaît à « M.Enesco (Marsick) dont on connaît le précoce talent de compositeur ; des qualités et des défauts de son et de mécanisme, inégal, mais intéressant. »¹⁶⁵. La critique la plus négative provient d'Arthur Pougin, dénotant un certain mépris pour le candidat malheureux :

C'est à M. Enesco et Mlle Laval, élèves de M. Marsick, M. Schneider et Mlle Cossarini, élèves de M. Berthelier, qu'ont été décernés les seconds prix. M. Enesco est un jeune Roumain âgé d'environ dix-sept ans dont on nous rebat les oreilles depuis une année et qui semblait devoir être à la fois un Beethoven et un Paganini. Et on le lui a si bien corné aux oreilles dans un certain monde que lui-même a fini par le croire, de sorte que l'autre jour il a pris une mine maussade et de très mauvais goût lorsqu'il s'est entendu appeler pour recevoir un simple second prix. Il aurait souhaité sans doute un prix d'honneur. Or, ce que j'ai entendu jusqu'ici du néo-Beethoven n'a rien d'absolument extraordinaire, et quant au néo-Paganini il faut en rabattre un peu, et le second prix dont on l'a gratifié était tout ce qu'il pouvait attendre de mieux. À la vérité il a un bras droit superbe, un son ample, une certaine grandeur et au moins l'apparence du style ; cela est bien, très estimable, mais cela n'a rien de supérieur, et M. Enesco a beaucoup à travailler encore pour atteindre au but qu'il doit se proposer¹⁶⁶.

Dans *La Liberté* du 7 août 1898, Victorin Joncières est celui qui éclaire le plus précisément les raisons de l'échec relatif d'Enesco.

M. Enesco, élève de M. Marsick, le premier nommé des quatre seconds prix accordés par le jury, est déjà connu du public parisien, devant lequel M. Colonne l'a produit, à ses concerts, comme compositeur et comme virtuose. Les lecteurs de la *Liberté* se souviennent sans doute des comptes rendus élogieux que je fis, au cours de la dernière saison, de la Suite roumaine qu'il fit

¹⁶¹ KERST Léon, "Concours du Conservatoire", *Le Petit Journal*, 26 juillet 1898.

¹⁶² "Au Conservatoire, Concours de violon", *Le Petit Caporal*, 28 juillet 1898.

¹⁶³ BRUNEAU, Alfred, "Concours du Conservatoire", *Le Figaro*, 26 juillet 1898.

¹⁶⁴ LA RIVIERE, Maurice, "Concours du Conservatoire", *Le Progrès artistique*, 28 juillet 1898.

¹⁶⁵ "Concours du Conservatoire", *L'Éclair*, 27 juillet 1898.

¹⁶⁶ POUGIN, Arthur, "Concours du Conservatoire, Violon", *Le Ménestrel*, 31 juillet 1898.

entendre au Châtelet, et de sa sonate pour violon, qu'il exécuta lui-même au Nouveau-Théâtre. Au concours de violon, il a affirmé sa remarquable personnalité par l'habileté et l'aisance de son mécanisme ; son staccato, en poussant et en tirant, bien rythmé et nettement martelé, a provoqué d'unanimes applaudissements. On s'attendait à lui voir attribuer un premier prix. Je crois bien qu'en ne lui en accordant qu'un second, le jury a voulu montrer qu'il n'approuvait pas les malencontreux changements dont je parlais au commencement de cet article. Que M. Enesco s'en tienne au texte du concerto qu'il jouera au concours de l'année prochaine, et je crois pouvoir lui prédire le premier prix¹⁶⁷.

Les griefs portés contre Enesco portent principalement sur son interprétation du Concerto de Viotti. Enesco aurait joué ce concerto d'une manière « pas très viottiste », avec beaucoup de « tempérament », « usant de ficelles tziganes », en y ajoutant de « malencontreux changements ». Ces critiques soulèvent des questionnements sur les attentes stylistiques du jury dans l'exécution d'un Concerto de Viotti. En quoi l'interprétation préparée par Enesco avec Marsick n'a-t-elle pas satisfait ces attentes ? Le conservatisme du Conservatoire de cette époque a été fréquemment souligné par les musicologues. Comment cela s'est-il reflété dans les classes de violons ? En quoi ces tendances conservatrices ont-elles pu influencer le résultat du concours d'Enesco en 1898 ?

1.3.2. Une querelle des anciens et des modernes ?

1.3.2.1. La question du style dans l'interprétation de Viotti

Le style de l'interprétation du Concerto de Viotti par Enesco a été l'objet de nombreuses réprobations dans plusieurs articles de presse. Malgré sa nationalité italienne, Viotti est reconnu comme l'élément fondateur de ce que l'on désigne sous le terme d'école française du violon¹⁶⁸. Il a en effet influencé les trois rédacteurs de la méthode du Conservatoire : Rode, Kreutzer et Baillot. Pour appréhender l'importance de Viotti à la fin du XIX^e siècle, la lecture des mémoires de Dancla, professeur au Conservatoire de 1860 à 1892 et membre du jury cette année-là, s'avère éclairante :

Ce qui caractérise essentiellement les œuvres instrumentales de Viotti, c'est la noblesse du sentiment, la grandeur et l'élévation du style, l'expression et le charme de la mélodie.

Viotti, que l'on pourrait appeler avec raison l'Homère du violon, a su trouver dans ses concertos et même dans ses sonates, des inspirations sublimes et des chants qui, transportés sur

¹⁶⁷ JONCIERES, Victorin, "Concours du Conservatoire", *La Liberté*, 7 août 1898.

¹⁶⁸ "It was an Italian, Viotti, who had largely been responsible for laying the foundations of the highly systematised French approach to violin playing and teaching" in STOWELL, *The Cambridge Companion of the Violin*, op.cit, p. 115.

la scène dramatique, auraient certainement produit le plus grand effet, si la parole était venue s'associer au sentiment et à la passion qu'ils expriment si bien !

La musique de Viotti se prête admirablement à une exécution large et colorée. Elle renferme les éléments les plus propres à perfectionner le mécanisme, à former le style et à déterminer l'expression du sentiment. Le développement de ces facultés perfectionnées constitue l'artiste intelligent et l'exécutant accompli.

Viotti doit être considéré comme le véritable chef de l'École française du violon. C'est lui qui, par l'admirable division de l'archet, a fourni au mécanisme d'incomparables moyens de colorer le style et d'accentuer la pensée musicale.

Ces traits du milieu de l'archet, élastiques, bondissants et moelleux, sans rien perdre de leur énergie ; ces beaux traits en martelé articulé, sont un exercice très propre à donner une grande souplesse à l'avant-bras, et l'élève ne saurait trop s'appliquer à conserver la tradition de ces coups d'archet, que les progrès de l'école fantaisiste tendent malheureusement de plus en plus à faire disparaître.

Les andante et les adagio de Viotti sont d'admirables canevas, où l'on peut, sans en dénaturer le caractère, introduire des ornements, des points d'orgue, et donner carrière à son imagination.

L'élève intelligent, guidé par un goût pur et éclairé, peut s'exercer à broder avec une sage réserve, les passages qui lui paraîtraient trop simples, et qui, se répétant de la même manière, présenteraient un peu de monotonie.

Les chants et les traits des premiers morceaux et des finales de Viotti fournissent toujours au violoniste l'occasion de déployer une qualité de son pleine d'égalité et de rondeur, grâce à la justesse de l'intonation et à la bonne direction de l'archet dans la variété de ses accents. Grâce au doigté particulier que Viotti emploie habituellement, et pour lequel ces chants et ces traits semblent avoir été spécialement écrits, la musique de cet auteur est encore la meilleure école des positions. Viotti reste presque toujours à la même position ; il évite de descendre trop fréquemment sur la même corde. Il résulte de ce procédé une grande homogénéité de son dans les registres élevés, et plus de facilité et de certitude pour la main gauche. Aussi, chez lui, pas de tons criards ; les sons les plus aigus sont toujours adoucis et tempérés par une rondeur qui résulte précisément du maintien de la main à la position. Ces œuvres sont sans doute bien connues, mais je ne crains pas de dire que dans leur interprétation, on s'est souvent éloigné de la tradition du maître. La faire revivre dans toute sa pureté, tel a été mon but¹⁶⁹.

À la lecture de cet extrait ponctué de détails techniques, il est manifeste que Dancla témoigne d'une admiration profonde envers Viotti et ses œuvres. Il peut être considéré comme l'héritier spirituel de Viotti, étant lui-même élève de Baillot au Conservatoire, ce dernier ayant été formé par le violoniste italien. Pour Enesco, né près de soixante ans après Dancla, la renommée de Viotti a considérablement perdu de son éclat. Il ne peut s'enthousiasmer pour un concerto qu'il juge « ennuyeux », d'autant plus que sa formation de compositeur lui confère une sensibilité particulière à l'égard de la qualité d'écriture des œuvres du compositeur italien.

Il existe donc un fossé entre la pensée musicale de ces deux violonistes et c'est pourquoi probablement Dancla a perçu l'interprétation d'Enesco comme étant « éloigné de la tradition du maître ». Le manque de respect envers cette tradition constitue un thème récurrent dans les comptes rendus du concours. Pour *Le Figaro*, « beaucoup de nos jeunes violonistes ont

¹⁶⁹ DANCLA, Charles, *Notes et Souvenir*, Lyon, Symétrie, 2002, p. 65-66.

témoigné d'une méconnaissance absolue du style classique indispensable pour interpréter le dix-neuvième concerto de Viotti, imposé cette année. Que de glissades, de tremblements, de nuances, d'effets inutiles !». Dans la même veine, *Le Monde Artiste* considère que « les 33 auditions du 19^e concerto de Viotti ont été loin de me satisfaire à cet égard [du style]. Les qualités de son, de doigté et d'archet se sont fait, comme toujours, remarquer chez la plupart des jeunes violonistes de notre École, mais comment expliquer cette langueur monotone, cette expressivité maladive et cette vibration obstinée au lieu d'une sonorité tranquille exprimant les idées d'un maître dont la caractéristique est l'ampleur sereine ? La sensiblerie, en matière de violon, est un défaut qui s'accroît un peu plus tous les jours. C'est à croire que trop nourris de Vieuxtemps, les élèves ne sont plus aptes à comprendre l'art sans supercherie. »¹⁷⁰. De même, *Le Petit Journal*, fait mine de s'interroger :

Depuis quand joue-t-on Viotti ainsi ? et où a-t-on pris qu'il faille maquiller de la sorte le vieux Maître, si correct, si simple, si pur en l'art du violon ? C'est qu'ici il n'y a pas de jonglerie possible, pas la plus petite supercherie à employer. Il faut avoir l'archet long, toujours à la corde, développer la phrase en beauté sonore, en tranquillité sereine, en calme élévation. Au lieu de cela, qu'avons-nous entendu, presque toujours, par les trente-trois concurrents de la séance ? Une manière agitée, vibrante jusqu'à l'abus, sensible jusqu'à l'exaspération ; de l'expression, du vibrato sec sur chaque note ; comme si être expressif tout le temps n'équivalait pas à ne point l'être du tout ; un chagrin excessif, à faire croire que ces jeunes gens avaient enterré leur famille le matin même ! Connaissez-vous quelque chose de plus assommant que cette race de sensibleries qui croient devoir larmoyer pour vous dire tout simplement bonjour ? Ce n'est pas du style cela, c'est de la pleurnicherie, à jet continu. Et ils ont tous tant pleuré, avec leurs cordes, que le plancher va en être moisi pour le concours de comédie d'aujourd'hui ! Allons, jeunes gens, repentez-vous, et demandez bien vite pardon à Viotti de l'avoir joué comme vous auriez joué, Vieuxtemps — Viotti, Vieuxtemps, les antipodes ¹⁷¹ !

Cette désapprobation générale des candidats porte d'évidence d'abord sur la prestation d'Enesco. Son exécution du Concerto de Viotti aurait été caractérisée par du « vibrato sec sur chaque note », des « glissades », des « tremblements », éléments jugés inadéquats par certains pour les œuvres du maître italien. En revanche, ces mêmes traits stylistiques sembleraient, selon ces critiques, mieux convenir à des œuvres plus récentes et virtuoses, celles de Vieuxtemps par exemple. Cette opposition ne se manifeste donc pas uniquement à l'égard du style de composition, mais également en ce qui concerne la manière de jouer de ces interprètes.

Les exemples de Viotti et de Vieuxtemps illustrent le fait que lorsque des violonistes virtuoses composent des concertos à cette époque, leur objectif premier réside dans la mise en valeur de leurs propres qualités violonistiques. Ils cherchent à briller en interprétant leurs créations. Pour les commentateurs, la démarcation entre le rôle du violoniste et celui du

¹⁷⁰ RAMEAU, "Conservatoire", *Le Monde Artiste*, 31 juillet 1898.

¹⁷¹ KERST Léon, "Concours du Conservatoire", *Le Petit Journal*, 26 juillet 1898.

compositeur semble devenir ambiguë, voire s'efface totalement. L'examen de la comparaison établie par Dancla entre Paganini et Baillot offre un éclairage pertinent. On constate que Dancla ne distingue pas de manière nette les fonctions de l'interprète et du compositeur :

J'avais treize ans lorsque j'entendis Paganini. Homme étrange, fantastique, doué d'une puissance prodigieuse de mécanisme. Quelle justesse, quelle sûreté dans le trait, quelle chaleur sympathique dans le son ! C'est dans sa musique surtout qu'il était inimitable. Les œuvres de Viotti, de Rode, de Kreutzer convenaient moins à sa nature nerveuse, fiévreuse même. Pour l'interprétation de Viotti qui demande une variété d'accent extraordinaire, il fallait l'archet fulgurant de Baillot. On ne pouvait du reste faire de comparaison entre ces deux grands artistes. Certes Paganini n'eût pas joué comme Baillot le sublime Quatuor en ré mineur de Mozart ou le Septuor de Beethoven, mais, par contre, Baillot aurait été peu à son aise dans l'exécution diabolique de la musique de Paganini. Non que Baillot manquât de mécanisme, mais son tempérament le portait à éviter ce qu'il appelait les grandes excentricités¹⁷².

À la fin du XIX^e siècle à Paris, on voit donc apparaître deux visions opposées quant aux orientations en matière d'interprétation au violon. D'un côté se trouve le groupe des « anciens », conservateurs de la tradition léguée par les rédacteurs de la méthode du Conservatoire : Baillot, Rode et Kreutzer, tous imprégnés de l'influence de Viotti, dont Dancla est l'exemple typique. Ils considèrent que l'interprétation des concertos de ces maîtres nécessite « la largeur du jeu et la noblesse du style ». En opposition, ils décrivent le camp des « modernes » comme des violonistes interprétant avec une certaine « sensiblerie » les « excentriques » ou « diaboliques » concertos de Vieuxtemps et Paganini. Selon eux, les concertos « anciens » requièrent une approche différente de celle adoptée pour les concertos « modernes ».

Or le « tempérament », la manière spécifique de jouer, qui les fait être appréciés par l'un ou l'autre des camps, dépend très largement de leurs professeurs. Par leur enseignement et la sélection du répertoire, ils dictent une certaine ligne de conduite. En ce sens, le choix du concerto du concours de sortie peut revêtir une dimension presque politique. L'étude des œuvres proposées lors de ces concours permet donc d'observer l'évolution des rapports de force entre les violonistes « anciens » et les « modernes ».

¹⁷² DANCLA, *op. cit.*, p. 23.

1.3.2.2. Les œuvres imposées aux concours

Arthur Pougin, auteur d'un compte rendu plutôt acerbe à l'encontre d'Enesco, exprime sa satisfaction quant au choix d'un Concerto de Viotti pour l'année 1898¹⁷³. Cette opinion n'est guère surprenante, étant donné qu'il avait écrit quelques années auparavant un ouvrage consacré au musicien italien¹⁷⁴. De nos jours, les concertos de Viotti sont proposés aux élèves violonistes de deuxième et troisième cycle des CRR (et non à la fin des études supérieures) dans un but pédagogique axé sur le développement technique, plutôt qu'à des fins de parfaire un style. Les remarques de Pougin peuvent susciter l'amusement chez bon nombre de violonistes contemporains, mais elles reflètent certaines préférences esthétiques du Conservatoire d'alors.

L'analyse des concertos imposés au concours de violon au XIX^e siècle révèle que ce n'est qu'en 1878 que le premier concerto « moderne » est imposé : le cinquième Concerto de Vieuxtemps, composé en 1859. Avant cette date, les concertos de Rode, Kreutzer, Baillot, Habeneck et Viotti étaient systématiquement sélectionnés. Une évolution commence à se dessiner au cours de la décennie 1890. On observe une parité entre les œuvres composées par des « anciens » et les « modernes », avec d'un côté quatre concertos de Viotti et un de Kreutzer, et de l'autre trois de Vieuxtemps, un de Paganini et un de Saint-Saëns.

« Défendant un répertoire désormais dépassé, le Conservatoire de la fin de siècle souffre d'inertie », visible également dans les classes de violon¹⁷⁵. Ce constat est appuyé notamment par le témoignage de Flesch lors de son Concours en 1894, où il était tenu d'interpréter un Concerto de Kreutzer¹⁷⁶. Pourtant, quatre années plus tard, une transformation commence à se dessiner. En 1896, l'arrivée de Dubois comme directeur de même que la nomination du

¹⁷³ « On en est revenu cette année, pour le choix du morceau, à notre admirable Viotti, qui reste toujours le maître des maîtres et la source pure à laquelle on doit s'abreuver. Combien il est préférable de voir nos élèves s'exercer sur cette musique que sur les compositions plus ou moins romantiques de Paganini, ou de Vieuxtemps ! Je sais bien que celles-ci sont plus, beaucoup plus avancées au point de vue de la virtuosité pure ; mais sous le rapport de la division de l'archet, de la largeur du jeu et de la noblesse du style, que peut-on trouver de mieux que les concertos de Viotti, et aussi ceux de Kreutzer et de Rode ? » in POUGIN, « Concours du Conservatoire, Violon », *op.cit.*

¹⁷⁴ POUGIN, Arthur, *Viotti et l'École moderne du violon*, Paris, Schott, 1888.

¹⁷⁵ CHASSAIN-DOLLIU, Laëtitia, *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*, Paris, Gallimard, 1995.

¹⁷⁶ « Gradually the great moment of this third contest drew nearer. The piece chosen was the first solo from Kreutzer's Nineteenth Concerto, a work which was just as unfavorable to my specific talent as the previous year's set piece: for the technical standard of the work, written at the beginning of the nineteenth century, was that of, say, the curriculum of the preparatory classes at the Vienna Conservatoire. If we remember that by that time the Concertos of Bruch, Saint-Saens, Brahms, Tchaikovsky, Goldmark, Dvorak and Lalo were all available, not to mention the classical concertos of Bach, Mozart and Beethoven, we find it difficult to understand the mentality of those circles with the eighty-three-year-old director, Ambroise Thomas, at their head, which ventured to measure the abilities of the younger generation by mummified and extremely one-sided works of mediocre musical value. » in FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p. 104-105.

violoniste belge Guillaume Rémy (1856-1932) à la suite du décès de Garcin, marquent en effet le début d'une lente mutation de l'institution, inaugurant ainsi une « période de transition »¹⁷⁷.

Ce renouvellement des professeurs se traduit par l'abaissement de leur âge moyen (45 ans en 1898). Ce rajeunissement explique peut-être la révision du programme d'enseignement des classes de violon du Conservatoire est initiée en 1897, à la suite d'une réunion du conseil supérieur d'enseignement :

CDLXXVIII. PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT ;

24 JUIN 1897.

Le programme d'enseignement des classes préparatoires comprend les œuvres des maîtres de l'école italienne, antérieures au XIXe siècle : études, sonates, concertos, etc., et celles des maîtres de toutes les écoles, tels que Viotti, Rode, Leclair, Gaviniès, Kreutzer, Baillot, Léonard, etc. Ne font pas partie de ce programme les œuvres de Vieuxtemps, Paganini, Beethoven, Brahms, Wieniawski, et les œuvres modernes, réservées aux classes supérieures.

[Conseil supérieur, procès-verbal.]¹⁷⁸

Pour la première fois dans un texte officiel du Conservatoire, une distinction nette est établie entre les œuvres composées par les « anciens » et celles des « modernes ». Bien que ces dernières ne fassent pas partie du programme d'étude du cours préparatoire en raison de leur complexité, le fait de les réserver pour les classes supérieures sous-entend que ces œuvres devront y être étudiées et occuperont de fait une place importante. Ce changement est radical et se reflète dans le choix des concertos imposés au concours. Après l'année 1898, marquée par le 19^e Concerto de Viotti, une période de trente ans s'écoule sans qu'aucun concerto des « anciens » (Viotti, Kreutzer, Baillot, Rode) ne soit imposé. Durant la décennie 1900, les concertos sont de Vieuxtemps (1900, 1902, 1904, 1906), de Lalo, (1901), de Wieniawski (1903), de Saint-Saëns (1905), Guiraud (1907), Dvořák (1908) et Mendelssohn (1909). Il faut attendre l'année 1929 pour voir réapparaître un Concerto de Viotti, alors que les professeurs en activité en 1898 sont soit décédés, soit à la retraite¹⁷⁹.

L'étude des concertos imposés aux Concours du Conservatoire révèle clairement que l'année 1898 est le point de bascule à partir duquel l'institution penche irrémédiablement vers le camp des « modernes ». L'article de Pougin peut être perçu comme un baroud d'honneur dans une bataille déjà en voie d'être perdue pour le camp des « anciens », confrontés à des professeurs de violons plus jeunes, s'éloignant de la tradition de leurs prédécesseurs.

¹⁷⁷ CHASSAIN-DOLLIU, *id.*

¹⁷⁸ PIERRE, *op.cit.*, p. 309.

¹⁷⁹ SULTAN, Sophie, *L'évolution du répertoire dans les classes de violon du Conservatoire de Paris à travers les morceaux imposés aux concours des prix (1795-1994) : perpétuer les traditions ou intégrer les nouvelles esthétiques ?* mémoire de pédagogie, Paris, CNSMDP, 2012.

Enesco n'est finalement que la victime de cette ultime bataille d'arrière-garde menée par Dancla, depuis peu retraité du Conservatoire, possiblement soutenu par son élève Nadaud et quelques autres membres du jury. Or, dans cette opposition, le candidat Enesco et son professeur Marsick ont proposé une interprétation qui ne cherchait en aucun cas à faire des compromis avec les partisans de Viotti. La défense du choix stylistique et esthétique a prévalu sur la réussite au concours.

1.3.2.3. L'interprétation du Concerto n°19 de Viotti par Enesco et Marsick

Plusieurs éléments semblent étayer cette hypothèse. En premier lieu, il est probable qu'Enesco n'ait pas consacré beaucoup d'énergie à la préparation de Concerto de Viotti. Lorsque le jeune violoniste estime qu'une œuvre n'a que peu de valeur musicale, cela affecte la qualité de son interprétation, une réalité qu'Enesco admet volontiers :

Dans ma jeunesse, à Vienne, il m'advint de jouer pour un concert de charité. J'avais travaillé sagement une Fantaisie sur Faust, de Wieniawski, et je me promettais une certaine joie à l'exécuter de mon mieux. Par malheur, avant moi, le Quatuor Hellmesberger joue le Septième Quatuor en fa majeur, de Beethoven. Après un tel chef-d'œuvre, j'avais honte de jouer ma Fantaisie, et j'en ai eu si bien honte que je l'ai fort mal jouée ¹⁸⁰ !

Comment ne pas imaginer qu'Enesco ait manifesté un évident manque d'enthousiasme à jouer « un texte aussi ennuyeux » que celui de Viotti. Et Marsick était probablement du même avis qu'Enesco à l'égard des œuvres des « anciens » tels que Viotti, Rode, Baillot, Kreutzer. Par exemple, au lieu de recommander à son élève Fernand Halphen de travailler sur les méthodes ou les études de ces compositeurs, Marsick lui conseille d'étudier la méthode de Spohr¹⁸¹. Une analyse des rapports rédigés sur ses élèves du Conservatoire le confirme. Le tableau ci-dessous récapitule l'ensemble des commentaires de Marsick concernant les élèves présentant des œuvres « anciennes ». Lorsque le professeur présente un élève aux examens semestriels avec ce type d'œuvre, il s'agit principalement d'élèves en première année ou sur lesquels il porte un jugement très négatif, avec quelques exceptions notables.

¹⁸⁰ GAVOTY, *Les Souvenirs*, *op.cit.*, p. 75.

¹⁸¹ MARSICK, Martin-Pierre, "Lettre à Fernand Halphen", 29 avril 1890, IEMJ, A-557.

Tableau 1.1. Examens semestriels, Rapports de Marsick. Œuvres de Kreutzer, Rode, Viotti.

| Date | Nom de l'élève | Année d'étude | Œuvre | Opus | Commentaire |
|-------|-------------------|---------------|----------|--------------------------|--|
| 01/93 | Georges Catherine | 4 | Kreutzer | 10 ^e Concerto | <i>Trop vieux</i> |
| | Léon Dubois | 4 | Rode | 1 ^{er} Concerto | <i>Trop âgé</i> |
| | Oberdoeffler | 4 | Kreutzer | Concertino | <i>Manque absolu d'intelligence dans le travail</i> |
| | Harrot | 3 | Viotti | 29 ^e Concerto | <i>Ne possédant aucun moyen artistique</i> |
| | Buisson | 2 | Viotti | 22 ^e Concerto | <i>Creux</i> |
| 06/93 | Léon Dubois | 4 | Rode | 7 ^e Concerto | <i>Mauvais élève Rien à espérer</i> |
| | Oberdoeffler | 4 | Viotti | 24 ^e Concerto | <i>Bon élève ; À progressé</i> |
| 01/94 | Duval | 4 | Viotti | 24 ^e Concerto | <i>22 ans !!</i> |
| | De Crépy | 5 | Viotti | 22 ^e Concerto | <i>La chrysalide qui devait ouvrir passage à un papillon aux couleurs brillantes se dessèche.</i> |
| | De Montesquiou | 1 | Viotti | 29 ^e Concerto | <i>Aime son violon, travaille intelligemment, s'étudie à conquérir le mécanisme</i> |
| 06/94 | Georges Catherine | 5 | Viotti | 29 ^e Concerto | <i>À progressé</i> |
| | Duval | 4 | Viotti | 19 ^e Concerto | <i>Élève ordinaire, aussi en progrès</i> |
| | Buisson | 3 | Kreutzer | 13 ^e Concerto | <i>Tempérament, mais est venu à Paris pour y gagner de quoi vivre</i> |
| | De Montesquiou | 1 | Viotti | 24 ^e Concerto | <i>Très bon élève</i> |
| 01/95 | Léon Dubois | 5 | Kreutzer | 19 ^e Concerto | <i>Avait des facilités dont il n'a pas su ou voulu tirer parti.</i> |
| | Duval | 5 | Viotti | 24 ^e Concerto | <i>Tempérament nerveux, peu de facilités, apprend difficilement</i> |
| | Frederiksen | 2 | Viotti | 22 ^e Concerto | <i>Tempérament d'artiste, beaucoup de chaleur, de justesse, de style, mais encore trop nerveux</i> |
| 06/96 | Thibaud | 3 | Viotti | 29 ^e Concerto | <i>Virtuose d'avenir</i> |
| | Rey | 1 | Viotti | 28 ^e Concerto | <i>Trop faible pour une classe supérieure</i> |
| 01/97 | Durot | 2 | Kreutzer | 13 ^e Concerto | <i>Mauvais élève</i> |
| | Rey | 2 | Viotti | 17 ^e Concerto | <i>Mauvais élève</i> |
| 06/97 | Durot | 2 | Viotti | 24 ^e Concerto | <i>Élève insignifiant, aucun progrès depuis deux ans. Paresseux</i> |
| 01/98 | Malkine Joseph | 3 | Viotti | 17 ^e Concerto | <i>Nature un peu ingrate, pas très douée, cet élève est une déception. Il ne s'en doute pas</i> |
| | Oliveira | 3 | Kreutzer | Concertino | <i>Nature distinguée, élève d'avenir</i> |
| | Morel | 1 | Viotti | 22 ^e Concerto | <i>Bon élève</i> |
| 06/98 | Malkine Joseph | 3 | Kreutzer | 19 ^e Concerto | <i>Assez bon élève, malheureusement manque de tempérament</i> |
| | Morel | 1 | Viotti | 19 ^e Concerto | <i>Bon élève, travaille assez bien</i> |
| 01/99 | Féline | 3 | Kreutzer | 18 ^e Concerto | <i>Bon élève, mais a peu de temps à consacrer au travail. À cependant progressé</i> |

Ainsi, à l'exception d'élèves en première année et de Valerio Oliveira, le seul commentaire élogieux de Marsick concerne Jacques Thibaud en juin 1896. Cependant, si Thibaud présente le 29^e Concerto de Viotti à cet examen, c'est en vue de se préparer de manière plus approfondie au Concours de sortie de juillet 1896, où cette œuvre est imposée. Aussi, Marsick fait bien attention à ce que Thibaud ne reproduise l'échec de l'année précédente. Alors, pourquoi Marsick n'a-t-il pas adopté la même démarche pour le concours d'Enesco. Il est probable qu'il considérait sa réussite comme acquise d'avance. Lors des examens de contrôle, Marsick ne choisit jamais de faire jouer ce type de concertos aux élèves dont il reconnaît le talent et l'accomplissement. Par exemple, lors de l'examen du 15 juin 1898, précédent le malheureux concours d'Enesco, ce dernier interprète la Chaconne de Bach. Marsick n'aurait jamais pu imaginer que son élève n'obtiendrait pas le Premier prix. Ébloui par son talent, Marsick semble peut-être commettre une erreur de jugement en étant excessivement confiant et en évitant de brider le tempérament de ses élèves lors des examens et concours. Pourtant, avant Enesco, la situation s'était déjà produite en 1895 lorsque Thibaud n'avait obtenu que le premier Accessit¹⁸².

Dans *La Liberté* du 7 août 1898, Victorin Joncières, après avoir déploré le choix du Concerto de Viotti, critique l'interprétation des élèves de la classe de Marsick lors du concours :

Qu'il me soit permis, avant de rendre compte du concours de regretter, avec bon nombre de musiciens, le choix du 19^e concerto de Viotti comme morceau d'exécution. C'est un des moins heureusement inspirés du vieux maître, aussi bien au point de vue de l'idée mélodique que du peu d'intérêt qu'il offre à la virtuosité. Si le concurrent y pouvait faire montre d'un beau son, d'un style correct, d'une justesse parfaite, il lui était difficile d'y mettre en évidence les qualités de mécanisme capables de faire briller son talent de soliste. Croirait-on que dans ce morceau il n'y a pas un seul passage eu doubles cordes ! J'aurais une autre critique à formuler au sujet de l'interprétation par les élèves d'une des quatre classes de violon, celle que dirige M. Marsick. Ceux-ci, dans le but de produire de l'effet, ont introduit des changements d'un goût douteux et

¹⁸² « Le voilà devant nous, sur l'estrade de notre vieux Conservatoire. Il joue... Étonnés, nous écoutons un enfant qui manie son violon avec l'éloquence la plus simple, la plus émue. Il venait de finir son morceau de concours, un charmant concerto de Viotti. J'allai vers lui : « Comme tu joues bien ! » Il me regarda avec un petit air d'enfant sérieux. Qu'est-ce que j'ai bien pu lui raconter pendant les quelques minutes qui suivirent ? Je n'en sais rien, mais j'ai toujours pensé que notre amitié datait de ce jour. Pour l'heure, mes étonnements ne faisaient que commencer. Voilà que M. Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire, prend la parole et annonce les résultats. Notre jeune héros est sur la scène. « Le jury vient de vous décerner un premier accessit ». Bien sûr, cela n'a l'air de rien, et, après tant d'années, j'hésite à m'en souvenir. Toujours est-il que, depuis ce jour-là, j'ai appris à considérer les arrêts du jury avec curiosité, voire avec prudence. Depuis 1895, j'ai eu le temps, c'est vrai, d'acquérir une sagesse, laquelle, pour être tardive, n'en est pas moins profitable. Je ne voue plus à la vindicte publique les juges qui refusent le prix à ceux qui le méritent, car je pense que la vie se charge de rendre claires, le plus souvent les erreurs et les injustices. Mais Thibaud est là qui verse toutes les larmes de son cœur d'enfant dans le gilet de Marsick qui, après une explosion d'éloquence à l'égard du jury, s'emploie à le consoler » in SORIANO, *op.cit.*, p. 65-66. Il est amusant de noter le « charmant concerto de Viotti » dont se rappelle Boucherit plus d'une cinquantaine d'année plus tard est en fait le 3^e Concerto de Vieuxtemps. Trois membres du jury de 1898 sont également présents à ce concours : White, Nadaud et Dubois (*La Lanterne*, 29 juillet 1895).

vraiment déplacé dans une œuvre classique. Le règlement qui interdisait les changements dans les morceaux de concours n'existe-t-il donc plus¹⁸³ ?

Il est mentionné ensuite que le violoniste roumain a procédé à de « malencontreux changements » au concerto, et que Juliette Laval, une autre élève de Marsick, « s'est permis de nombreuses modifications dans le concerto de Viotti ». Il semble donc qu'Enesco, sous la tutelle de son professeur, ait altéré le texte du concerto imposé. Bien qu'aucun enregistrement de sa prestation lors du Concours de 1898 ne soit disponible, on peut néanmoins s'en faire une idée. Plus de cinquante ans plus tard, dans ses entretiens avec Gavoty, Enesco joue un extrait lorsqu'il évoque cet événement¹⁸⁴. Bien que cette interprétation soit inévitablement différente de celle de 1898, cet enregistrement offre une perspective sur les éventuels changements effectués dans cette œuvre.

On constate un vibrato continuellement présent pendant les 26 secondes de cet extrait, comme illustré sur le spectrogramme des quatre premières mesures :



Ex. 1. 1. VIOTTI, Concerto n°19, 1^{er} mvt, mes. 112 – 116.

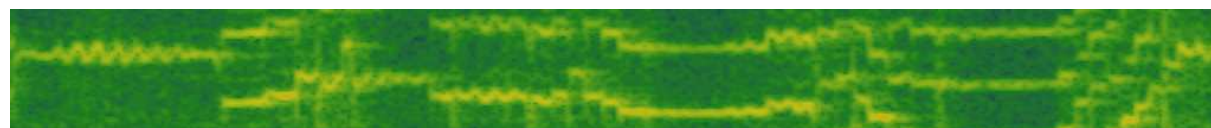


Figure 1. 1. Spectrogramme de l'extrait ci-dessus.

En ce qui concerne le style requis pour interpréter une œuvre de Viotti, la question du vibrato revêt une importance considérable. En effet, dans sa méthode, Baillot explique l'utilisation du vibrato (qu'il appelle ondulation) en se référant précisément au Concerto n°19 de Viotti : « ce moyen d'expression est très puissant, mais s'il était souvent employé, il aurait bientôt perdu la vertu d'émouvoir et n'aurait plus que le dangereux inconvénient de dénaturer la mélodie, et de faire perdre au style cette précieuse naïveté qui fait le plus grand charme de l'art en ce qu'elle tente toujours à le rappeler à sa simplicité primitive »¹⁸⁵. Baillot rapporte que Viotti utilisait dans ce concerto une « ondulation modérée », réservant le vibrato aux notes longues. En usant d'un vibrato continu et large, Enesco s'éloigne de la conception de Baillot et de Viotti quant à l'interprétation spécifique de ce concerto.

¹⁸³ JONCIERES, Victorin, « Concours du Conservatoire », *La Liberté*, 7 août 1898.

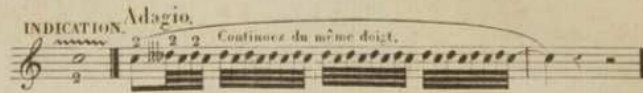
¹⁸⁴ GAVOTY, Bernard, *Entretiens avec Georges Enesco*, op.cit., 7^e émission, de 4'34 à 5'00.

¹⁸⁵ BAILLOT Pierre, *L'art du violon*, op.cit., p. 138.

ONDULATION PRODUITE PAR LA MAIN GAUCHE.

Manière d'onduler le son avec la main gauche.

Posez un doigt sur la corde, tenez les 5 autres doigts levés, et faites balancer la main gauche d'une seule pièce, dans un mouvement plus ou moins modéré, de manière à ce que cette vacillation ou ce tremblement de la main se communique au doigt posé. Au moyen de ce léger tremblement le doigt, restant toutefois sur la même note, avance et recule un peu, et la corde, alternativement raccourcie et remise dans son premier état par ce mouvement, donne au son une *ondulation* dont voici à peu près l'effet.



Cette *ondulation*, produite avec plus ou moins de lenteur, par le doigt est d'une expression animée, tendre et quelquefois pathétique; mais le balancement du doigt altère momentanément la justesse du ton. Pour que l'oreille n'en souffre point et en soit aussitôt consolée il faut commencer et finir par faire entendre le ton juste et pur. *L'ondulation* placée avec discrétion donne au son de l'instrument beaucoup d'analogie avec la voix lorsqu'elle est fortement émue. Ce moyen d'expression est très puissant, mais s'il était souvent employé, il aurait bientôt perdu la vertu d'émuouvoir et n'aurait plus que le dangereux inconvénient de dénaturer la mélodie, et de faire perdre au style cette précieuse naïveté qui fait le plus grand charme de l'art en ce qu'il tend toujours à le rappeler à sa simplicité primitive.

Viotti employait *l'ondulation* de la manière indiquée dans les exemples suivants.

(19^e Concerto de Viotti. — Ed. Pleyel.)

Maestoso. $\text{♩} = 10\frac{1}{2}$

Ondulation modérée.

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Ondulation modérée.' and has a tempo marking 'Maestoso. ♩ = 10 1/2'. The notation includes wavy lines above the notes, indicating the 'ondulation' effect. The second and third staves continue the musical piece.

III. 4. BAILLOT, Méthode, p. 138.

L'édition sur laquelle Enesco a travaillé ce Concerto de Viotti lors de ces études est inconnue, ainsi que les indications indiquées sur la partition. Pour cette analyse, l'édition la plus proche de la date de ce concours a été choisie¹⁸⁶. Dans l'enregistrement où Enesco joue cet extrait, des altérations rythmiques (mesures 2 et mesures 6), des changements de notes (mesures 13) et de coups d'archet entraînant des changements d'articulation (mesures 4, mesures 10) ainsi que des ajouts d'accentuations non spécifiés sont audibles. Ces modifications sont synthétisées dans la partition ci-dessous, indiquées en rouge pour mettre en évidence les altérations apportées par Enesco :

¹⁸⁶ VIOTTI, Jean-Baptiste, *Concerto n°19*, révision et annotation de A. Quesnot, Paris, Maurice Senart, 1921, M.S.5308.



Ex. 1. 2. VIOTTI, *Concerto n°19, 1^{er} mvt, partie de violon solo, mes 112 – 124,*
changements effectués par Enesco indiqués en rouge.

1.3.2.4. Conclusion

Enfin, Enesco est pris dans la querelle entre les violonistes « anciens », défenseurs de la tradition viottiste, et les violonistes « modernes ». Avec Marsick, ils ne sont pas exempts de reproches en ce qui concerne leur préparation au concours. Ils ont intentionnellement altéré le texte du concerto, offrant ainsi une interprétation de l'œuvre de Viotti bien éloignée de celle attendue par certains membres du jury, notamment Dancla. Cette décision peut être interprétée comme une forme de défi de la part de Marsick et d'Enesco, marquant leur désapprobation quant au choix de l'œuvre imposé, quitte à froisser quelques membres du jury.

Cependant, les allégations d'Enesco concernant la supposée jalousie du jury envers ces succès parisiens ne sont guère étayées. En apparence, les seuls membres du jury susceptibles de voir d'un mauvais œil ses réussites sont les compositeurs Marty et Dubois. Leur éventuel vote défavorable aurait pu influencer la décision pour éviter de décerner la plus haute récompense au violoniste. Les votes étant secrets, il est impossible de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse, qui ne constitue pas de toute façon l'unique raison de l'échec d'Enesco. Les annotations du directeur du Conservatoire, conservées aux Archives Nationales ne sont pas totalement négatives¹⁸⁷. Il trouve « de la nature » au « joli jeu » du violoniste (« artiste »), mais déplore un style « un peu ampoulé, un peu haut ». Aucune animosité particulière ne transparaît dans ses notes. Dubois reconnaît les qualités évidentes du violoniste sans éluder les quelques

¹⁸⁷ DUBOIS, Théodore, *Concours pour les prix, notes*, Archives Nationales, cité dans VOICANA, *op.cit.*

points qui le dérangent. Son jugement en tant que président du jury semble donc nuancé et concorde avec l'avis général de ses collègues.

En tenant compte de la composition du jury, partagé entre le camp des « anciens » et celui des « modernes », ainsi que de la prestation d'Enesco lors de l'épreuve, l'absence d'attribution du Premier prix est tout à fait compréhensible dans le contexte de l'époque. En somme, le choix du jury ne fait finalement qu'épouser l'avis médian, comme en témoigne ci-dessous le tableau récapitulatif des critiques publiés dans la presse :

Tableau 1.2. Synthèse des critiques parues dans la presse à propos du concours de 1898.

| Critiques très positives | Critiques plutôt en accord avec le jury | Critiques très négatives |
|--------------------------|---|--------------------------------|
| <i>La Justice</i> | <i>Le Monde Artiste</i> (Rameau) | <i>Le Ménestrel</i> (A.Pougin) |
| <i>La Fronde</i> | <i>Le Petit Caporal</i> | |
| | <i>Le Figaro</i> | |
| | <i>Le Petit Journal</i> (L.Krest) | |
| | <i>L'éclair</i> | |

Enesco est pourtant profondément affecté par ce résultat et envisage alors de quitter le Conservatoire, d'autant plus qu'il avait reçu aucune récompense lors du concours de composition le 7 juillet 1898¹⁸⁸. Il passe ensuite une partie de l'année en Roumanie pour se consacrer à la composition et donner quelques concerts. Une fois cet échec digéré, il finit par revenir à Paris au mois de novembre. Cette période semble avoir été très difficile pour le jeune homme, comme en témoigne cette lettre de Cortot à Halphen, datant de septembre 1898 :

Savez-vous ce que devient Enesco ? et doit-il revenir à Paris cet hiver ? Je voulais lui envoyer un mot sur la malheureuse issue du concours de violon et j'ai réfléchi que dans ces conditions-là il valait mieux s'abstenir et ne pas enfoncer plus profondément le couteau dans la plaie¹⁸⁹.

¹⁸⁸ « Par malheur, je m'énerve. Je me convaincs que je me perds mon temps, que ma seule ambition est de composer. Je vais demander conseil à Saint-Saëns qui me dit de sa voix mordante : mais non, mais non, n'abandonnez pas, ça serait stupide. Persévérez, persévérez, vous en verrez bien d'autres dans la vie ! » in GAVOTY, *Entretiens*, op.cit., 7^e édition.

¹⁸⁹ CORTOT, Alfred, *Lettre à Fernand Halphen*, 6 septembre 1898, IEMJ, A 7498.

1.3.3. La fin des études

1.3.3.1. La victoire au concours de 1899

L'échec au concours incite Enesco à se recentrer sur la composition. En effet, l'année 1899 marque la naissance de plusieurs œuvres significatives : le 10 février, la Sonate pour violoncelle et piano en *fa* mineur, qui portera le numéro d'opus 26, est créée Salle Érard avec Joseph Salmon (1864-1943) accompagné de l'auteur lui-même ; le 19 février, la *Pastorale Fantaisie* pour petit orchestre est présentée aux Concerts Colonne. Le grand succès du *Poème roumain* ne se renouvelle pas et les critiques s'avèrent plutôt mitigées¹⁹⁰. En avril, il achève la composition de la Sonate pour piano et violon n°2 op. 6, une œuvre qu'il considère comme fondatrice pour son style de composition :

Quoi qu'il en soit, à dater de cette Sonate, je fus moi-même. Jusque-là, je tâtonnais. De ce moment, je me sentis capable de marcher sur mes propres jambes, sinon de courir très vite, et moins vulnérable aux insinuations de la critique¹⁹¹.

En tant que violoniste, Enesco poursuit sa scolarité et les commentaires de son professeur Marsick demeurent dithyrambiques : pour l'examen du 19 janvier, où son élève présente le Concerto en *fa*# mineur de Ernst, Marsick écrit : « est-il nécessaire d'affirmer que cet élève est supérieurement doué? », et s'exclame à propos de l'examen suivant du 14 juin, où Enesco présente le premier Concerto de Wieniawski : « Élève de plus en plus brillant! progressant toujours! Suffisamment connu à toute la direction du Conservatoire pour qu'il soit nécessaire de faire son éloge ! ». Taffanel, membre du jury de ces deux examens, note le 19 janvier : « Très belle exécution – Joli son, peut-être un peu mince », et le 14 juin : « Qualités exceptionnelles, artiste - un peu trop tremolo. Très bien. »¹⁹². On remarque que le flûtiste a révisé son jugement depuis 1897 et confirme les progrès du jeune violoniste. Tout semble indiquer qu'Enesco est en bonne voie pour obtenir enfin le succès qu'il mérite lors du prochain concours du Conservatoire.

Ce concours de sortie se déroule le 24 juillet 1899. Le jury est constitué de Théodore Dubois, président, Édouard Colonne, Léon Gastinel (1823-1906), Albert Geloso, Armand Parent, Édouard Nadaud, Paul Taffanel, Georges Marty et Louis Carembat. Cinq membres du

¹⁹⁰ « C'est un bon devoir d'élève sans grande originalité », A. BOISARD, "Chronique musicale", *Le Monde illustré*, 26 février 1899.

¹⁹¹ GAVOTY, *Les Souvenirs*, op.cit, p. 68.

¹⁹² Fonds Paul Taffanel, BNF Archives et manuscrits, VM FONDS 152 TAF, NLA-415.

jury étaient déjà présents lors du même concours l'année précédente. Enesco se voit décerner le premier Prix à l'unanimité, premier nommé. Le violoniste remporte également les Prix Jules Garcin et Monnot, d'une valeur respective de 200 et 578 francs et se voit offrir un violon Gand et Bernardel, portant le numéro 1827.

Quatrième candidat à se présenter sur 28, Enesco interprète le premier mouvement du troisième Concerto op. 61 de Saint-Saëns ainsi qu'un morceau de déchiffrage de Gabriel Pierné (1863-1937)¹⁹³. Taffanel, seul membre du jury dont nous disposons des notes, qualifie le début de l'exécution d'Enesco « un peu vite, précipité - les 4 sons traînés ». Néanmoins, il relève « une grande exécution » reconnaissant les qualités d'« habilité » et de « justesse » du violoniste, sans exprimer de réserves à propos du style¹⁹⁴. Les journaux relatant le concours font unanimement l'éloge du violoniste, à l'image du *Figaro* :

En tête du palmarès figure M. Enescou qui n'est autre que le compositeur Georges Enesco, applaudi à maintes reprises aux concerts du Châtelet, un artiste dans toute la haute et belle acception du mot. Il a interprété avec un son superbe, une tranquille maîtrise, une fermeté, une sûreté, une sobriété admirables le concerto et déchiffré magnifiquement la leçon imposée¹⁹⁵.

Pierre Lalo ajoute dans *Le Temps* :

Quatre premiers prix ont été décernés, à M. Enescou, à Mlle Laval, à MM. Oliviera et Wolf. M. Enescou est un jeune compositeur roumain qui a déjà fait exécuter, sous le nom d'Enesco, plusieurs œuvres au concert Colonne. Je ne sais pourquoi il s'appelle Enescou lorsqu'il est violoniste, et Enesco lorsqu'il est auteur. Il a joué en musicien plus encore qu'en virtuose, avec beaucoup d'intelligence, de largeur et de sûreté, et sa lecture à première vue a été excellente¹⁹⁶.

Enfin, Pougin, dont les critiques étaient féroces l'année précédente, exprime cette fois son admiration, bien qu'il regrette une fois de plus le choix du concerto imposé :

Or, non seulement je trouve mince la valeur proprement musicale de ce concerto, où je ne découvre pas même un plan appréciable, mais j'ajoute qu'il est mal conçu au point de vue de l'instrument qu'il est appelé à faire briller. Outre qu'il renferme des gaucheries fâcheuses, outre qu'il ne contient pas une seule de ces phrases larges de chant destinées à faire ressortir le charme, la noblesse et la belle sonorité de l'instrument chantant, par excellence, je n'y vois qu'un déluge de notes se succédant sans interruption, des traits qui ne sont pas dans la nature du violon et, avec une incessante accumulation de difficultés pour les doigts, aucun moyen pour l'exécutant de faire briller la souplesse, ou la grâce, ou la variété de son archet, tous ces traits étant en fusées et en notes coulées. Bref, c'est de la musique de piano appliquée au violon par un pianiste, et tout à fait en dehors du génie de l'instrument. Ah ! combien j'aurais mieux aimé voir tous ces jeunes gens nous faire apprécier leur talent dans un de nos beaux concertos classiques, soit de Viotti avec ses

¹⁹³ Malgré le travail d'archivage des textes de déchiffrage donnés au concours, mené dans le cadre d'une collaboration entre les Archives nationales et le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris au titre du programme de recherche HEMEF (Histoire de l'enseignement public de la musique en France), cette œuvre n'a pas été retrouvée.

¹⁹⁴ Fonds Paul Taffanel, BNF Archives et manuscrits, VM FONDS 152 TAF, NLA-415.

¹⁹⁵ BRUNEAU, Alfred, "Concours du Conservatoire", *Le Figaro*, 25 juillet 1899.

¹⁹⁶ LALO, Pierre, "La Musique, Concours du Conservatoire", *Le Temps*, 1^{er} août 1899.

chants pleins de noblesse et ses traits vigoureux, soit de Kreutzer, avec ses élans de fierté et son caractère chevaleresque, soit de Rode, avec son élégance exquise et sa grâce enchanteresse ! Quoi qu'il en soit, le concours a été superbe et a donné lieu à de nombreuses récompenses, dont voici la liste :

1er prix. — M. Enesco, Mlle Laval, M. Oliveira, élèves de M. Marsick, et M. Wolf, élève de M. Berthelier

2e. prix. — Mlle Forte. M. Renaux, élèves de M. Lefort. et M Baillon. élève de M.Marsick

1er Accessits - Mlle Vedrenne, élève de M. Marsick, M. Denain, élève de M. Berthelier, Féline, élève de M. Marsick et Debruille, élève de M. Rémy

2è Accessits - M.Chailley, élève de M. Berthelier, Dumont, élève de M. Rémy et Mlle Playfair, élève de M. Lefort.

Les quatre premiers prix sont quatre artistes absolument formés, qui certainement n'ont plus rien à apprendre au Conservatoire. M. Enesco, dont les progrès depuis l'an dernier sont absolument remarquables, est un artiste de race, au mécanisme prodigieux, an phrasé superbe, à l'archet solide, à la justesse éclatante ; son exécution est grandiose¹⁹⁷.

Ce concours consacre l'enseignement de Marsick, dont la classe, « fait infiniment rare, a remporté trois premiers prix, un second prix et deux premiers accessits. »¹⁹⁸. Cela constituera son dernier concours, car il démissionnera du Conservatoire l'année suivante pour s'établir aux États-Unis. Peut-être pour célébrer cette victoire, le professeur compose le *Poème d'été* op. 24, un cycle de quatre pièces dédiées chacune à un de ses élèves ayant obtenu le Premier prix du Conservatoire : les trois lauréats de 1899 et Thibaud lauréat en 1896 :

1. *Captivante*, « dédiée à Jacques Thibaud »
2. *Exaltation*, « dédiée à Valerio Oliveira »
3. *Attente*, « dédiée à Georges Enesco »
4. *Valse triomphe*, « dédiée à Juliette Laval »¹⁹⁹

La dédicace à Enesco n'est évoquée dans aucun des ouvrages consacrés au compositeur. De plus, le catalogue de la BNF, seul endroit où la partition est accessible, n'en fait pas mention. En outre, aucune trace d'une exécution publique de cette œuvre n'a été retrouvée²⁰⁰.

Pour Enesco, ce concours est un accomplissement et un soulagement. Il exprime sa gratitude envers sa protectrice, la Princesse Bibesco, pour lui avoir offert un présent afin de célébrer l'évènement :

¹⁹⁷ POUGIN, Arthur, "Concours du Conservatoire", *Le Ménestrel*, 30 juillet 1899.

¹⁹⁸ BRUNEAU, Alfred, "Concours du Conservatoire", *Le Figaro*, 25 juillet 1899.

¹⁹⁹ MARSICK, *Poème d'été n°1 « Captivante »* op.24, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5698.

MARSICK, *Poème d'été n°2 « Exaltation »* op.24, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5699.

MARSICK, *Poème d'été n°3 « Attente »* op.24, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5700.

MARSICK, *Poème d'été n°4 « Valse triomphe »* op.24, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5701.

²⁰⁰ J'ai enregistré cette pièce en première audition avec le pianiste Pierre-Yves Hodiquest dans le disque : Georges Enesco au Conservatoire de Paris (1895-1899).

Je ne sais plus comment remercier... c'est au-dessus de mes forces... je voudrais formuler toute ma reconnaissance, mais je bredouille et j'aime autant me taire, car avec des paroles on définit une chose à son degré exact, mais avec le silence on peut aller à l'infini, n'ayant plus à préciser²⁰¹.

Le même jour où il rédige cette lettre, Enesco se produit lors du concert des lauréats du Conservatoire, interprétant le Concerto n°3 de Saint-Saëns en présence de Georges Leygues, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Ce concert marque la fin de sa scolarité au Conservatoire de Paris. Pourtant, il n'a remporté aucune récompense à la suite du Concours de composition du 11 juillet 1899. Cet échec, combiné à la déconvenue du concours de violon l'année précédente, laisse à Enesco un souvenir plutôt amer de ses années d'études au Conservatoire. Voici le bilan qu'il en dresse plus de cinquante plus tard :

Au fond, si est vrai que j'adorais Paris, je m'y sentais - artistiquement parlant- un peu dépaysé. On y était trop cérébral pour moi, qui demeurais, malgré tant de kilomètres franchis, le garçon tendre et têtu qui avait vu le jour, tout là-bas dans une plaine de Roumanie. Un sauvage que rien ne disciplinait tout à fait, un indépendant farouche, qui n'acceptait aucune contrainte et ne se voulait d'aucune école - pas même de celle où il venait d'achever ses études musicales. Je ne suis point ingrat à l'endroit du Conservatoire, j'y ai connu des maîtres admirables et des amis charmants. Mais, quand on me demande à quelle date précise j'en suis sorti, je ne sais que répondre, parce qu'il m'a toujours semblé qu'en esprit du moins, j'ai quitté le Conservatoire le jour même où j'y suis rentré²⁰² !

Pour mieux appréhender ces années de formation de Georges Enesco au Conservatoire de Paris, voici un échantillon représentatif des œuvres pour violon qu'il aura étudiées et interprétées pendant ces quelques années. Cette liste a été construite en croisant les rapports de Marsick avec les comptes rendus de presse. Bien qu'elle ne soit pas exhaustive, elle offre un aperçu des œuvres explorées par le violoniste et de son niveau de maîtrise. Parmi celles-ci figurent des pièces d'une grande virtuosité, telles que celles de Ernst, Joachim, Paganini, Wieniawski, des compositions issues du grand répertoire (comme les Sonates et Partitas de J. S. Bach, les concertos de Beethoven, Mendelssohn, Saint-Saëns) ainsi que des compositions contemporaines de Dubois, Gedalge et ses propres œuvres.

²⁰¹ ENESCU, "Lettre à la Princesse Bibesco", 2 août 1899, *Scrisori I, op.cit.*, p. 70-71.

²⁰² GAVOTY, *Les Souvenirs, op. cit.*, p. 73.

Tableau 1.3. Œuvres interprétées par Enesco lors de ses études au Conservatoire de Paris.

| Compositeur | Œuvre | Date | Lieu | Partenaire | Source | Date de la source |
|-------------|--|------------|--|------------------|----------------------|-------------------|
| Joachim | Concerto hongrois | 18/06/1896 | Conservatoire de Paris | | AF ³⁷ 295 | 18/06/1896 |
| Paganini | Concerto n°2 | 20/01/1897 | Conservatoire de Paris | | AF ³⁷ 295 | 20/01/1897 |
| Mendelssohn | Concerto | 29/01/1897 | Dîner chez la princesse Bibesco | | Le Gaulois | 27/01/1897 |
| Beethoven | Sonate à <i>Kreutzer</i> | 29/01/1897 | Dîner chez la princesse Bibesco | | Le Gaulois | 27/01/1897 |
| J. S. Bach | Chaconne | 29/01/1897 | Dîner chez la princesse Bibesco | | Le Gaulois | 27/01/1897 |
| Mendelssohn | Concerto | 23/03/1897 | Salle du Conservatoire | | Le Figaro | 20/03/1897 |
| J. S. Bach | Andante et final de la 3 ^e Sonate | 23/03/1897 | Salle du Conservatoire | | Le Figaro | 20/03/1897 |
| J. S. Bach | Chaconne | 16/06/1897 | Conservatoire de Paris | | AF ³⁷ 295 | 16/06/1897 |
| Enesco | Sonate | 12/1897 | Déjeuner chez la princesse Bibesco | | Le Figaro | 19/12/1897 |
| Beethoven | Concerto | 12/1897 | Déjeuner chez la princesse Bibesco | | Le Figaro | 19/12/1897 |
| Gedalge | Sonate | 23/12/1897 | Société des compositeurs de musique, Salle Pleyel | Juliette Toutain | Le Ménestrel | 02/01/1898 |
| Saint Saëns | 3 ^e Concerto : Andante et Final | 20/01/1898 | Conservatoire de Paris | | AF ³⁷ 296 | 20/01/1898 |
| Enesco | Sonate n°1 | 17/02/1898 | | Alfred Cortot | La Justice | 16/02/1898 |
| Enesco | Trio | 02/1898 | Ouverture des salons de la princesse de Brancovan | | Gil Blas | 27/02/1898 |
| J. S. Bach | Chaconne | 15/06/1898 | Conservatoire de Paris | | AF ³⁷ 296 | 15/06/1898 |
| Viotti | 19 ^e Concerto : 1 ^{er} Mvt | 25/07/1898 | Concours du Conservatoire | | Le Ménestrel | 31/07/1898 |
| Ernst | Concerto en <i>fa#</i> mineur | 19/01/1899 | Conservatoire de Paris | | AF ³⁷ 296 | 19/01/1899 |
| Dubois | Concerto pour violon | 20/05/1899 | Princesse Bibesco matinée musicale en l'honneur de la princesse et du duc de Vendôme | | Le Gaulois | 22/05/1899 |
| Wieniawski | 1 ^{er} Concerto | 14/06/1899 | Conservatoire de Paris | | AF ³⁷ 296 | 14/06/1899 |
| Saint-Saëns | 3 ^e Concerto : 1 ^{er} Mvt | 24/07/1899 | Concours du Conservatoire | | Le Ménestrel | 30/07/1899 |

1.3.3.2. L'essor de la carrière du violoniste

Le 29 juillet 1899, probablement encouragé par le succès remporté par son ami au Concours du Conservatoire, Fernand Halphen signe le manuscrit d'une Sonate pour piano et violon²⁰³. Cette sonate, en trois mouvements (*Vif et énergique, Andante ma non troppo, Final : Vif*) est éditée en 1902²⁰⁴. Dédiée à Enesco, elle deviendra une œuvre fréquemment interprétée par le violoniste au cours de sa carrière. Une analyse approfondie de cette pièce a été menée par Stéphanie Moraly, à laquelle nous renvoyons pour des informations plus détaillées²⁰⁵.

Dès la sortie du Conservatoire, la carrière du violoniste connaît un essor considérable, marquée par un emploi du temps chargé. Tel que rapporté par *Le Figaro* dans la première page de son édition du 19 mars 1900, « Enesco est l'artiste le plus recherché dans tous les salons, et tout le monde veut applaudir son prodigieux talent »²⁰⁶. Pour illustrer cette activité, voici une liste de concerts répertoriés dans la presse parisienne au cours du premier trimestre de l'année 1900 :

30 janvier : Matinée-Berny, création de deux mouvements de la Sonate pour piano et violon de Fernand Halphen, avec le pianiste Alfred Cortot²⁰⁷.

11 février : Concerts Colonne, interprétation du Concerto pour violon et orchestre de Beethoven²⁰⁸.

16 février : Cercle de l'union artistique, représentation de sa Sonate pour piano et violon n°1 op. 2 avec Cortot²⁰⁹.

18 février : Concerts Colonne, interprétation du Concerto pour violon et orchestre n°3 op. 61 de Saint-Saëns²¹⁰.

22 février : Nouveau Théâtre, première audition de sa Sonate pour piano et violon n°2 op. 6, avec le violoniste Jacques Thibaud et le compositeur au piano²¹¹.

24 février : Salle Pleyel, récital de sonates (Beethoven, Schumann, Gedalge) avec le pianiste Édouard Bernard²¹².

²⁰³ Le 2nd mouvement est signé « Moncontour, 29 juillet 1899 » et le final « Ville d'Avray, 9 juillet 1900 », IEMJ P-337.

²⁰⁴ HALPHEN, Fernand, *Sonate pour piano et violon*, Paris, J.Hamelle, 1902, J.4829 H.

²⁰⁵ MORALY, Stéphanie, "La musique de chambre pour violon", SCHNAPPER, *op.cit.*

²⁰⁶ *Le Figaro*, 19 février 1900.

²⁰⁷ *Le Figaro*, 28 janvier 1900.

²⁰⁸ « Triomphe pour M.Enesco dans sa traduction du concerto de Beethoven », CH.MAHLER, *Le Monde Artiste*, 18 février 1900.

²⁰⁹ *Le Soir*, 17 février 1900.

²¹⁰ *Le Figaro*, 19 février 1900.

²¹¹ *La Lanterne*, 22 février 1900. L'œuvre a été interprétée quelques jours avant dans les salons de Mme Colonne, rue de Berlin (*Le Matin*, 21 février 1900).

²¹² *La Justice*, 22 février 1900.

15 mars : Concerts Colonne, interprétation du Concerto pour deux violons et orchestre de Bach BWV 1043 avec Thibaud²¹³.

16 mars : Chez Mme de Saint-Marceaux, présentation de la Sonate pour piano et violon d'Henry Février²¹⁴.

16 ou 17 mars : Matinée musicale chez la princesse Bibesco, interprétation du Trio de Beethoven avec le violoncelliste Joseph Salmon, Sonate de César Franck avec la princesse Bibesco²¹⁵.

19 mars : Salle Érard, concert en compagnie de la pianiste M.A.Catherine²¹⁶.

1.4. Conclusion

De la formation violonistique de Georges Enesco, plusieurs éléments émergent. Tout d'abord, bien que la Roumanie, pays natal du musicien, ait été une source inépuisable d'inspiration pour le compositeur, elle n'a tenu qu'une place infime dans son apprentissage du violon. En effet, les deux rencontres avec Caudella, si décisives qu'elles soient pour son parcours, ne suffisent pas à le qualifier de premier professeur d'Enesco, contrairement à une opinion trop souvent répandue. En Roumanie, c'est en autodidacte, s'appuyant sur les méthodes de violonistes appartenant à ce que l'on a appelé l'école franco-belge, qu'Enesco s'est initié à la pratique du violon. Le fait même qu'il ait été jusqu'à oublier le nom de la méthode de Mazas en est un des signes.

Ensuite, la scolarité d'Enesco a été particulièrement longue, en particulier pour son époque : il étudie six années à Vienne, suivies de quatre années à Paris. Bien qu'il commence très tôt sa formation dans des écoles supérieures dès l'âge de 7 ans, il la poursuit jusqu'à l'âge de 18 ans, fait inhabituel lorsqu'on compare cette scolarité avec celle de ses collègues à la carrière comparable²¹⁷. Même si cela peut s'expliquer par le fait qu'Enesco suive aussi un cursus

²¹³ *Le Ménestrel*, 18 mars 1900.

²¹⁴ *L'écho de Paris*, 20 mars 1900.

²¹⁵ *Le Figaro*, 19 mars 1900.

²¹⁶ *Le Soleil*, 16 mars 1900.

²¹⁷ Même si on exclut les très précoces Henryk Wieniawski, Premier prix du Conservatoire à l'âge de 11 ans en 1846, ou encore Kreisler, Premier prix du Conservatoire à 10 ans en 1887.

théorique en composition, allongeant ainsi son temps d'étude, la durée de cet enseignement n'en reste pas moins une singularité déterminante.

Autre trait saillant de ces années de formation : ses échecs. Les deux qu'il a connus durant les quatre années passées au Conservatoire de Paris, l'un en violon de 1898, l'autre en composition en 1899, l'ont profondément marqués. Bien qu'il ait plus tard accepté de siéger au jury de concours et même d'y composer des œuvres à cette occasion, il n'a jamais occupé de poste de professeur au sein de l'institution²¹⁸. Enesco a préféré fonder sa propre école, l'Institut Instrumental, en 1935, y donnant exclusivement des cours privés dans son appartement parisien de la rue de Clichy, ainsi que des cours de maîtres à travers le monde. Il est probable que sa conception même de la transmission musicale ait été façonnée par cette expérience scolaire douloureuse, lui qui s'est toujours attaché par la suite à construire ses cours d'interprétation reposant principalement sur l'expression d'une vision musicale très imaginative. Sa volonté constante de s'affranchir des structures rigides et normatives des institutions peut être perçue comme une réaction à cette scolarité longue et globalement malheureuse. Et les grands succès qu'il obtient pendant cette période proviennent d'autres centres névralgiques de la vie musicale de la fin du XIX^e siècle, notamment des salons parisiens ou des concerts Colonne. Le conservatisme des institutions, qui culminera avec l'affaire Ravel au Prix de Rome en 1905, l'aura ainsi durablement marqué. Toutefois, cette expérience a aussi forgé et enrichi sa personnalité musicale tant sur le plan de la composition que de la pratique du violon.

Enfin, son refus d'explicitier ou de normaliser la technique du violon peut apparaître comme une conséquence de cette formation. Jamais, dans aucune source disponible, il ne la théorise. Et lorsqu'il évoque Marsick, c'est avec un certain mépris à l'égard d'un enseignement dont le contenu musical ne le satisfait pas. Néanmoins, même s'il n'a pas souhaité l'exprimer ou l'expliquer, Enesco a indéniablement appris à maîtriser la technique de l'instrument. C'est en ce sens que l'étude de sa technique violonistique peut enrichir notre compréhension de l'interprétation de Georges Enesco. Ces aspects techniques, peu explicités par le musicien roumain, demeurent pourtant fondamentaux pour les violonistes contemporains souhaitant comprendre la manière dont l'un des grands violonistes de la première moitié du XX^e siècle appréhendait l'instrument. Sa proximité avec la plupart des compositeurs de cette période en fait en outre un témoin privilégié pour concevoir le style d'interprétation de cette époque.

²¹⁸ On lui commande comme morceau de concours le Cantabile et Scherzo pour flute et piano donné aux concours de 1904, un Allegro de concert pour harpe chromatique, une Légende pour trompette et piano donnée aux concours de 1906, le *Konzertstück* pour alto et piano donné aux concours de 1908, qu'il accompagne lui-même au piano. Il compose également pour l'occasion des morceaux de lecture à vue : en 1906, pour la trompette, en 1908, pour le cor, en 1909, pour la clarinette en si bémol, et même en 1951, pour le violon.

2. Étude détaillée de la technique violonistique de Georges Enesco

2.0. Introduction

Dès sa fondation en 1795, le Conservatoire de Paris met un point d'honneur à ériger des normes en matière de technique instrumentale à travers des traités et des méthodes rédigés par les professeurs de ces institutions²¹⁹. La méthode de Baillot, Rode et Kreutzer en est un exemple éloquent en ce qui concerne le violon. Ces ouvrages prescrivent des recommandations et préconisent des exercices pour apprendre et se perfectionner dans la technique de l'instrument. Au fil du temps, d'autres pédagogues ont proposé des versions actualisées, démontrant ainsi des évolutions dans ce domaine²²⁰. Les institutions et la technique instrumentale sont donc étroitement liées, les établissements étant les foyers où cette technique est développée puis enseignée.

Lors du concours du Conservatoire en 1898, les reproches sur l'interprétation d'Enesco portaient sur des éléments techniques, entre autres son utilisation du vibrato. C'est justement cette intrication entre l'exécution technique et le jeu interprétatif d'Enesco que cette partie cherche à mettre en valeur. Car le sens donné à la technique instrumentale, et donc incidemment aussi à son enseignement, revêt différentes significations. Pour certains violonistes, elle se réduit à une maîtrise corporelle de l'instrument, à une pure technicité digitale, permettant ainsi d'être en possibilité de jouer l'intégralité du répertoire écrit pour l'instrument. Cette conception induit l'idée que la pratique instrumentale s'apparente à une performance où le musicien, semblable à un athlète, est théoriquement capable de tout jouer sans vraiment se soucier du contenu musical.

Pourtant, l'étude de la technicité violonistique d'Enesco invite à questionner cette façon de concevoir la pratique instrumentale comme détachée de tout esprit interprétatif. En effet, d'autres conceptions de ce que peut recouvrir le terme de technique existent. Ivan Galamian, par exemple, considère que la maîtrise de la technique du violon se trouve « dans le rapport entre l'esprit et des muscles, c'est-à-dire dans la capacité de rendre le passage de l'ordre cérébral à son exécution physique aussi rapide et précis que possible »²²¹. Ainsi, la technique dépasse le

²¹⁹ HONDRE, Emmanuel [dir.], *Le Conservatoire de musique de Paris : regards sur une institution et son histoire*, Paris, Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995.

²²⁰ La violoniste et musicologue Cécile Kubik a décrit nombre de ces méthodes dans : KUBIK, Cécile, *Penser l'interprétation des sonates françaises pour piano et violon au XIX^e siècle (1800-1870) : des sources au concert*, Thèse de doctorat Recherche et Pratique, CNSMDP-Sorbonne Université, 2016.

²²¹ GALAMIAN, Ivan, *Enseignement et technique du violon*, Paris, Van de Velde, 1993, p.14.

simple aspect digital de la performance pour englober le contrôle cérébral de sa réalisation. La maîtrise par le violoniste de sa technique est étroitement liée à sa capacité à donner vie et âme à une œuvre.

Ainsi, le dictionnaire Robert définit la technique comme « un ensemble de procédés employés pour produire une œuvre ou obtenir un résultat déterminé »²²². Dans cette acception du terme, la technique est élaborée en prévision d'un but (la production d'une œuvre), ne se limitant pas à la maîtrise d'un instrument. La technique n'est plus alors un objectif en tant que tel, mais un moyen rendant la production d'une œuvre possible. La musicologue Gisèle Brelet, dont j'ai découvert la pensée lors d'un séminaire doctoral conjoint au CNSMDP et à Sorbonne Université, a travaillé cette question et rejette l'opposition entre une technique froide sans émotion d'une part, et la musicalité ou l'expressivité de l'interprète d'autre part, en introduisant le concept de « technique réalisatrice »²²³. Selon elle, ces deux aspects ne sont pas contradictoires ; ils sont constamment entremêlés dans le but unique de concrétiser l'œuvre musicale. La technique doit nécessairement s'aligner sur une volonté musicale, et la réalisation de cette intention est le résultat d'un geste technique.

Ce qui nous est donné en vérité dans l'art authentique et vivant, c'est une indissoluble liaison de l'expression et de la technique, comparable à celle que toute vie nous offre. Dans l'œuvre d'art, il n'y a pas seulement juxtaposition d'une technique et d'un message, conçus d'abord séparément et rassemblés ensuite de manière extrinsèque, mais l'un et l'autre se compénètrent de manière organique et se déterminent mutuellement²²⁴.

Or, ma pratique violonistique résonne pleinement avec cette conception élargie de la technique instrumentale. J'éprouve en permanence combien la maîtrise technique de mon instrument est intrinsèquement liée à ma capacité à interpréter une œuvre, à lui donner un sens musical. C'est bien pourquoi j'estime que le travail technique de gammes, arpèges ou d'études, souvent perçu comme mécanique, aride, voire fastidieux, est la condition même du jeu interprétatif. La maîtrise de ce savoir-faire artisanal est bien le préalable à la production d'une interprétation libérée des contraintes de l'instrument. Et l'étude de la technique violonistique d'Enesco est une façon de souligner combien c'est un moyen expressif intimement lié avec l'acte d'interprétation, et non une fin en soi.

²²² Le Robert, dictionnaire en ligne, <https://dictionnaire.lerobert.com>.

²²³ CHOUVEL, Jean-Marc, *Gisèle Brelet et le problème de la conscience musicale*, séminaire doctoral du CNSMDP/Sorbonne Université, 21 janvier 2019.

²²⁴ BRELET, Gisèle, *L'interprétation créatrice, essai sur l'exécution musicale. Tome II : l'exécution et l'expression*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 243.

D'ailleurs, bien qu'il n'ait laissé aucune trace de sa réflexion explicite sur la notion même de technique instrumentale, il ne néglige en aucun cas cet aspect²²⁵. L'examen de la technique du violoniste roumain revêt ainsi une importance fondamentale pour comprendre sa vision musicale, en examinant en détail les outils spécifiques qu'il met en œuvre pour proposer sa propre interprétation.

La position du corps (pieds, bras, poignets), la façon qu'a Enesco de tenir le violon et l'archet, sa manière de poser ses doigts sont autant d'éléments à prendre en compte pour les décrire tant ils diffèrent d'un violoniste à un autre. Un nombre important de paramètres impacte le rendu sonore : la vitesse, la pression, le point de contact de l'archet sur la corde, la vitesse et l'intensité du vibrato, par exemple. Aussi, à chaque instant, le violoniste procède à de nombreux choix (comme les doigtés ou les coups d'archet) qui vont déterminer l'interprétation.

Or, pour décrire la technique d'Enesco, différentes sources sont à notre disposition. On peut s'appuyer sur les photographies, les témoignages de contemporains ou encore les enregistrements disponibles. Néanmoins, ces sources éparses ne peuvent décrire la globalité de l'art du violon d'Enesco. Le nombre limité de photographies incite à la prudence et l'exactitude des témoignages reste sujet à caution. Les enregistrements, s'ils permettent d'objectiver des paramètres liés à la main gauche, ne donnent guère d'informations sur la technique d'archet des violonistes. Aussi est-il important de croiser les différentes sources, afin d'en déduire des hypothèses plausibles.

La technique violonistique dépend enfin forcément de l'instrument en lui-même et de ses accessoires. Au cours de la carrière de Georges Enesco, qui s'étend principalement sur la première moitié du XX^e siècle, des changements organologiques majeurs interviennent : la généralisation de la mentonnière, l'utilisation étendue du coussin, l'apparition de nouvelles matières pour la fabrication des cordes. Ces évolutions induisent des modifications de la technique violonistique et les choix du violoniste à ce sujet peuvent également nous éclairer sur son jeu. Après avoir passé en revue les différentes sources disponibles, l'étude présentera la technique d'Enesco de façon globale. On détaillera ensuite quelques points particuliers du jeu du violoniste. La conclusion synthétisera l'ensemble de ces éléments, qui amènera à une discussion sur l'influence de sa formation sur sa technique violonistique.

²²⁵ KOTLYAROV, *Enesco, op.cit.*

2.1. Présentation générale des sources

2.1.0. Introduction

Georges Enesco n'est pas un théoricien du violon. À la différence de grands pédagogues qui furent ses contemporains, il n'a laissé aucun écrit concernant la technique de l'instrument. Il n'a collaboré à aucune méthode d'apprentissage, à l'exception de l'édition de celle de Mazas, évoquée précédemment²²⁶. À l'exception de ses propres compositions, il ne laisse aucune édition d'œuvres du répertoire comportant des indications, au contraire de nombreux violonistes de la même époque comme Carl Flesch ou Lucien Capet²²⁷. Lorsqu'ils se remémorent le souvenir de ses leçons, les élèves d'Enesco insistent principalement sur l'aspect musical des suggestions qu'ils ont reçues et très peu sur l'aspect technique, ce que résume la violoniste Hélène Jourdan-Morhange (1888-1961), qui étudie avec lui après avoir obtenu son Premier prix au Conservatoire en 1906 : « travailler Bach chez Enesco ouvre des horizons inconnus aux violonistes, habitués qu'ils sont à n'entendre parler que *staccato*, *sautillé*, *double corde* »²²⁸.

Aussi, si l'on veut décrire précisément la technique du violoniste, il faut s'appuyer sur des indices directs émanant de sources éparses : enregistrements, photographies, témoignages, partitions. On peut alors distinguer les sources primaires, provenant d'Enesco lui-même, avec les sources secondaires, relatées par ses pairs, parfois plusieurs années ou décennies après les échanges avec Enesco. Les sources primaires à notre disposition sont les enregistrements du violoniste, les photographies et les partitions dont on a l'assurance qu'elles ont été annotées par le musicien roumain. Bien qu'elles soient difficiles à contextualiser avec précision, elles témoignent néanmoins de l'art du violon d'Enesco. Les comptes rendus de cours d'interprétation parus dans la revue *le Monde musical* peuvent aussi être considérés également comme une source primaire. Ces articles sont des relevés d'une grande précision effectués

²²⁶ Voir la section 1.1.1.2.

²²⁷ Entre autres : PAGANINI, Nicolo, *24 Caprices*, [FLESCH, Carl (ed.)], Leipzig, Peters, 1942, 9703 ; MENDELSSOHN, Félix, [FLESCH, Carl (ed.)], *Concerto pour violon op.64*, Leipzig, Peters, 1927, 9685 ; MOZART, W. A., [FLESCH, Carl, SCHNABEL, Arthur (ed.)], *Sonates pour piano et violon*, Leipzig, Peters, 1920, 9700 ; BACH, J. S., *6 Sonates à violon seul*, révision et annotation de Lucien Capet, Paris, Senart, Roudanez et Cie, 1915, M. S. & Cie 5014.

²²⁸ JOURDAN-MORHANGE, Hélène, *Mes amis musiciens*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1955, p. 31.

pendant les leçons d'Enesco. Il ne s'agit donc pas d'une reconstitution de souvenirs après coup, mais bien d'une retranscription écrite sur le moment par un journaliste, violoniste de surcroît.

Les sources secondaires sont constituées par les témoignages de musiciens ayant été en contact avec Enesco, généralement des collègues ou des élèves. Il faut les prendre avec précaution dans la mesure où ils ont été rédigés parfois bien après le décès de Georges Enesco. La comparaison avec des sources primaires met parfois en évidence de notables différences. Au moment où ils relatent leurs souvenirs, ces violonistes retranscrivent leurs visions d'œuvres musicales qu'ils ont étudiées avec Enesco. Ces témoignages ne concordent souvent pas entièrement au jeu du violoniste roumain tel qu'on l'entend dans les enregistrements. Les cheminements interprétatifs de ces violonistes-témoins, leurs particularités, certes inspirées en partie par Enesco, mais également par d'autres professeurs, produisent inévitablement un souvenir en partie déformé. Ils délivrent finalement leur propre interprétation, la présentant comme provenant uniquement d'Enesco, ce qui n'est finalement pas exact. Il s'agit donc d'être vigilant, en s'abstenant de se perdre dans une masse de détails invérifiables.

2.1.1. Sources primaires

2.1.1.1. Iconographie

La carrière de Georges Enesco s'étend de 1890 à 1955, année de son décès. Les archives visuelles sont donc relativement restreintes rendant limité le nombre de photographies du violoniste utilisables pour détailler des éléments de posture. De même, aucune séquence vidéo ne le montre clairement en action de jouer du violon²²⁹. Cette absence de contenu filmé reste plutôt surprenante, alors même que la plupart des violonistes de la même époque ont été filmés²³⁰.

Les quinze illustrations suivantes, issues des ouvrages de Viorel Cosma consacrés aux photographies du violoniste, présentent Enesco jouant du violon²³¹. Ces photos sont rarement datées de façon précise, de même que les circonstances exactes dans lesquelles elles ont été prises. C'est pourquoi on ne peut qu'estimer de façon approximative la période où le cliché a été réalisé. Il semble vraisemblable que la majorité de ces photographies ont été prises sur le vif, peut-être lors de répétitions ou concerts. En effet, selon les écrits de Piyush Wadhera, l'objectif photographique *anastigmat*, « inventé en 1888 par Schröder et J. Stuart en Allemagne et commercialisé [...] en 1890 avant d'être repris en France par les frères Demaria, permet au photographe d'obtenir des prises rapprochées du sujet, avec une ouverture plus dynamique et un temps d'exposition plus court qu'avec les appareils précédents »²³². Aussi, si certaines de ces photographies ont été posées, le temps de pose réduit aura probablement permis au photographe de capturer avec précision la position du violoniste en action. Toutes permettent d'appréhender sous différents plans et à différents stades de sa carrière sa position générale de violoniste.

²²⁹ Par exemple, une rencontre avec le sculpteur Constantin Brancusi, visible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=zGJr2UermOU>.

²³⁰ MONSAINGEON, Bruno, *L'art du violon*, film documentaire, Paris, Idéale Audience, Warner Music, 2000.

²³¹ COSMA, Viorel, *Georges Enescu, Muzicianul de genau in imagini/ Georges Enesco, le musicien de génie en images*, traduction française de Ileana Cantuniari, Bucuresti, Editura Institutului Cultural Roman, 2016.

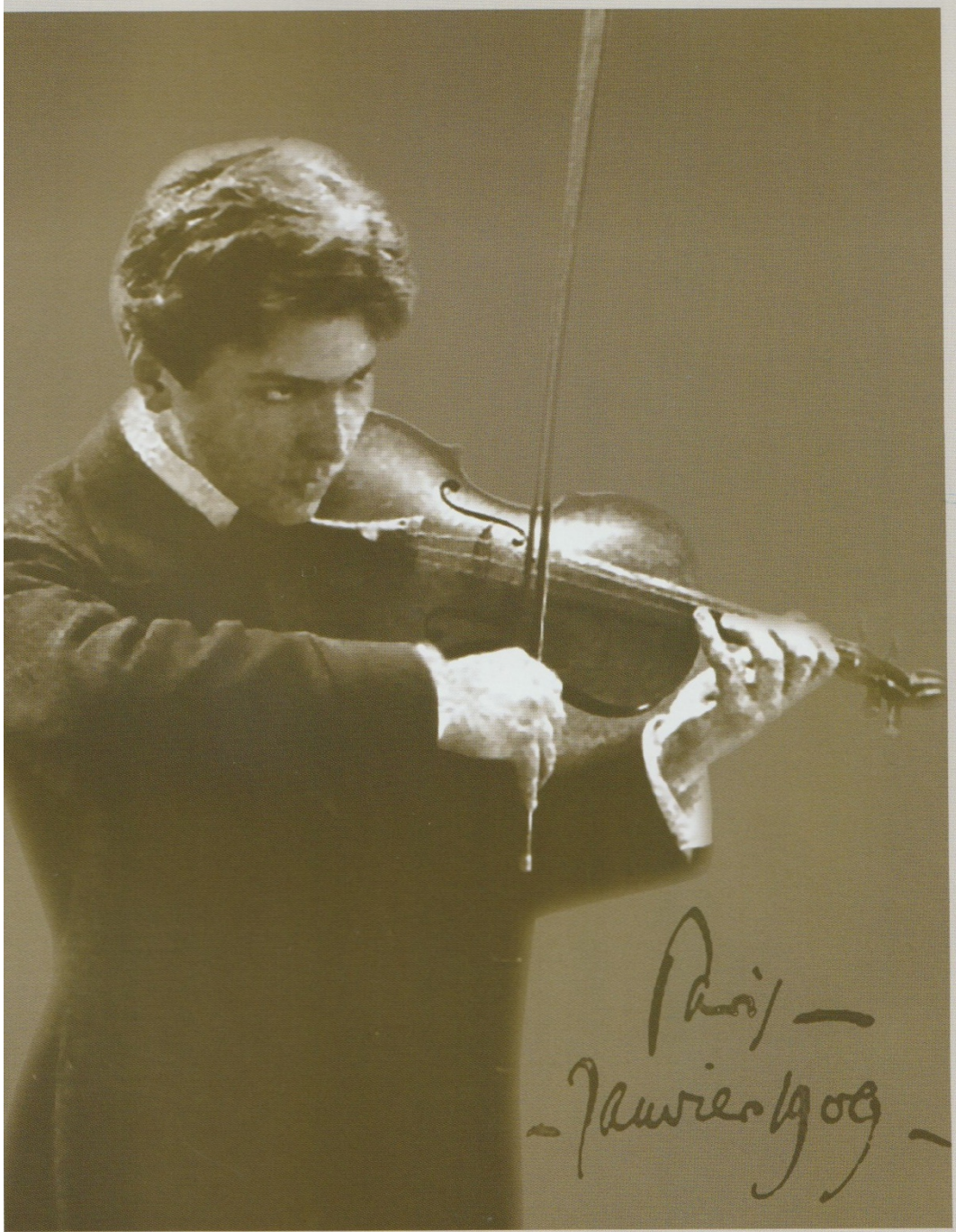
²³² WADHERA, Piyush, « La photographie du violon et du violoniste en France au XIXe siècle : le cas de Joseph Joachim », *Le violon en France du XIXe siècle à nos jours*, Claudia Fritz et Stéphanie Moraly [dir.], Paris, Sorbonne Université Presse, 2022.



Ill2. 1. Avec le pianiste Alfred Cortot 1898-1902.



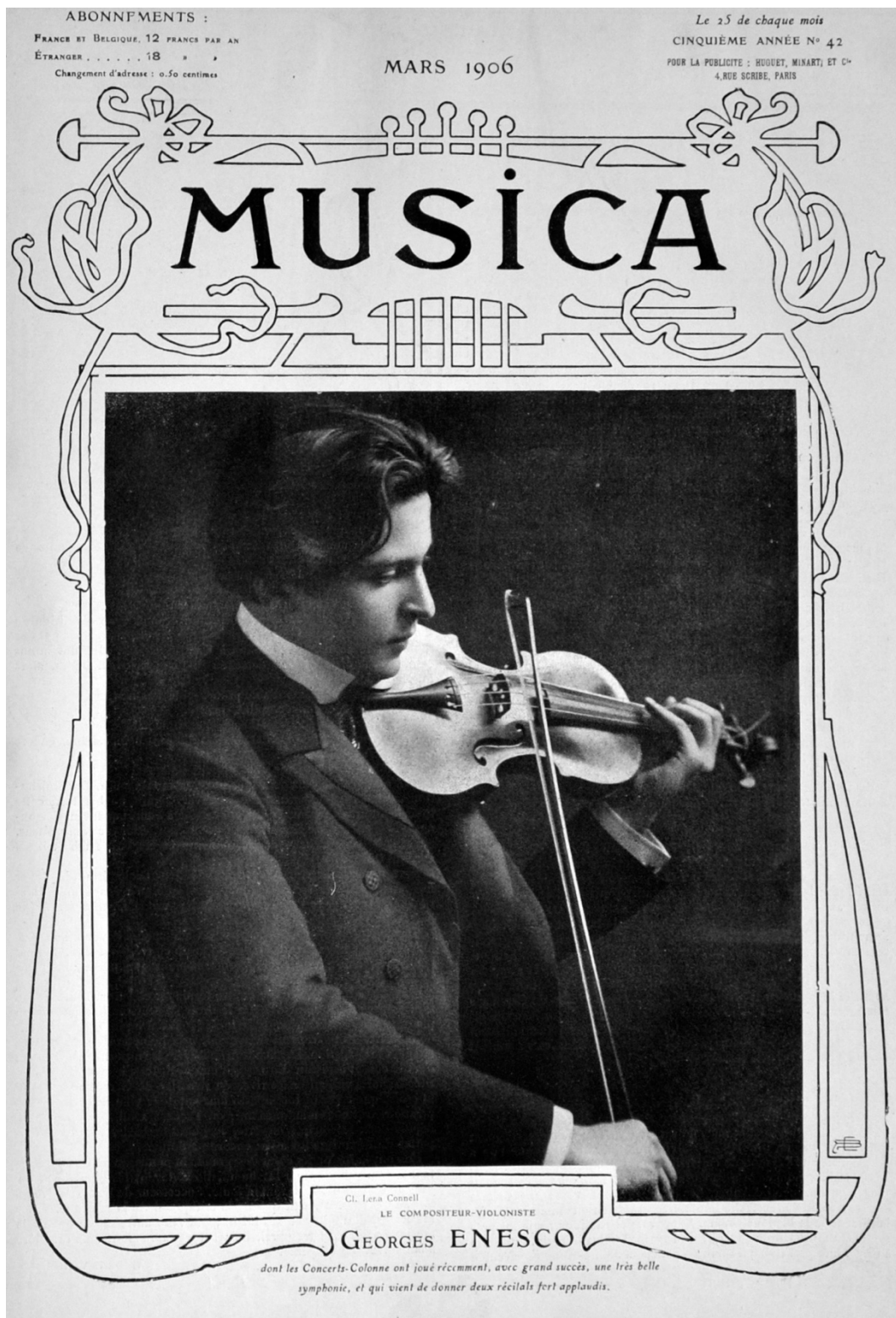
III. 2. 1900-1910.



III. 3. 1900-1910.



III. 4. 1900-1910.



Ill. 5. Revue Musica, mars 1906.

Cette photographie est également présente en couverture de la Revue musicale du 1^{er} juin 1904.



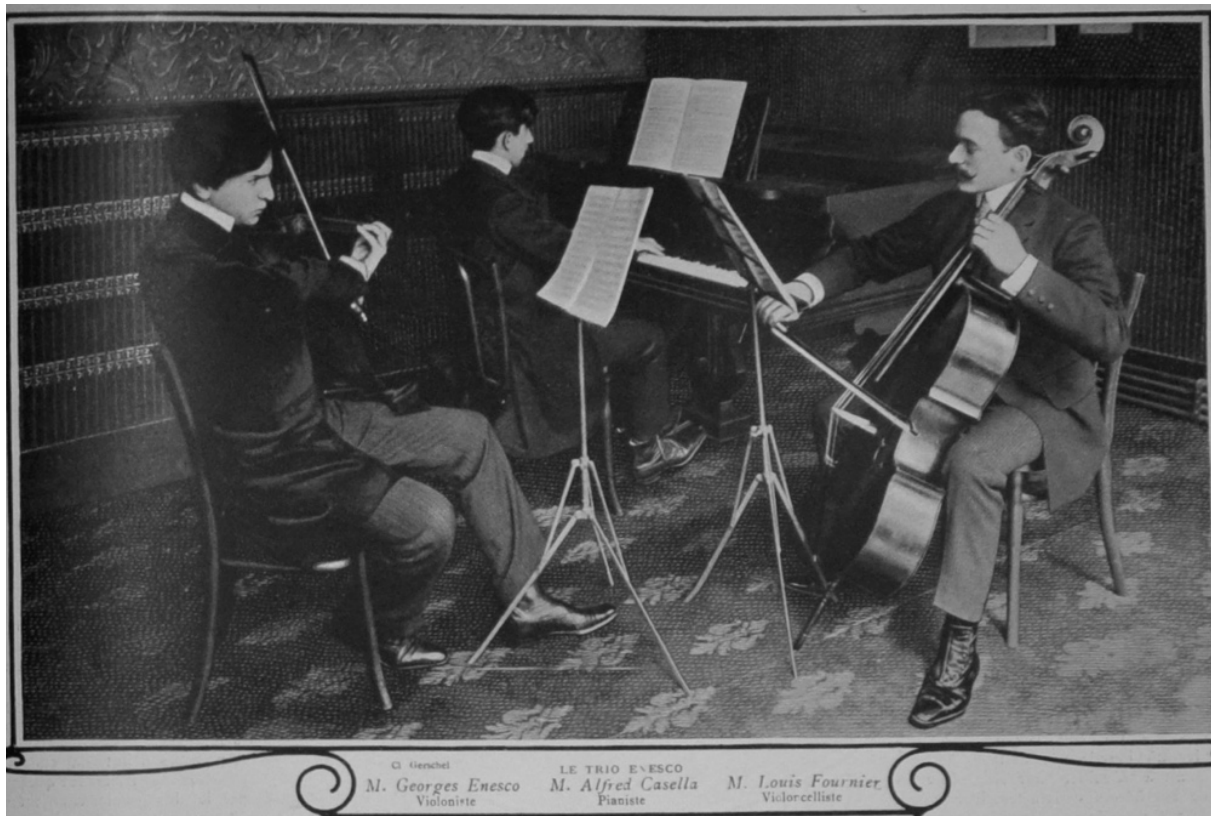
Ill. 6. Avec Blanche Selva, 1900-1910.



Ill2. 7. Avec le violoncelliste roumain Dimitrie Dinicu, 1900-1910.



Ill2. 8. Quatuor Enesco, 1900-1910.



Ill2. 9. Trio Enesco, 1900-1910.



Ill2. 10. Avec Blanche Selva et Dimitri Dinicu, 1900-1910.



III2. 11. 1900-1910.



III2. 12. 1920-1930.

Le Monde musical du 30 juin 1930 (p. 223) indique cette photographie comme l'une des plus récentes.



Ill2. 13. Avec Alfred Cortot, 1920-1930.



Ill2. 14. Avec Jacques Thibaud et Carl Flesch à Liège le 4 juin 1933.



Ill2. 15. Répétition d'un concert à Bucarest le 8 novembre 1936.

2.1.1.2. Enregistrements

La vie de Georges Enesco est concomitante de l'essor de l'industrie discographique. Il naît trois ans après le premier son reproduit par Thomas Edison en 1878, et disparaît lors de la décennie qui voit l'avènement du disque microsillon 33 tours. Le violoniste enregistre alors de nombreuses œuvres et laisse un patrimoine discographique important²³³. Ces témoignages sonores sont une source primordiale pour étudier sa technique violonistique. Les premiers enregistrements connus de Georges Enesco datent de 1924 et sont réalisés par Columbia lors d'une tournée aux États-Unis. Il enregistre alors en compagnie du pianiste Edward Harris des petites pièces de genre d'une durée limitée à environ trois minutes, afin de respecter les limites de temps d'un 78 tours. D'autres œuvres ont été enregistrées pendant la même période, mais n'ont pas commercialisées²³⁴. En 1929 et 1930, d'autres sessions sont organisées aux États-Unis, également pour Columbia avec le pianiste Sanford Schlüssel. Sont gravés alors des œuvres de plus grande envergure : le *Poème* op. 25 de Chausson ou encore la Sonate op. 1 pour violon et continuo de Haendel. Ces séances d'enregistrement, dont la datation précise nous est donnée par le site internet « Discography of American Recording », laissent entendre le musicien âgé d'une quarantaine d'années, c'est-à-dire au faîte de son art de violoniste²³⁵. Enesco enregistre ensuite un grand nombre d'œuvres dans les décennies 1940 et 1950 : par deux fois, ses sonates op. 6 et op. 25, avec les pianistes Dinu Lipatti (1917-1950) et Céliny Chailley-Richez ; la Sonate pour piano et violon n°9 op. 47 « à Kreutzer » de Beethoven, la Sonate pour violon et piano n°2 op. 121 de Schumann avec Chailley-Richez et les Sonates et Partitas BWV 1001-1006 de J. S. Bach. S'ajoute à cette liste d'enregistrements officiels, des enregistrements non publiés de concerts avec de grandes œuvres du répertoire : concertos de J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Brahms, sonates pour piano et violon de J. S. Bach, Beethoven, Schumann.

En outre, Georges Enesco enregistre pour la Radiodiffusion Française vingt émissions d'une vingtaine de minutes chacune avec Bernard Gavoty²³⁶. Le musicien y raconte son enfance, ses études, sa carrière et ses relations avec ses collègues musiciens, ponctuant son récit

²³³ Une discographie du violoniste est présentée dans l'Annexe I.

²³⁴ *La Ronde des lutins* d'Antonio Bazzini est l'unique témoignage audible de ces enregistrements, dont on ne connaît que les numéros de matrice. Il a été publié confidentiellement au Japon en 2015 par un collectionneur ayant récupéré un test pressing, sous la référence Shellman Record SH 1006.

²³⁵ Consulté à l'adresse : <https://adp.library.ucsb.edu/> le 26 mai 2022. Les informations des enregistrements Columbia provenant de ce site internet sont extraites du livre : RUST, Brian et BROOKS, Tim, *The Columbia Master Book Discography*, 4 Volumes, Santa Barbara, Greenwood, 1999.

²³⁶ GAVOTY, *Entretiens*, op.cit.

d'intermèdes musicaux au piano ou au violon. Enesco y évoque principalement des souvenirs biographiques et à de rares occasions, il parle alors de détails liés à la technique violonistique.

2.1.1.3. Partitions

Il aurait été très utile dans le cadre de ce travail d'avoir accès aux partitions sur lesquels jouait le violoniste Georges Enesco. Ces partitions ne sont évoquées dans aucun ouvrage ni article et aucun des interlocuteurs rencontrés n'a eu connaissance de leurs existences voire de leurs localisations. Le Musée Georges Enesco à Bucarest, qui regroupe les archives du musicien, n'a conservé aucune partition de travail du violoniste. Tout porte ainsi à croire qu'elles ont malheureusement disparues. Comme Enesco était doté d'une formidable mémoire, on peut supposer qu'il jouait en concert la plupart des œuvres sans partition. Aussi, en ce qui concerne les indications spécifiquement liées à la technique violonistique, les seules sources primaires à notre disposition sont les œuvres qu'Enesco a lui-même composées comportant une partie de violon. On peut alors être certain de l'authenticité de ces indications puisqu'elles sont directement annotées de la main de Georges Enesco. Cette assurance n'est pas garantie pour d'autres partitions provenant de violonistes qui ont été en contact avec lui. Le tableau ci-dessous répertorie les œuvres d'Enesco avec violon, en spécifiant la présence ou l'absence d'indications violonistiques dans chacune d'entre elles.

Tableau 2.1. Indications violonistiques dans les œuvres éditées d'Enesco avec violon.

| Œuvre | Numéro d'Opus | Année de composition | Éditeur | Formation | Indications |
|---|-------------------|----------------------|-----------|--------------------------|------------------------|
| Sonate pour violon et piano en <i>la</i> mineur | op. 7 de jeunesse | 1894 | Manuscrit | Violon/piano | Aucune indication |
| <i>Ballade</i> | | 1895 | MNGE | Violon/piano | Nombreuses indications |
| Quintette pour piano et cordes | | 1896 | MNGE | Quatuor à cordes/piano | Aucune indication |
| Sonate pour violon et piano n°1 en <i>ré</i> majeur | op. 2 | 1897 | Enoch | Violon/piano | Aucune indication |
| Trio en <i>sol</i> mineur | | 1897 | MNGE | Violon/violoncelle/piano | Aucune indication |
| Sonate pour violon et piano n°2 en <i>fa</i> mineur | op. 6 | 1899 | Enoch | Violon/piano | Aucune indication |
| Trio " <i>Aubade</i> " pour violon, alto, violoncelle | | 1899 | Enoch | Violon/alto/violoncelle | Aucune indication |
| Pastorale, Menuet triste, et Nocturne | | 1900 | MNGE | Violon/Piano à 4 mains | Peu d'indications |
| Octuor à cordes en <i>ut</i> majeur | op. 7 | 1900 | Enoch | Double quatuor à cordes | Nombreuses indications |
| Cadence pour le Concerto de violon n°4 de Mozart | | s.d. | MNGE | Violon seul | Aucune indication |

| | | | | | |
|--|------------|------|----------|-------------------------------|------------------------|
| Cadence pour le Concerto de violon n°2 en <i>sol</i> majeur de Haydn | | s.d. | MNGE | Violon seul | Aucune indication |
| Cadence pour le Concerto de violon de Brahms | | 1903 | Salabert | Violon seul | Peu d'indications |
| <i>Sérénade lointaine</i> | | 1903 | MNGE | Violon/violoncelle/piano | Aucune indication |
| <i>Impromptu concertant en sol b</i> majeur | | 1903 | MNGE | Violon/piano | Nombreuses indications |
| Quatuor pour piano et cordes n°1 en <i>ré</i> majeur | op. 16 | 1909 | EM | Violon/alto/violoncelle/piano | Aucune indication |
| Quatuor à cordes n°1 en <i>mi b</i> majeur | op. 22 n°1 | 1920 | Salabert | Quatuor à cordes | Aucune indication |
| Sonate pour violon et piano n°3 en <i>la</i> mineur | op. 25 | 1926 | Enoch | Violon/piano | Nombreuses indications |
| Quintette pour piano et cordes en <i>la</i> mineur | op. 29 | 1940 | EM | Quatuor à cordes/piano | Nombreuses indications |
| <i>Impressions d'enfance</i> | op. 28 | 1940 | Salabert | Violon/piano | Nombreuses indications |
| Quatuor pour piano et cordes n°2 en <i>ré</i> mineur | op. 30 | 1944 | EM | Quatuor à cordes | Nombreuses indications |
| Andantino malinconico (morceau de déchiffrage) | | 1951 | MNGE | Violon/piano | Nombreuses indications |
| Quatuor à cordes n°2 en <i>sol</i> majeur | op. 22 n°2 | 1952 | Salabert | Quatuor à cordes | Aucune indication |

Ces indications de coups d'archet et de doigtés apportent un éclairage par rapport à la façon dont Enesco souhaitait que sa musique soit réalisée sur l'instrument, et par voie de conséquence, nous informent sur sa technique violonistique. La présente étude se focalisera sur les œuvres suivantes, composés avant 1940, où les indications semblent les plus représentatives :

- La *Ballade* pour violon et piano, composée en 1895
- L'Octuor à cordes op. 7, composé en 1900
- L'*Impromptu concertant en sol* majeur, composé en 1903
- La Sonate pour violon et piano n°3 en *la* mineur op. 25, composée en 1926

2.1.1.4. Comptes rendus de cours d'interprétation

Dès 1928, Georges Enesco donne des cours d'interprétation à l'École Normale de Musique de Paris. Cette école a été fondée en 1919 par Alfred Cortot et Auguste Mangeot (1873-1942), qui y invitent dès 1921 Jacques Thibaud à y donner des classes de maîtres. Auguste Mangeot est le fils du facteur de pianos Édouard Mangeot (1835-1898) qui a créé la revue *Le Monde musical* en 1889. Auguste, qui a assumé naturellement la responsabilité éditoriale de la revue après le décès de son père, a élevé cette publication au statut d'organe officiel de l'École Normale. Le périodique publiera ainsi régulièrement des comptes rendus des cours dispensés par les maîtres au sein de cette institution. Enesco donne quatre jours de cours d'interprétations

les 24, 26, 29, 31 mai 1928²³⁷. Le violoniste Daniel Brunschwig, connaissance appréciée du violoniste roumain, en assure la transcription²³⁸. En 1930, une autre leçon sera également chroniquée dans la revue sous sa plume²³⁹.

De nombreuses œuvres sont présentées à Enesco lors de ces cours d'interprétation. Le témoignage précis et détaillé qu'en fait Brunschwig permet d'approcher la pensée musicale que transmet Enesco, qui explicite à cette occasion de nombreux points techniques. On dispose ainsi d'une source qui décrit précisément la vision que le musicien roumain se fait de grandes œuvres du répertoire. Le tableau suivant récapitule les œuvres qui sont relatées par Brunschwig dans ces comptes rendus.

Tableau 2.2. Œuvres interprétées lors des cours de Georges Enesco, présentées dans le Monde musical.

| Œuvres | Date du cours | Date de la publication | Page |
|---|---------------|------------------------|---------|
| Beethoven, Romance en <i>sol</i> majeur | Mai 1928 | 30/09/1928 | 295-296 |
| Beethoven, Romance en <i>fa</i> majeur | Mai 1928 | 30/09/1928 | 296 |
| Mozart, Concerto en <i>la</i> majeur (3 mouvements) | Mai 1928 | 31/10/1928 | 331-332 |
| Vivaldi, Concerto en <i>la</i> mineur (3 mouvements) | Mai 1928 | 31/10/1928 | 332 |
| Beethoven, Concerto pour violon (1 ^{er} mouvement) | Mai 1928 | 30/11/1928 | 367-368 |
| Beethoven, Concerto pour violon (2 ^e mouvement et final) | Mai 1928 | 31/01/1929 | 16-17 |
| J. S. Bach, Partita n°2 BWV 1004 : Chaconne | Mai 1928 | 31/07/1929 | 250-251 |
| J. S. Bach, Sonate n°1 BWV 1001 : Fugue | Juin 1930 | 31/10/1930 | 357-358 |

²³⁷ « Annonce des cours d'interprétation de Georges Enesco à l'École Normale de Musique de Paris », *Le Monde musical*, 31 mai 1928, p. 152.

²³⁸ Georges Enesco dédicace une photo à Brunschwig en 1928, avec ces mots : « A mon si charmant collègue, monsieur Dany Brunschwig, son reconnaissant et dévoué Georges Enesco », *Vente aux enchères d'Autographes*, maître Isabelle Goxe et Laurent Belaisch, Hôtel des ventes d'Enghien, lot 128, 13 juin 2019.

²³⁹ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation de Georges Enesco », *Le monde musical*, *op.cit.*

2.1.2. Sources secondaires

2.1.2.1. L'ouvrage du violoniste Georges Manoliu : *Georges Enesco : poète et penseur de l'art du violon*

Une publication pertinente pour aborder la technique d'Enesco est celle du violoniste et pédagogue roumain Georges Manoliu²⁴⁰. Professeur et directeur du Conservatoire de Bucarest de 1956 à 1976, Manoliu a suivi des cours avec Georges Enesco à Paris entre 1935 et 1937. Il rédige un ouvrage entier consacré à l'art du violon d'Enesco, publié en 1986 et réédité en 2011. Ce livre écrit en roumain et en français est en quatre parties. La première, qui présente des informations biographiques, est intitulée *La carrière du concertiste*. La seconde, *Convictions, Idées et Principes*, a pour objet d'explicitier des choix de doigtés et de coups d'archet que l'auteur considère comme distinctif du jeu d'Enesco. La troisième partie, *L'esthétique de ses interprétations*, détaille avec de nombreux exemples les interprétations de grandes œuvres du répertoire du violon (Sonates et Partitas de J. S. Bach, Concertos de Beethoven et Brahms, *Poème* de Chausson, Sonates de Franck et d'Enesco). La dernière partie, *Enesco professeur*, présente quelques-uns de ses élèves les plus célèbres (Yehudi Menuhin, Christian Ferras, Ida Haendel (1928-2020), etc.). Ce livre est la seule publication de grande ampleur - d'une centaine de pages en français - écrite par un violoniste, consacrée précisément à la technique violonistique d'Enesco. Cet ouvrage est donc d'un grand intérêt quant au sujet de cette recherche. Pourtant, à la différence du pédagogue russe Yuri Yankelevitch, qui avait procédé en 1955 à une étude « oscillographique » des démanchés dans des enregistrements de David Oistrakh et Dimitri Tziganov, Manoliu n'étudie en aucun cas de manière scientifique les enregistrements d'Enesco²⁴¹. Or, en comparant les écrits de Manoliu avec des enregistrements d'Enesco, on constate que certaines des affirmations de l'élève concernant des doigtés ou des coups d'archet, dont il ne précise d'ailleurs pas l'origine, ne correspondent pas au jeu du maître.

Prenons quelques exemples provenant du Concerto pour violon de Beethoven op. 61, dont un enregistrement de concert nous est connu²⁴². Les doigtés et coups d'archet des trente premières mesures (mesures 89 à 118) du solo de violon du premier mouvement sont indiqués précisément par Manoliu, qui les présente comme ceux d'Enesco (p. 266-269). Si de

²⁴⁰ MANOLIU, *op.cit.*

²⁴¹ YANKELEVITCH, Yuri, « Les changements de position et les problèmes de l'interprétation », Thèse de doctorat, 1955, *Yuri Yankelevitch et l'École Russe du Violon*, Fontenay-aux Roses, Suoni et Colori, 1999.

²⁴² BEETHOVEN, Ludwig Van, *Concerto pour violon en ré majeur op.61*, Georges Enesco, violon, Orchestre de l'université de l'Illinois, dir. John Kuypers, enregistrement live, disque compact Biddulph, 1949, LAB 108.

nombreuses indications concordent avec l'écoute de l'enregistrement, on constate également quelques différences (indiquées en rouge), comme le montre l'extrait musical ci-dessous²⁴³ :

Ex. 2. 1. BEETHOVEN, Concerto pour violon, 1^{er} mvt, partie de violon, mes.89 à 118, indications de Manoliu (p. 266).

Dans la coda du premier mouvement du même concerto, voici les doigtés donnés par Manoliu comme ceux joués par Georges Enesco :

Ex. 2. 2. BEETHOVEN, Concerto pour violon op.61, 1^{er} mvt, mes. 511 à 516, indications de Manoliu (p. 271).

Avec ce doigté, le sol de la troisième mesure est joué en son harmonique, le doigt de la main gauche effleurant la corde. Ce son ne peut donc pas être vibré. Or, le spectrogramme de cette séquence, visible ci-dessous, montre que cette note est en effet vibrée par Enesco, ce qui ne correspond pas à l'indication de Manoliu.

²⁴³ Mes. 9, une liaison par 6 est jouée par 2 (3 fois), mes. 23 et 25, le démanché se fait entre sol et do du 3^e temps et non avant ; mes. 28, le démanché s'effectue sur le do du 4^e temps et non sur le ré juste avant.

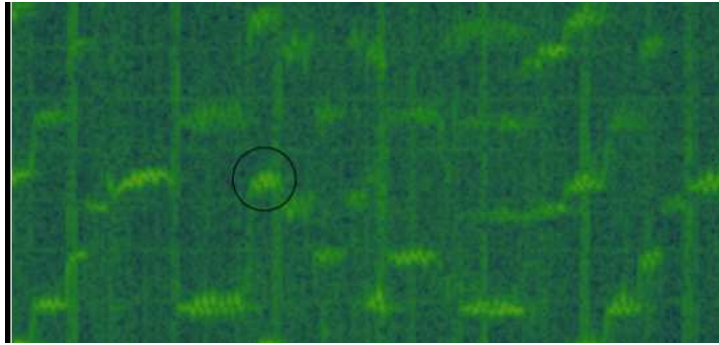


Figure 2. 1. Spectrogramme de l'enregistrement correspondant à l'Ex.2.2.

Un autre exemple est donné dans le thème initial du troisième mouvement. Manoliu indique que Georges Enesco aurait joué avec les doigtés suivants, les comparant avec ceux de Joachim et de Flesch :

FLESCH
sul G

JOACHIM
ENESCU

Ex. 2. 3. BEETHOVEN, *Concerto pour violon op. 61, 3^e mvt., mes. 1 à 4, indications de Manoliu* (p. 274).

Or, l'écoute de l'enregistrement nous montre qu'Enesco exécute en réalité le doigté indiqué comme celui de Flesch. Ceci est confirmé par le spectrogramme, sur lequel on voit clairement que les deux occurrences du démanché entre la note *la* et la note *ré* sont effectuées avec le même doigt - qui ne peut donc être que le premier doigt, compte tenu des notes qui suivent.

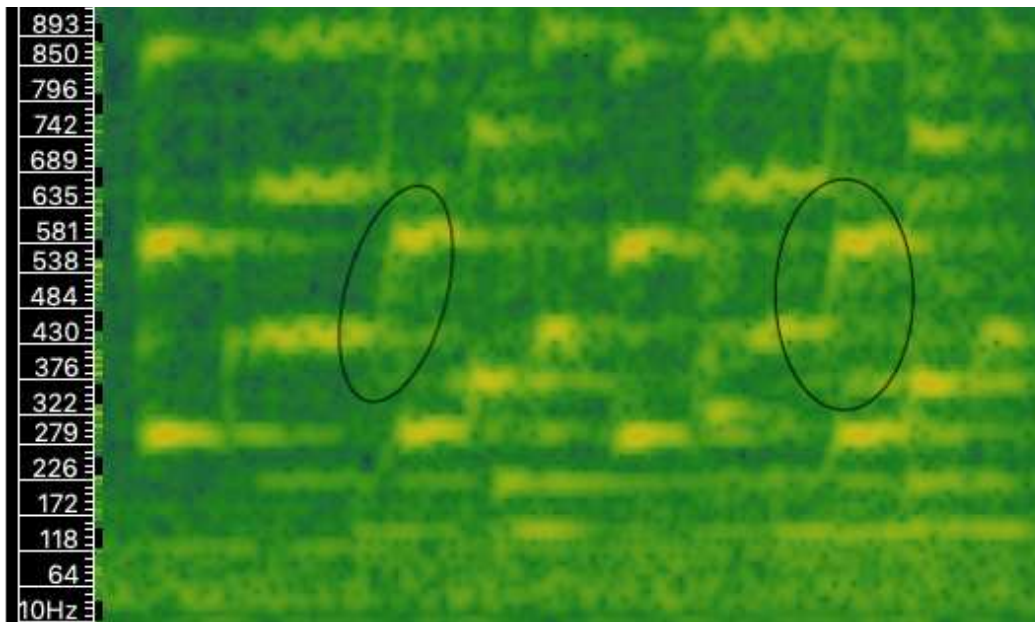


Figure 2. 2. Spectrogramme de l'enregistrement correspondant à l'Ex. 2.3.

Ces deux exemples nous montrent clairement que des indications très précises de Manoliu concernant le Concerto de Beethoven ne sont pas entièrement en accord avec l'enregistrement d'Enesco de 1949. Voici pourquoi cet ouvrage doit être considéré comme une source secondaire et pourquoi il est important de croiser les différentes sources afin de les vérifier. Ainsi, en ce qui concerne l'extrait du Concerto de Beethoven, on ne peut pas savoir si Georges Enesco a changé ces coups d'archet et doigtés entre 1935, date à laquelle Manoliu a suivi ses leçons, et 1949, date de l'enregistrement. Ou alors Georges Manoliu indique-t-il un doigté comme étant celui de son maître, alors que c'était finalement devenu le sien, à la suite d'une vie de concerts et de leçons ? De plus, Georges Enesco n'est pas le genre de pédagogue à imposer à ses élèves de jouer comme lui. Lors d'un cours d'interprétation à l'École Normale, le violoniste roumain montre son doigté d'un passage du Concerto de Beethoven à un étudiant, mais « ne le recommande pas, étant donné sa difficulté »²⁴⁴. On peut également supposer qu'il lui arrivait de changer de doigtés de temps à autre. Il s'agit donc de faire preuve de prudence et à l'aide de différentes sources, d'établir un faisceau de présomptions sur des éléments suffisamment larges pour en tirer des conclusions générales.

²⁴⁴ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, 30 novembre 1928.

2.1.2.2. Témoignages de musiciens liés à Georges Enesco

Les témoignages émanant de musiciens ayant côtoyé Georges Enesco sont nombreux : comptes rendus de concerts ou de leçons, souvenirs de collègues ou d'élèves... En revanche, les nombreux articles de presse vantant les mérites d'Enesco sont généralement très vagues et ne peuvent que rarement être utiles. Si l'on souhaite obtenir des informations précises et détaillées sur la technique violonistique d'Enesco, il est préférable que les auteurs soient eux-mêmes violonistes, capables donc de donner une description précise ou des explications rationnelles.

Carl Flesch fait assurément partie de cette catégorie. Dans ses mémoires, déjà évoquées dans la première partie de ce travail, il décrit avec précision la vie musicale de l'époque et livre de précieux détails sur la façon de jouer et la personnalité d'Enesco²⁴⁵. Sa volonté d'analyser méthodiquement l'étude du violon prend corps dans son ouvrage en trois volumes : *l'Art du violon*²⁴⁶. Son livre *Violin fingering: its theory and practice*, véritable encyclopédie avec près de 2000 exemples de doigtés (non traduit en français), est d'une telle précision et d'une telle rigueur qu'il n'a guère d'équivalent dans la littérature consacrée à l'instrument²⁴⁷. L'ensemble de ces ouvrages est d'une importance fondamentale dans la connaissance de l'étude du violon au XX^e siècle, et a été étudié par quelques musicologues²⁴⁸. Soliste et pédagogue, Flesch avait une volonté de rationaliser l'étude de l'instrument. Or, il était très proche de Georges Enesco. Les deux violonistes ont étudié dans les deux mêmes conservatoires à Vienne et à Paris, où ils ont travaillé avec Marsick. Bien qu'exprimant des divergences de vues musicales et pédagogiques, les deux violonistes entretenaient des relations amicales qui ont duré jusqu'au décès de Flesch en 1944. Enesco tenait le violoniste hongrois en haute estime comme il l'écrivait à Ninette Duca en 1907²⁴⁹.

Il existe également des partitions de collègues ou d'élèves ayant côtoyé de près Enesco lors de concerts ou de leçons. La pianiste et partenaire de sonate Céliny Chailley-Richez a conservé de nombreuses partitions d'œuvres qu'elle a interprétées avec Enesco. Ces documents, parfois

²⁴⁵ FLESCHE, *Memoirs*, *op.cit.*

²⁴⁶ FLESCHE, *L'art du violon*, *op.cit.*

²⁴⁷ FLESCHE, *Violin fingering*, *op.cit.*

²⁴⁸ PENESCO, Anne, *Les écrits de Léopold Auer, Carl Flesch et Joseph Szigeti : contribution à l'évolution de la technique et de l'esthétique du violon entre 1900 et 1960*, thèse de 3e cycle, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 1981, ou plus récemment KNAPIK, Stepan, « The Mastered violonist : Carl Flesch, pedagogical treatise and memoirs », *Music & Letters*, Vol. 96, No. 4 (NOVEMBER 2015), p. 564-601.

²⁴⁹ « Il [Flesch] a fait des progrès énormes au point de vue musical, aussi comme sonorité et c'est un garçon d'une intelligence et d'une culture rares, d'un savoir-vivre accompli, gentil et affable au possible, enfin à tous les points de vue dignes d'admiration et de sympathie. » in ENESCO, « Lettre à Ninette DUCA », 25 décembre 1907, *Scrisori III*, *op.cit.*, p. 64.

dédicacés par le compositeur lui-même, ont été annotés par la pianiste de façon minutieuse lors de répétitions ou de cours d'interprétation, comme le relate Ivry Gitlis²⁵⁰ :

Avec les vicissitudes de la guerre, des déménagements, beaucoup de mes partitions d'alors se sont perdues. Mais j'en ai encore quelques-unes qui étaient notées par Céliny Chailley-Richez, pianiste merveilleuse qui était la mère de Jacques Chailley. C'était aussi ma famille. Elle venait à toutes les leçons et notait tout ce qu'Enesco disait sur mes partitions. Je ne remercierai jamais assez le destin qui m'a permis de travailler avec Enesco, que j'ai connu grâce à elle²⁵¹.

Néanmoins, les indications rapportées sur ces partitions ne sont cependant pas écrites par une violoniste et ne comportent que peu d'indications concernant la technique violonistique d'Enesco. Parmi les partitions d'élèves d'Enesco, celles du violoniste Serge Blanc sont d'un grand intérêt. Premier prix du Conservatoire de Paris à 13 ans dans la classe de Jules Boucherit, il est lauréat du concours Long-Thibaud en 1949, troisième Prix derrière Christian Ferras²⁵². À l'issue de ce concours, où Enesco siège au jury, il travaille avec le maître roumain qui lui prodiguera des leçons jusqu'à son décès. Ce dernier semble particulièrement apprécier son élève, car il l'accompagne au piano lors d'un récital qu'ils donnent ensemble salle Gaveau le 9 février 1952²⁵³. Serge Blanc publie son édition des Sonates et Partitas de J. S. Bach, commentées et annotées d'après les leçons d'Enesco. Cette partition révèle de nombreux détails à mettre en lumière avec l'enregistrement du violoniste²⁵⁴. Bien qu'elles ne donnent accès qu'à une partie du répertoire du violoniste, elles n'en permettent pas moins de saisir des éléments techniques sur la réalisation et la vision musicale de Georges Enesco. Néanmoins, la comparaison avec l'enregistrement du violoniste montre quelques différences dans la réalisation technique. En guise d'exemple, voici les changements de coups d'archet que l'on peut percevoir dans l'enregistrement de l'Adagio de la Sonate en *sol* mineur BWV 1001 de J. S. Bach par rapport aux indications qu'en donne Serge Blanc :

²⁵⁰ Acquis lors de la vente n°159 chez Alde du 17 juin 2016 : 2^e Sonate pour piano et violon op.6 et 3^e Sonate pour piano et violon op.25 « dans le caractère populaire roumain » de Georges Enesco, partie de piano des concertos de Brahms, Beethoven, 6 sonates pour violon et piano de J. S. Bach BWV 1014-1019, 10 Sonates pour piano et violon de Beethoven.

²⁵¹ GITLIS, Ivry, « Georges Enesco par Ivry Gitlis », *Revue l'âme et la corde* n°1, mars-avril 1982.

²⁵² Informations du site www.sergeblanc.fr.

²⁵³ Un enregistrement de concert a été publié chez le label Forgotten Records (FR 1113) ou chez Yves St Laurent Studio (YSL T-824).

²⁵⁴ BACH, Jean Sébastien, *Sonates et Partitas pour violon seul BWV 1001-1006*, Indications et commentaires de Georges Enesco, recueillis et développés par Serge Blanc, s.l.n.d.

Sonata I

BWV 1001

J. S. BACH

Adagio $\text{♩} = 40$

(f) *meno f* *f* *p* *f* *p* *cresc.* *f* *p* *3° Corde* *p* *f* *poco allargando* *ff*

Ex. 2. 4. J. S. BACH, Sonate BWV 1001, Adagio, Différences entre l'édition de Serge Blanc et l'enregistrement de Georges Enesco (les indications en rouge correspondent aux différences de coups d'archet audible à l'enregistrement et l'édition de S.Blanc).

Serge Blanc est le seul élève d'Enesco à avoir laissé une édition tenant à reproduire et transmettre la pensée musicale de son maître. S'il existe des partitions de travail d'autres de ses élèves (Christian Ferras en particulier, dont je conserve les archives), elles ne sont guère exploitables dans le cadre de ce travail. En effet, il est impossible de définir précisément quelles sont les apports qui proviennent d'Enesco dans ces partitions. Les influences de tout violoniste sont nombreuses, et les doigtés et coups d'archet choisis par l'instrumentiste sont le fruit d'une réflexion longue, multifactorielle et personnelle. De plus, selon Gitlis, Enesco « ne donnait jamais de doigtés sauf s'il voyait que vous aviez une difficulté »²⁵⁵. De même, l'étude des enregistrements des élèves d'Enesco, si intéressante soit-elle, dépasserait le cadre de ce travail. Ces violonistes ayant tous eu lors de leur parcours de nombreux professeurs et de multiples influences, il semble présomptueux, voire impossible d'affirmer que tel élément de leur jeu vient d'Enesco et non d'autres musiciens qu'ils auraient côtoyés. L'étude des sources secondaires se limitera donc aux sources existantes déjà évoquées. Elles seront principalement utilisées afin d'enrichir l'étude des sources primaires, et de recouper certaines informations. À l'aide de ces rares sources éparses, on présentera des hypothèses sur la technique violonistique d'Enesco.

²⁵⁵ GITLIS, « Georges Enesco par Ivry Gitlis », *op.cit.*, p. 33.

2.2. Généralités

2.2.1. Position

2.2.1.1. Méthodologie

Afin d'établir une sorte de cartographie de la technique, il faut tout d'abord définir des éléments de la position du violoniste. Pour ce faire, l'étude de quelques méthodes de violon, liées aux études d'Enesco au Conservatoire de Paris, conjuguée à mon expérience pédagogique m'ont aidé à construire une grille d'étude des différents éléments constitutifs de cette position. Les méthodes choisies sont représentatives de l'enseignement du violon au Conservatoire au XIX^e siècle (Conservatoire, Baillot) et proches de celle utilisée par Enesco (si on part de l'hypothèse qu'il a étudié sur celle de Bériot²⁵⁶). S'y ajoutent celles de violonistes proches d'Enesco : son professeur Marsick et son condisciple Flesch²⁵⁷. La liste des points techniques évoqués par ces auteurs est synthétisée dans le tableau ci-dessous :

Tableau 2.3. Points techniques abordés dans les méthodes de violon.

| | Conservatoire | Baillot | Bériot | Marsick | Flesch |
|--|---------------|-----------|------------------------------------|--|--------|
| 1) Position/Attitude du corps | Article 7 | Article 1 | Préliminaires sur la pose/Attitude | Position du violon sans l'archet | 2) |
| 2) Tenue du violon | Article 1 | Article 2 | 3) | Position du violon sans l'archet | 2) |
| 3) Tenue du bras droit | Article 4 | Article 5 | 5) | Position du bras droit | 4) |
| 4) Tenue de l'archet | Article 3 | Article 4 | 5) | Position de l'archet | 3) b) |
| 5) Tenue de la main droite | Article 4 | Article 5 | 5) | Position du poignet | |
| 6) Tenue de la main gauche | Article 2 | Article 3 | 4) | Position du violon sans l'archet | 2) g) |
| 7) Tenue du bras gauche | Article 2 | Article 3 | 4) | Mouvements du bras droit et du poignet | 3) |
| 8) Mouvement des doigts de la main gauche | Article 5 | Article 6 | | | |
| 9) Mouvements de l'archet | Article 6 | Article 7 | | Position et direction de l'archet | 4) c) |
| 10) La production du son | | | | | 5) |

²⁵⁶ BAILLOT, RODE, KREUTZER, *op.cit.* ; BAILLOT, *L'art du violon, op.cit.* ; BÉRIOT, *op.cit.*

²⁵⁷ MARSICK, *La Grammaire du violon, op.cit.* ; FLESCHE, *L'art du violon, op.cit.*

Ces éléments permettent une description détaillée des caractéristiques de la technique violonistique. Nous pouvons alors décrire les photographies d'Enesco en suivant chaque point de ce canevas.

2.2.1.2. Analyse des photographies

En ce qui concerne la position du corps, nous pouvons regarder la position des pieds (en position assise ou debout) et la position de la tête. Le tableau ci-dessous détaille la position des pieds et de la tête en fonction de numéro de l'illustration.

Tableau 2.4. Position du corps.

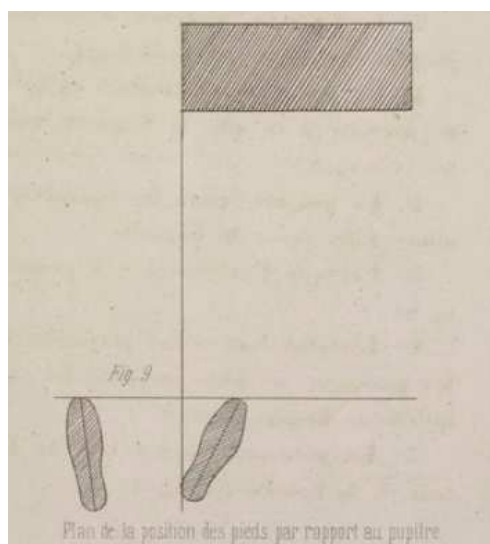
| Numéro d'illustration | Position des pieds (debout, assis) | Position de la Tête |
|------------------------------|---|---|
| 1 | Parallèles | Très peu penchée en avant |
| 2 | Non visibles | Droite |
| 3 | Non visibles | Penchée en avant |
| 4 | Non visibles | Droite |
| 5 | Non visibles | Droite |
| 6 | Appui jambe gauche, pieds écartés | Droite |
| 7 | Pied droit plus en avant que pied gauche | Droite |
| 8 | Pied droit plus en avant que pied gauche | Droite |
| 9 | Jambe gauche en avant, jambe droite replié | Droite |
| 10 | Jambe gauche en avant, jambe droite plié sous la chaise | Très peu penchée en avant |
| 11 | Non visibles | Très peu penchée en avant |
| 12 | Non visibles | Très peu penchée en avant |
| 13 | Appui jambe gauche, pieds écartés | Très peu penchée en avant |
| 14 | Non visibles | Droite |
| 15 | Jambe gauche en avant | Penchée un peu en avant, et sur la droite |

À la lecture de ce tableau, on constate premièrement que la position du corps d'Enesco n'est pas figée lors des différentes prises de vues. La position de la tête est soit droite, soit penchée en avant. Il semble que la tête penchée était une caractéristique de la position d'Enesco dans sa jeunesse. En effet, Enesco est décrit en 1900 dans un compte-rendu d'un concert comme un violoniste qui « baisse la tête comme accablé sous le poids de sa responsabilité »²⁵⁸. Cette position de tête penchée vers l'instrument est contraire à la méthode du Conservatoire, qui indique en revanche « qu'il est essentiel de tenir la tête droite et en face de la musique qu'on exécute »²⁵⁹.

²⁵⁸ *Le Courrier du soir*, 20 février 1900.

²⁵⁹ BAILLOT, RODE, KREUTZER, *op.cit.*, p. 208.

La diversité des positions des pieds nous montre qu'Enesco ne se fixe pas dans une position particulière lorsqu'il joue. Il joue soit avec les pieds parallèles, soit en appui sur la jambe gauche en position debout, soit le pied gauche ou droit devant la chaise en position assise... Toutes ces postures sont contraires aux recommandations du traité de Bériot, qui, suivant les mêmes recommandations de Baillot, définit une position bien précise ²⁶⁰.



III. 16. BÉRIOT, *Méthode, Position des pieds*, p. 5.

Par rapport à la tenue du violon, l'inclinaison de l'instrument est importante à décrire. Elle a une incidence sur la position du bras droit, en particulier sur la position du coude. Cette dernière est dépendante de la corde jouée, le coude droit étant forcément plus haut lorsque l'on joue sur la corde *sol*, et plus bas sur la corde *mi*. En étudiant les photographies, on peut estimer l'angle entre le violon et le sol. Les résultats sont résumés dans le tableau ci-dessous :

Tableau 2.5. *Inclinaison du violon.*

| Numéro d'illustration | Inclinaison du violon | Position du coude droit | Corde jouée | Place d'archet |
|-----------------------|-----------------------|------------------------------------|-------------|----------------|
| 1 | 30° | le long du corps | ré-la | Milieu |
| 2 | 30° | levé un peu plus bas que le violon | sol-ré | Pointe |
| 3 | 60° | levé à la hauteur du violon | ré-la | Talon |
| 4 | 30° | le long du corps | ré-la | Milieu-Pointe |
| 5 | 30° | près du corps | ré-la | Pointe |
| 6 | 45° | détaché du corps, bas | ré-la | Pointe |
| 7 | 45° | levé à la hauteur du violon | ré-la | Milieu |
| 8 | 20° | levé un peu plus bas que le violon | sol-ré | Pointe |
| 9 | 30° | levé à la hauteur du violon | ré-la | Talon - Milieu |
| 10 | 45° | le long du corps | ré-la | Milieu |
| 11 | 20° | non visible | ré-la | Pointe |
| 12 | 20° | détaché du corps, bas | la | Milieu-Pointe |

²⁶⁰ BÉRIOT, *op.cit.*, p. 5.

| | | | | |
|----|-----|-----------------------|-------|--------|
| 13 | 20° | près du corps | la-mi | Pointe |
| 14 | 20° | détaché du corps, bas | la-mi | Pointe |
| 15 | 20° | détaché du corps, bas | ré-la | Pointe |

Un point marquant, en particulier dans les illustrations 2.3 et 2.7, est une inclinaison du violon très prononcée vers la droite, avec un coude assez haut, bien qu'il ne joue pas sur la corde *sol*. Dans les années qui suivent ses études au Conservatoire, Enesco utilise donc une position du violon sur l'épaule suivant les recommandations de la méthode de Baillot, qui propose de tenir le violon, « incliné vers la droite, d'environ 45° »²⁶¹. Cette tendance s'atténuera au fil de sa carrière, les photographies prises autour des années 1930 montrant un violon bien moins incliné. À l'exception de l'illustration 2.5, on constate que le bras droit est rarement plaqué au corps, même lorsque les cordes *la* et *mi* sont jouées avec un coude droit plutôt haut. La comparaison avec les illustrations de la méthode de Bériot est éclairante, Enesco n'étant pas très éloigné de la position « vicieuse » décrite par le violoniste :



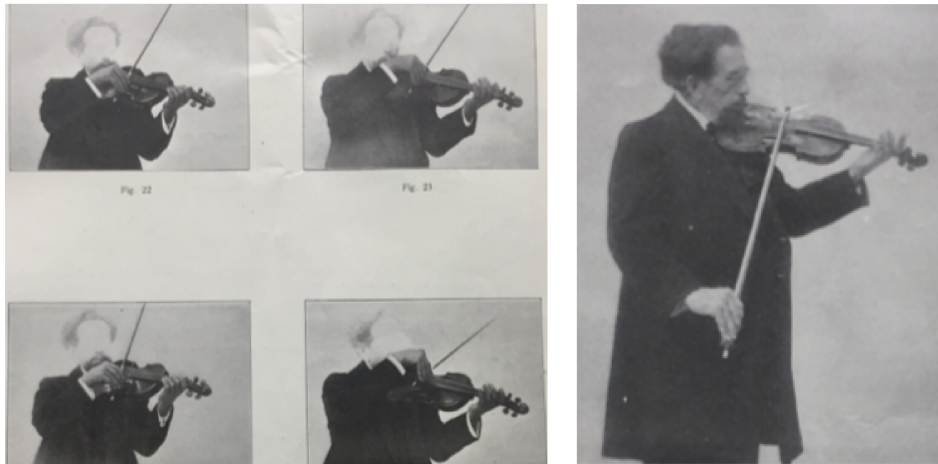
III.2. 17. BÉRIOT, *Méthode, Préliminaires sur la pose*, p.11.

Concernant la position du poignet droit d'Enesco, les photographies ne sont pas vraiment exploitables, et ne révèlent que peu d'éléments distinctifs. On peut néanmoins noter que le poignet se trouve généralement dans la continuité du bras droit, l'angle entre les doigts et le dessus de la main droite étant obtus. Il est intéressant de comparer cette position avec celle décrite par Marsick dans sa méthode²⁶². Marsick montre en effet une position bien différente

²⁶¹ BAILLOT, *L'art du violon, op.cit.*, p. 11.

²⁶² MARSICK, *La Grammaire du violon, op.cit.*, p.11.

de celle de son élève avec un angle droit entre les doigts et le dessus de la main droite, comme le montre l'illustration suivante :



III2. 18. MARSICK, *La grammaire du violon, position de la main droite, p. 11.*

Nous pouvons observer que, même dans la photographie datant de la période où il fréquente le Conservatoire dans la classe de Marsick, Enesco ne conforme pas sa position de main droite aux recommandations de son maître. La position de la main gauche de Marsick est également assez particulière. Elle est décrite très précisément par son élève Carl Flesch, dans son ouvrage *l'Art du Violon*, qui donne ainsi la méthode employée selon lui afin d'obtenir la position juste :

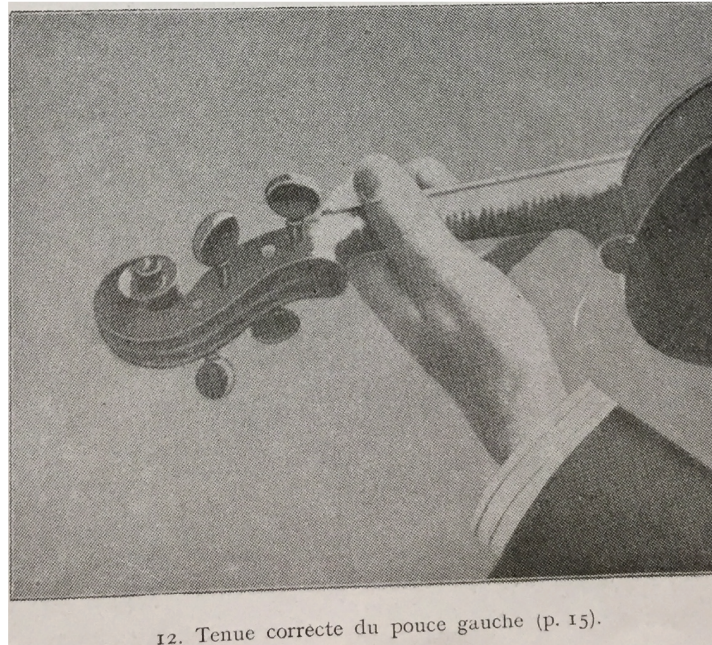
M.P.Marsick, dans ses leçons verbales, recommandait le procédé suivant, pour déterminer, selon les particularités physiques de chacun, la place du pouce par rapport aux autres doigts, ayant assujéti le violon entre le maxillaire et la clavicule, laissez retomber votre bras ; puis ayant ramassé vos quatre doigts les uns contre les autres en les courbant légèrement, approchez le pouce de la troisième phalange de l'index, comptée en partant de l'extrémité du doigt (figure 11).



11. Tenue du pouce gauche. Manière d'établir le rapport naturel entre le pouce et le manche du violon (d'après Marsick) (p. 15).

III2. 19. FLESCHE, *l'art du violon, tenue du pouce gauche, cahier d'illustration.*

Ceci fait, remontez lentement votre bras gauche vers le manche et laissez celui-ci se placer entre l'index et le pouce. L'index entrera en contact avec le côté droit du manche en dessous de la troisième phalange, de façon à laisser à l'articulation qui dépend de la main (métacarpe) toute sa liberté d'action. Ensuite, posez les doigts sur le « la » : le pouce se trouvera situé de lui-même, à ce moment, à la place exacte qui convient, et cela d'accord avec les dispositions individuelles du violoniste (figure 12)²⁶³



Ill2. 20. FLESCHE, l'art du violon, cahier d'illustration.

La position de la main gauche et du pouce gauche est difficile à expliciter sur la plupart des photographies d'Enesco. Néanmoins, les illustrations 5 et 12 semblent montrer une position bien similaire à celle préconisée par Marsick. On constate également sur la majorité des photographies, un quatrième doigt assez long qui semble très solide et d'une grande force.



Ill2. 21. Agrandissement de la position de la main gauche (Ill2.5 et Ill2.12).

²⁶³ FLESCHE, *L'art du violon, op.cit.*, p. 19.

Pour connaître le positionnement des doigts sur la touche du violon, les photographies ne sont pas assez précises. Néanmoins, la photographie ci-dessous, qui montre Enesco tenant son violon et ne jouant pas, permet de voir de face la main gauche en position sur les cordes :



Ill2. 22. Enesco entre 1900 et 1910.

On peut ici remarquer une position des doigts arrondis et posés à plat sur la corde. Bien que cette photographie ne montre pas Enesco en action de jouer du violon, ce positionnement des doigts sur la touche est également évoqué par Flesch :

Grâce à certaines particularités de sa technique, il [Enesco] obtenait des effets expressifs peu communs. Ses doigts touchaient les cordes avec un angle aigu, ce qui donnait un son doux et velouté, en aucun cas métallique. Afin d'atteindre naturellement cette position des doigts, cependant, il tournait son coude gauche excessivement vers l'extérieur²⁶⁴.

Ce dernier précise plus généralement qu'il n'est « pas non plus partisan de la pose du doigt trop à plat (bien que celle-ci par l'effet de la pression du doigt, au moyen du petit bourrelet de graisse qui précède son extrémité, soit favorable à la douceur du son) ». Il ajoute que

²⁶⁴ “Through certain peculiarities in his mechanics he achieved uncommon expressive effects. His fingers touched the strings at an acute angle, which resulted in a kind of smooth, velvety tone without any admixture of metallic color. In order naturally to achieve this position of the fingers, however, he had to turn his left elbow excessively outward” in FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p. 180

« Thibaud et Enesco ont joué pendant un certain temps de cette façon, et cela avec des résultats et des effets de sonorité remarquables »²⁶⁵. Il faut préciser que le terme « à plat » signifie que la première phalange du doigt est légèrement inclinée, laissant ainsi une surface de doigt en contact avec la corde plus importante que si c'était uniquement le bout du doigt qui la touchait. Le doigt n'est donc pas à proprement parler à plat mais plutôt incliné. Cette position de doigt a une incidence non négligeable sur le son. Mon expérience de violoniste permet de remarquer des changements dans le rendu sonore : le son devient en effet plus doux, plus velouté et s'avère moins acide qu'avec une position où la surface de doigt en contact avec la corde est moins importante. Cette position a également un impact sur le vibrato qui devient plus large, car la base de l'oscillation est alors plus grande.

La tenue du bras gauche peut être décrite avec la position du coude gauche par rapport au corps. Les illustrations ne permettent pas de décrire précisément cette position, le bras gauche étant souvent caché par l'instrument et par l'épaisseur des vestes que le violoniste porte. Aucun élément particulier concernant la tenue du bras gauche ne peut ainsi être décrit grâce aux photographies. L'affirmation de Flesch quant au positionnement du coude gauche « excessivement vers l'extérieur » est également impossible à confirmer.

2.2.1.3. Conclusion

Le nombre limité des photographies disponibles d'Enesco jouant de son instrument exige une approche prudente dans l'interprétation qu'on peut en donner. En l'absence d'informations plus précises sur les circonstances des prises de vues, il semble illusoire de conclure de manière péremptoire et définitive. Il ne faut pas oublier que la production du son au violon, instrument à cordes frottées, est le résultat d'un mouvement de l'archet sur les cordes (et non d'un impact comme pour les instruments à cordes frappées). En l'absence d'images animées, qui permettraient de voir ce mouvement et de le comparer au rendu sonore, nous ne pouvons que proposer des hypothèses pour expliquer les différences notées lors de cette étude.

La diversité des photographies étudiées montre qu'Enesco ne s'astreint à aucune règle quant à la position de son corps. S'il lui arrive de suivre certaines des recommandations des méthodes proches de l'enseignement dispensé au Conservatoire de Paris, ce n'est guère systématique. Sa position de pieds varie, aussi bien en position assise que debout. La position de sa tête n'est pas fixe. On constate une forte variété de jeu concernant des points

²⁶⁵ FLESCHE, *L'art du violon, op.cit.*, p. 19.

fondamentaux de la pratique de l'instrument comme l'inclinaison du violon ou la tenue de l'archet. Sa position de son coude et des doigts de la main gauche semble assez singulière.

De surcroît, entre les photographies des années 1900 et 1930, la position d'Enesco a évolué de façon substantielle. Le violon se redresse, avec une inclinaison vers le sol moins prononcée. Sa main droite pénètre plus dans la baguette, et ses doigts se désolidarisent quelque peu. Il semble aussi globalement porter le violon plus éloigné de lui. Le jeu du violoniste s'est naturellement modifié après la sortie du Conservatoire, avec l'expérience acquise au gré de ses nombreux concerts : il a affirmé et affiné une maturité technique et musicale. Ces constatations sont étayées par le violoniste et critique Marc Pincherle, auditeur de nombreux de ses concerts, décrivant ainsi la position du violoniste roumain :

Comme violoniste, sa technique, disaient-ils, était d'une originalité absolue. Au mépris des principes de l'école, il tenait son bras droit éloigné du corps, le coude élevé, le poignet surplombant son violon, usait d'un archet à peine tendu dont il obtenait cependant un son qui portait au loin²⁶⁶.

2.2.2. Matériel utilisé

2.2.2.1. Violons et archets

Georges Enesco a joué avec des violons et archets différents tout au long de sa carrière. Il débute l'étude de son instrument sur un violon de taille 1/2 portant une étiquette « Gebrüder Platt »²⁶⁷. Lorsqu'il est dans la classe de Bachrich à Vienne, entre 1888 et 1890, on lui achète un violon du luthier italien Santo Séraphin (1699-1776) datant de 1739²⁶⁸. À la fin de sa vie, il lègue ce violon à son proche élève Yehudi Menuhin. À la mort de ce dernier, le violon est vendu aux enchères le 16 novembre 1999 par Sotheby's à Londres²⁶⁹. Le violon est maintenant la propriété de la Fondation suisse Tharice, qui l'a mis à la disposition du violoniste roumain Vlad Stanculeasa.

²⁶⁶ PINCHERLE, *Le monde des virtuoses*, *op.cit.*

²⁶⁷ ACSENTE, Colette, « Les violons de Georges Enesco », *Enesciana IV*, *op. cit.*, p. 189-192.

²⁶⁸ Des photographies de ce violon sont visibles à l'adresse :

<https://ingleshayday.com/notable-sales-instrument/violin-by-santo-serafin-in-venice-on-1739/> consultée le 18/12/2021.

²⁶⁹ « Menuhin's violins to be auctioned », *A.P.News*, 17 septembre 1999, consulté le 18/12/2021 sur <https://apnews.com/article/36cb8cee16357879a01f0ea66dbba41b>.

En 1898, Anna Haret, épouse du ministre des Arts de Roumanie, crée une souscription pour permettre à Georges Enesco de posséder un instrument de plus grande facture. Les 9000 francs ainsi obtenus s'ajoutent aux 10000 francs d'économie de la famille ; la somme totale lui permet d'acheter un violon d'Antonio Stradivarius chez un luthier de Stuttgart dénommé Zacht²⁷⁰. Le 6 mai 1898, il remercie sa bienfaitrice et loue « le son chaud et la douceur » de ce violon²⁷¹. Aussi a-t-il joué sur ce violon lors des concours du Conservatoire en 1898 et 1899. Aucune information plus précise n'est connue concernant ce violon (année, spécificités...) et il n'a pas été possible de connaître sa localisation actuelle.

Georges Enesco n'est finalement guère satisfait de ce violon, lui reprochant de « sonner mal »²⁷². On peut se souvenir également d'un compte rendu du concours de 1898 dans *Le Caporal*, où le journaliste indiquait qu'il « n'aim[ait] pas le son de son instrument »²⁷³. En 1900, Georges Enesco vend finalement ce violon afin d'acquérir un violon de Giuseppe Guarnerius del Gesu qu'il achète chez le luthier Gustave Bernardel (1832-1904) pour la somme de 18000 francs. Ce dernier le décrit comme un « Violon Joseph Guarnerius, fils André, portant une étiquette de C. Bergonzi, 13 pouces 2 lignes, années 1730. Fond de 2 pièces, veines descendantes, grivelure dans le bas-côté droit partant du C. Éclisses de différentes largeurs, ondes irrégulières. Table de deux pièces, cassures à l'âme, pièce à gauche près du cordier au menton pour boucher une résine. Jolie tête. Vernis brun. »²⁷⁴. Enesco le conservera toute sa vie et à sa mort, le violon sera vendu par sa femme à l'État roumain²⁷⁵. Ce violon est aujourd'hui mis à disposition du violoniste roumain Gabriel Croitoru, professeur au Conservatoire de Bucarest²⁷⁶.

L'intérêt pour la lutherie contemporaine fut vif chez Enesco surtout après une tournée aux États-Unis en 1922, où son Guarnerius a souffert de l'humidité pendant le voyage. À son retour, Enesco rencontre le luthier Paul Kaul (1875-1951) pour lui demander quelles réparations sont nécessaires afin de retrouver la sonorité perdue du violon²⁷⁷. Ce luthier jouit d'une grande réputation pour avoir remporté plusieurs concours de sonorité en 1910 et 1912 devant des violons de Stradivarius²⁷⁸. Une relation de confiance s'installe entre le musicien et le luthier, et

²⁷⁰ COPHIGNON, *op.cit.*, p. 93.

²⁷¹ ENESCU, *Scrisori I*, *op.cit.*, p. 68.

²⁷² GAVOTY, *Entretiens*, *op.cit.*, 12^e édition, « Mes dieux ».

²⁷³ Première Partie, 1.3.1.3.

²⁷⁴ *The Jacques Francais Rare Violins Inc. Photographic Archive and Business Records, Washington DC, Archives Center, National Museum of American History, Smithsonian Institution.*

²⁷⁵ COPHIGNON, *Georges Enesco*, *op.cit.*, p. 526.

²⁷⁶ Rencontre avec Gabriel Croitoru à Bucarest, 25 février 2020. Les photographies du violon sont visibles à l'adresse suivante : <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/enesco-guarneri-del-gesu-violin/>.

²⁷⁷ ACSENTE, *op.cit.*

²⁷⁸ WINTHROP, Michel, « Paul Kaul, l'indépendant », *L'âme et la corde*, mars-avril 1982.

Georges Enesco lui passe commande d'un violon²⁷⁹. Kaul, qui avait créé le modèle Lucien Capet en 1919, crée le modèle Enesco en 1930, et construira 59 instruments suivant ce modèle. Le violoniste roumain possédera deux violons de ce luthier, qui sont dans les collections du Musée Georges Enesco de Bucarest. La qualité de ces violons est très appréciée par Enesco au point qu'il l'utilise par exemple lors de l'enregistrement avec Menuhin du Concerto BWV 1043 pour deux violons de J. S. Bach²⁸⁰.

À l'instar des violonistes Ysaÿe et Thibaud, Enesco joue également des violons du luthier français Pierre Hel (1884-1937). En 1924, il effectue une tournée américaine avec un de ces violons²⁸¹. Le 5 février 1931, Hel indique avoir reçu d'Enesco la somme de 3500 francs pour le violon n°372²⁸². Un de ses instruments, ayant appartenu à Enesco, se trouve dans les collections du Musée Georges Enesco à Dorohoi²⁸³. Comme récompense du Premier prix de violon du Conservatoire, Enesco reçoit un violon de Bernardel en 1899. Ce violon porte le numéro 1827, avec le nom du violoniste gravé sur les éclisses²⁸⁴. Aucun élément n'a permis d'établir qu'Enesco ait réellement utilisé cet instrument en concert. Le violon se trouve maintenant dans les collections du Musée Georges Enesco de Bucarest.

Étonnamment, aucune information n'est disponible à propos des archets utilisés par Georges Enesco. Aucune biographie n'en précise l'existence et les employés du Musée Enesco de Bucarest restent muets à ce sujet, bien que des archets soient répertoriés dans leurs collections²⁸⁵. Le violoniste n'a jamais essayé de jouer sur un archet baroque ou classique, comme il le signale à Bernard Gavoty²⁸⁶. La seule information existante provient des archives du musée de la Musique. Dans le Grand Livre de la maison Caressa-Français, il est indiqué qu'Enesco achète le 20 juin 1904 une baguette octogonale de l'archetier Francois-Xavier Tourte, garni argent,

²⁷⁹ Georges Enesco tiendra même la partie de piano, lors d'un récital du fils du luthier, également prénommé Paul Kaul en 1936. *Revue Comoedia*, 24 mars 1936.

²⁸⁰ MENUHIN, Yehudi, *Histoire de mes disques*, «Yehudi Menuhin, travailler avec Georges Enesco», France Musique, date de 1^{re} diffusion 28/12/1980.

²⁸¹ « De New-York, où il poursuit sa brillante tournée de concerts aux États-Unis, Georges Enesco nous écrit à la date du 12 février : Depuis quelque temps, je joue un violon de Pierre Hel, de Lille, qui suscite partout les commentaires les plus élogieux. Sachant combien la question vous tient à cœur, je viens vous communiquer ce grand succès de l'un des plus valeureux représentants de la lutherie moderne française » in *Le Monde musical*, mars 1924.

²⁸² Héritage Culturel National Roumain, consulté le 18/12/2021 :

http://clasate.cimec.ro/Detaliu_en.asp?tit=chitanta--Pierre-Hel--Chitanta-prin-care-Pierre-Hel-confirma-plata-efectuata-de-catre-George-Enescu&k=E887F1C7E02A4BF9BF91934E8825A0BD.

²⁸³ Il est difficile de savoir s'il s'agit du violon cité précédemment : l'instrument n'est pas clairement référencé, par le musée et deux dates différentes sont indiquées.

(http://clasate.cimec.ro/Detaliu_en.asp?tit=instrument-muzical--vioara&k=B9BBCF973B2E4D82B395E24480BDFEB6).

²⁸⁴ Fonds Gand, Bernardel, Caressa et Français, Archives du musée de la Musique, Paris.

²⁸⁵ Entretien avec Silvia Costin à Bucarest, 23 février 2020.

²⁸⁶ GAVOTY, *Entretiens, op.cit.*, 12^e édition. « Avez-vous expérimenté l'archet courbe que l'on jouait du temps de Bach ? Non, jamais ! » .

pour la somme de 1000 francs²⁸⁷. Il ne garde cependant pas longtemps cet archet, car il le rend aux mêmes luthiers en mars 1905²⁸⁸. Faute d’avoir la possibilité de connaître cet instrument, nous ne pouvons pas déduire quelles particularités de cette baguette ne convenaient pas à Enesco.

2.2.2.2. Accessoires

Georges Enesco utilisait-il un coussin et une mentonnière ? Si de nos jours, aucun violoniste jouant un répertoire moderne ne joue sans mentonnière, cela n’est pas si évident à la fin du XIX^e siècle quand Enesco débute ses études au Conservatoire de Vienne et de Paris. En effet, comme le note Ruggiero Ricci (1918-2012), « tous les violonistes de cette époque [autour du milieu du XIX^e siècle, époque qu’il qualifie de « pre-chinrest area », avant la mentonnière], Paganini, Ernst, Vieuxtemps, Wieniawski et Sauret [(1852-1920)], jouaient sans mentonnière »²⁸⁹. Si la première photographie existante avec Enesco portant un violon ne comporte pas de mentonnière (mais est-ce vraiment son violon d’enfant, vu la taille de l’instrument ?), toutes les autres montrent l’instrument muni d’une mentonnière, et ce dès l’âge de quinze ans.



Ill2. 23. Marsick en 1895.



Ill2. 24. Enesco enfant.



Ill2. 25. Enesco à l’âge de 15 ans.

²⁸⁷ Fonds Gand, Bernardel, Caressa et Français, Archives du Musée de la Musique, Grand Livre Caressa et Français (1900-1905), p. 1326.

²⁸⁸ Fonds Gand, Bernardel, Caressa et Français, Archives du Musée de la Musique, Grand Livre Caressa et Français (1905-1912), p. 293.

²⁸⁹ “In the pre-chinrest era, the violin was supported primarily by the left hand not by the chin-and the head was free to move. All of the virtuosos from this era- including Paganini, Ernst, Vieuxtemps, Wieniawski, and Sauret-played without a chinrest and held the violin in this manner” in RICCI, Ruggiero, ZAYIA, Gregory H., *Ricci on glissando, the shortcut of violin Technique*, Bloomington, Indiana Universe Press, 2007, p. 1.

Comme le résume l'étude de Lothaire Mabru, l'emploi de « la mentonnière par les violonistes français ne sera généralisé qu'à partir des années 1890 »²⁹⁰. Le luthier Auguste Tolbecque (1830-1919) apporte ces précisions en 1903 : « Cependant, après 70 ans d'hésitations, la plupart des artistes ont adopté aujourd'hui cet ingénieux isolateur qui est favorable tout à la fois et à la sonorité et à la conservation du violon »²⁹¹. Une photographie de la classe de Marsick (Ill. 2.24) datant de 1895 montre clairement une mentonnière sur le violon du maître²⁹². Ces différents arguments amènent à conclure qu'Enesco a fort probablement joué avec une mentonnière lors de ses études au Conservatoire de Paris. Quant à son utilisation lors des études au Conservatoire de Vienne, il semblerait étonnant que le violoniste ait dû changer ce point important de la technique du violon lors de son arrivée à Paris.

En ce qui concerne l'utilisation du coussin, les photographies sont moins claires. Enesco porte une veste assez épaisse et semble ne pas utiliser de coussin. Il suivrait ainsi les préconisations de la méthode de Bériot qui indique que « le violon [est] placé sur la clavicule gauche, appuyé contre le cou, et soutenu par le col de l'habit et du gilet qui le font incliner naturellement vers la droite. Les enfants, qui par leurs vêtements légers sont privés de l'appui du col, peuvent le remplacer par un mouchoir ou un coussinet afin d'éviter l'habitude disgracieuse de lever l'épaule pour soutenir l'instrument »²⁹³. Il ne serait guère étonnant qu'Enesco joua alors sans coussin. Son utilisation est très peu recommandée et ne se développa lentement qu'au début du XX^e siècle, certains violonistes adoptant cette pratique tandis que d'autres s'y opposaient²⁹⁴. De nos jours, la question ne fait toujours pas consensus. Il est à noter que les photographies d'Enesco datant des années 1920-1930 montrent un tissu qui enveloppe le violon au niveau de la mentonnière, ce qui était également conseillé par le violoniste Henri Léonard pour éviter les haussements d'épaules²⁹⁵.

Quant aux cordes utilisées, on peut supposer qu'Enesco a joué avec des cordes en boyaux nus, utilisées par la grande majorité de ses contemporains à l'époque de ses études au conservatoire. Il achetait ses cordes dans une autre maison que Gand-Bernardel, dont le registre

²⁹⁰ MABRU, Lothaire, *La mentonnière et le coussin, pour une ethnographie du fait musical*, Compte rendu final de recherche du Centre Lapios pour la Mission du Patrimoine Ethnologique, s.l.n.d.

²⁹¹ TOLBECQUE, Auguste, *l'Art du luthier*, Niort, Chez l'auteur, Imprimerie Th.Mercier, 1903, p. 186.

²⁹² « Centenaire du Conservatoire national de musique et de déclamation : 1795-1895. Classe de violon », Eugène Pirou [photogr.], *Le Monde Musical*, Paris, 1895, Gallica, IFN-8454165.

²⁹³ BÉRIOT, *op.cit.*, « De la tenue du violon ».

²⁹⁴ « Les méthodes de violon de la fin du siècle dernier n'en recommandent l'usage que pour les femmes, les enfants et toutes les personnes aux épaules frêles, dès le début du XX^e siècle on lui demande de stabiliser le violon en position horizontale (J. Joachim et A. Moser, 1905), de permettre de tenir le violon sans intervention aucune de la main gauche (C. Flesch, 1926). » in MABRU, *op.cit.*, p. 18.

²⁹⁵ LEONARD, Henri, *École Leonard pour le violon, premiers principes de violon*, Paris, Richault et Cie, 1877, p.1.

est vierge de toutes mentions de ce type. Selon le violoniste Endre Granat (1937-), à l'instar de nombreux violonistes comme Zimbalist, Huberman ou Szigeti, il jouait avec un mi acier dès la fin de la première guerre mondiale²⁹⁶.

Dans son utilisation des accessoires, Georges Enesco ne montre aucune particularité notable, en respectant en fin de compte les habitudes de son époque. Il ne semble pas attacher une grande importance aux instruments (violons et archets) qu'il utilise. Son rapport à son instrument n'est pas exclusif dans la mesure où il a joué indifféremment avec plusieurs, soutenant la lutherie contemporaine. Seule la qualité et l'ampleur du son importent pour lui, comme il l'explique à Gavoty en 1951 :

Je n'ai pas le temps de m'occuper de lutherie... J'ai eu un Stradivarius dans le temps : il sonnait mal. Je l'ai échangé contre un Guarnerius que j'ai encore. J'ai aussi un violon moderne de Paul Kaul, qu'il m'a donné il y a une quinzaine d'années et qui sonne magnifiquement. Tout ce que je demande à un violon, c'est de sonner ²⁹⁷!

2.2.2.3. Le travail de la technique du violon chez Enesco

Quel est le rapport d'Enesco à la technique du violon ? Quel travail effectuait-il sur l'instrument ? Si on a déjà évoqué le répertoire d'apprentissage qui fut le sien à Vienne et à Paris, qu'en était-il une fois ses études terminées ? Quelle partie de son temps au violon était consacrée à la « toilette de ses doigts », délicieux terme du pianiste Francis Planté (1839-1934)²⁹⁸ ?

Ces questions, rarement évoquées par les violonistes car faisant partie de leur quotidien professionnel, sont au cœur d'une problématique presque existentielle pour Enesco. Il exprime à Bernard Gavoty qu'il n'est « pas habile » et n'a jamais bénéficié « de facilités instrumentales particulières ». Il mentionne avoir « beaucoup travaillé pour donner l'illusion » qu'il en avait, une déclaration pouvant être interprétée comme une forme de fausse modestie, notamment à la lumière de la précocité de son apprentissage²⁹⁹. Il oppose deux aspects de l'existence du virtuose : « d'un côté, les travaux patients, les exercices fastidieux, le saut périlleux que l'on travaille chaque matin dans sa chambre », et de l'autre, la « récompense si brève, éphémère » du concert. Il compare l'existence du virtuose à la vie « d'un moine dans sa cellule », et considère impossible qu'un « interprète puisse travailler huit heures par jour, bien sagement, et

²⁹⁶ SOLOW, Jeffrey, "Decisions, decisions", *The Strad Magazine*, Octobre 2013, p. 60-63.

²⁹⁷ GAVOTY, *Entretiens*, op.cit., 12^e édition.

²⁹⁸ MARSICK, *Eureka !*, op.cit., Préface.

²⁹⁹ GAVOTY, *Souvenirs*, op.cit., p. 83.

connaître le soir, sur l'estrade, l'élan, le désir qui transfigure la musique ». « Entre l'asservissement aux travaux forcés et le besoin de s'évader de toute servitude », son choix est fait³⁰⁰. Cette dualité entre le travail régulier, qu'on peut juger rébarbatif, et la liberté de l'inspiration pendant le concert est un sujet fondamental chez Enesco, qui va jusqu'à considérer le violon comme son « ennemi intime »³⁰¹. Il est en effet contraint d'assurer un nombre significatif de concerts en tant que violoniste afin de subvenir à ses besoins financiers, ce qui lui permet de dégager le temps requis pour se consacrer à la composition.

Lors de ses études, Enesco a très rapidement travaillé des œuvres virtuoses. À Vienne, il étudie les études de Rovelli et assez rapidement des œuvres qui demandent une technique très avancée : la *Polonaise n°2* de Wieniawski, la *Fantaisie de concert sur Carmen* de Sarasate, etc. Au Conservatoire de Paris, Marsick l'a probablement soumis à un programme technique assez imposant, probablement similaire à celui qu'évoque Thibaud :

À chacune des leçons que je prenais au Conservatoire (nous allions le voir trois jours par semaine), Marsick donnait une nouvelle étude - Gavinies, Rode, Fiorillo, Dont - pour préparer la prochaine leçon. Nous avons étudié tous les Paganini, et des œuvres de Ernst et Spohr. Pour la technique d'archet, il utilisait des passages difficiles pour en faire des études. Nous travaillions les gammes, le pain quotidien des violonistes, jour après jour³⁰².

Lorsqu'il dispense des cours, Enesco ne place pas ces exercices techniques au cœur de sa pédagogie. Yehudi Menuhin, qui suit régulièrement ses cours dès l'âge de onze ans, « n'était astreint à aucun exercice à la maison », Enesco considérant qu'il « n'avait rien à [lui] apprendre en matière de technique »³⁰³. Si le maître peut être d'une grande précision technique, en précisant des places d'archets et des doigtés par exemple, il le fait uniquement pour illustrer une volonté musicale liée à l'œuvre qui est interprétée. Très clairement, lors de ses leçons, Enesco met l'accent sur le côté musical, prodiguant des conseils techniques qu'en cas de nécessité. Comme le résume le pianiste Pierre Barbizet (1922-1990), « chez Enesco, l'artisanat était supposé être acquis »³⁰⁴. La pédagogie d'Enesco se distingue nettement de celle de Jacques Thibaud, qui commence une leçon en détaillant un problème technique d'utilisation du bras droit de l'élève qui joue en face de lui³⁰⁵. Lorsqu'on la confronte à celle de Flesch, éminent

³⁰⁰ GAVOTY, *Souvenirs*, *op.cit.*, p. 85-86.

³⁰¹ GAVOTY, *Entretiens*, *op.cit.*, 10^e édition, « Mon ennemi intime, le violon ».

³⁰² “At each of the lessons I took from him at the Conservatoire (we went to him three days a week), he would give me a new étude—Gavinies, Rode, Fiorillo, Dont—to prepare for the next lesson. We also studied all of Paganini, and works by Ernst and Spohr. For our bow technic he employed difficult passages made into études. Scales—the violinist's daily bread—we practiced day in, day out” in MARTENS, *op.cit.*, p. 95.

³⁰³ MAGIDOFF, *op.cit.*, p. 66.

³⁰⁴ YTIER, Robert, *Entretiens avec Pierre Barbizet*, 10^e Partie, France Culture, date de 1^{re} diffusion : 16/08/1974.

³⁰⁵ BRUNSCHWIG, « Les Cours d'interprétation. », *op.cit.*, 31 août 1929, p. 288.

théoricien de la technique de l'instrument, on constate que les conceptions des deux collègues sont divergentes. Flesch a ainsi des mots très durs, considérant les leçons du violoniste roumain, « uniquement dédié à l'interprétation », « inutiles, voire dangereuses, séparant la technique du spirituel » et « mettant en danger l'indépendance et l'inviolabilité de la personnalité de l'élève »³⁰⁶.

Néanmoins, Enesco connaît et ne néglige pas un certain répertoire consacré à la pure virtuosité violonistique. Selon Kotlyarov, qui transcrit des témoignages de violonistes en relation avec Enesco, « il attachait une grande importance au travail des gammes » et « appréciait beaucoup les études de Kreutzer, en accordant une importance particulière aux études n° 15,18,19,20 pour le travail sur le trille ainsi qu'études n°2,7,10,13 pour le travail de l'archet »³⁰⁷. « Il était capable d'indiquer à Yehudi la façon la plus naturelle de tenir un violon, de produire des effets sonores plus riches et d'imiter la voix humaine dans sa respiration, son vibrato et son portamento », et il éveille notamment « l'intérêt pour les difficiles Caprices de Paganini, et en particulier le second, le quatrième et le sixième ». Il l'initie aussi « sans s'y attarder, à certains détails techniques, certains « trucs » de métier »³⁰⁸.

Lorsque le violoniste Gabriel Bouillon (1898-1984) lui envoie ses compositions proposant un accompagnement de piano pour des études, Enesco exprime une « prédilection pour les accompagnements de la Schradieck, de la Dont et de la 17^e [de] Rode ». Cette remarque illustre ainsi sa familiarité avec un tel répertoire dédié à l'approfondissement de la technique du violon³⁰⁹. Il apprécie également les études de Rode, considérant la 14^{ème} comme l'une des plus utiles³¹⁰. De même, Flesch relate une anecdote révélatrice de cette attention d'Enesco à la pratique purement digitale. Lors d'un concert conjoint avec Thibaud en hommage à Marsick en

³⁰⁶ “In middle age, Enesco devoted himself to teaching for several months every year. He held violin courses in Paris for advanced students, in which he accompanied them on the piano without touching the violin himself--a kind of 'coaching' which of necessity had to confine itself to interpretation. I regard this sort of instruction as not only useless, but even harmful, since it separates the technical from the spiritual (for don't false nuances often have technical origins and endangers the independence and inviolability of the student's personality by forcing a way of feeling upon him that is foreign to his nature” in FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p.180.

³⁰⁷ “Enesco attached much significance to work on scales. [...] According to Enesco, a violinist had to practice regularly not only special exercises but also études. A number of études, not omitting, of course, the Caprices by Paganini, had to become a lifetime companion of every concert player. Like Wieniawski, Enesco highly appreciated Kreutzer's studies, considering them extremely useful for the development and maintenance of a number of essential elements without which both the left and right hand technique would be in-complete. He attached particular importance to the studies numbers 15, 18, 19 and 20 for the work on trill, and to those Nos. 2, 7, 10 and figures and nuances legato and other bowings” in KOTLYAROV, *op.cit.*, p. 171.

³⁰⁸ MAGIDOFF, *op.cit.*, p. 68.

³⁰⁹ Lettre inédite de Georges Enesco à Gabriel Bouillon, Paris, 16 juillet 1939, acquise à la vente Mirabaud-Mercier du 16/12/2021, lot 149, non cataloguée.

³¹⁰ “Enesco also appreciated very much the études by P. Rode. [...] From the point of view of phrasing, he considered study number 14 (Adagio con espressione) to be one of the most useful. He believed that its main difficulty consisted of very even distribution of the bow in accordance with the requirements of musical phrases” in KOTLYAROV, *op.cit.*, p. 172.

1933, Enesco décline l'invitation à déjeuner avec ses deux collègues après la répétition générale, affirmant qu'il doit consacrer ce temps à travailler son instrument. Cette attitude surprend Flesch, qui est alors stupéfait d'entendre Enesco s'adonner longuement à des exercices techniques (« *finger exercises* ») sans lien avec les œuvres qu'il doit interpréter lors du concert de l'après-midi³¹¹. Cela témoigne de l'anxiété du violoniste roumain à maintenir la maîtrise de ses doigts en permanence, afin de briller aux côtés de ses illustres partenaires de concert.

Bien que ses compétences en tant que pianiste, chef d'orchestre et compositeur le hissent au rang de musicien d'une envergure rarement égalée par les violonistes du XX^e siècle, on constate que Georges Enesco ne peut ni ne veut s'abstraire du travail méticuleux, voire aride, imposé par la mécanique du violon. Bien qu'il trouve que le « répertoire violonistique [est] au point de vue musical, miteux, à l'exception de rares œuvres », il ne peut pas déroger à son étude³¹². Cette astreinte chronophage ne pouvait que lui peser, lui qui souhaitant tant consacrer son temps à d'autres activités musicales.

³¹¹ FLESCHE, *Memoirs*, *op.cit.*, p. 179.

³¹² ENESCO, Georges, "Lettre à Yvonne Astruc", 20 août 1935, Lot 39, Vente Ader, 28 mars 2024.

2.3. Points particuliers de la technique violonistique

2.3.1. Technique d'archet

2.3.1.1. Introduction

La maîtrise de l'archet apparaît comme un prérequis fondamental pour exceller dans l'art du violon. Giuseppe Tartini considérait déjà « la maîtrise de la technique d'archet comme un élément de base de son enseignement »³¹³. De nombreux artistes proches d'Enesco sont bien du même avis. Franz Kneisel, à la mémoire duquel est dédiée la Sonate n°3 op. 25 affirme que « le secret pour vraiment bien jouer du violon est dans l'archet »³¹⁴. Le professeur Marsick considérait que « l'archet [est] l'âme du violon, le moteur des rythmes et de la sonorité »³¹⁵. Lorsque l'on interroge Thibaud sur la tâche la plus complexe de l'art du violon, il répond sans hésitation que l'archet représente pour lui environ 80 % des difficultés violonistiques³¹⁶.

Il est cependant ardu de consigner par écrits des commentaires relatifs à la technique d'archet. Bériot en est un exemple caractéristique : bien qu'il considère que la prononciation et la ponctuation de l'archet sont « des éléments qui constituent la perfection du style », il ne fournit aucun détail technique³¹⁷. En abordant la « prosodie de l'archet, qui consiste dans l'action du tirer et du pousser aux endroits voulus », au lieu d'explicitier la méthode qui procède aux choix de ces coups d'archet, il recommande à l'élève « d'exécuter beaucoup de musique dramatique » pour résoudre les problèmes rencontrés³¹⁸. Ce manque d'informations donné par Bériot s'explique par le fait que l'archet se trouve constamment en mouvement, entraînant un changement, même minime, de position à chaque instant. Un grand nombre d'articulations et de muscles participent à ce mouvement : les doigts, le poignet, l'avant-bras, le coude, le bras, l'épaule, etc. De nombreux violonistes professionnels pourraient rencontrer des difficultés à expliquer précisément comment les différentes parties du corps interagissent pour produire ce

³¹³ KRAUSS, Geneviève Bernard, « La virtuosité dans l'œuvre de Tartini et Galeazzi », *Défense et illustration de la virtuosité*, PENESCO, Anne (dir.), Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1997, p. 52.

³¹⁴ "The secret of really beautiful violin playing lies in the bow." in MARTENS, *op.cit.*, p. 47.

³¹⁵ MARSICK, *La Grammaire du violon, op.cit.*, p. 13.

³¹⁶ "Bowing makes up approximately eighty per cent of the sum total of violinistic difficulties" in MARTENS, *op.cit.*, p. 95.

³¹⁷ BÉRIOT, *op.cit.*, p. 176.

³¹⁸ BÉRIOT, *op.cit.*, p. 212.

mouvement, contrairement à la main gauche où l'action des doigts et le déplacement de la main suffisent à le décrire. Par conséquent, c'est principalement par mimétisme que cette technique d'archet se transmet. Une étude systématique et précise verra néanmoins le jour au début du XX^e siècle avec les exercices de Ševčík (ses op. 2 et op. 3 notamment), les livres de Flesch et l'ouvrage de Capet³¹⁹. Pour en revenir au XIX^e siècle, on peut regretter qu'il n'existe pas plus de témoignages précis à propos de la technique d'archet. Comme le reconnaît Clive Brown, à cette époque, « l'archet est de loin la question la plus complexe et dans laquelle le nombre de problèmes ont été précédemment négligés »³²⁰.

Concernant Enesco, cette étude est particulièrement délicate, en raison de l'absence de documents filmés. Contrairement aux aspects liés à la main gauche, qui peuvent clairement être analysés à partir d'enregistrements, les points techniques associés à la main droite le sont beaucoup moins. À l'écoute, s'il est parfois possible d'identifier les changements de coups d'archet, il est difficile, voire impossible, de déterminer avec précision sa place ou sa vitesse. Certains violonistes excellent dans les « retours d'archet », visant à rendre inaudible ces changements et qui ne sont donc pas décelable à l'écoute. Par conséquent, l'étude suivante se concentrera sur quelques points spécifiques en se basant sur les sources disponibles, afin de déterminer quels éléments peuvent être décrits. L'examen initial portera sur la tenue de l'archet décrite sur les photographies. Ensuite, l'attention se portera sur les choix de coups d'archet, établis à partir de partitions et témoignages. Enfin, seront exposées quelques spécificités de la technique d'archet propres à Enesco.

2.3.1.2. Tenue de l'archet

Dans son ouvrage *l'Art du Violon*, Flesch décrit avec détails les différentes tenues de l'archet³²¹. Le pédagogue hongrois propose des textes et des illustrations pour les décrire :

Tenue de l'archet. On distingue trois différentes manières.

- 1) *L'ancienne école* (allemande). L'index appuie sur la baguette par sa face intérieure tout près de l'articulation qui relie la première à la deuxième phalange. Les autres doigts occupent la position

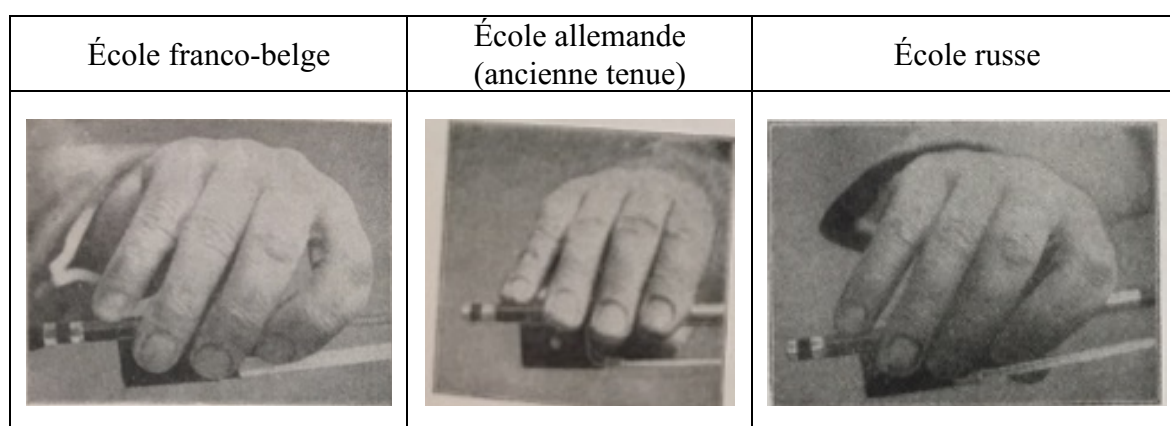
³¹⁹ CAPET, Lucien, *La technique supérieure de l'Archet*, Paris, Maurice Senard, 1916.

³²⁰ "Of the three areas of nineteenth-century violin playing examined here, bowing is by far the most complex, and is which the greatest number of problems has previously been overlooked" in BROWN, Clive, "Bowing Styles, Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing", *Journal of the Royal Musical Association*, Cambridge, Vol. 113, No. 1 (1988), p. 97-128.

³²¹ FLESCH, *L'art du violon*, *op.cit.*, p. 100.

qui résulte de celle de l'index ; c'est-à-dire que le médium se place en face du pouce et que tous les doigts restent serrés étroitement les uns contre les autres. La mèche est modérément tendue.

- 2) *La nouvelle école* (franco-belge). L'index est appuyé contre la baguette par sa surface latérale, à l'extrémité de sa deuxième phalange ; par quoi le doigt est largement écarté en avant ; l'index et le médium se trouvant ainsi séparés par un espace. Le pouce, face au médium. L'archet est fortement tendu ; la baguette est inclinée.
- 3) *L'école moderne* (russe). La place de contact avec la baguette se trouve là sur la ligne qui sépare la deuxième de la troisième phalange de l'index. Ce dernier étreint en outre l'archet par la première et la deuxième phalange. L'espace entre l'index et le médium est très réduit. L'index entreprend la *conduite de l'archet* tandis que l'auriculaire ne touche à la baguette que lorsqu'on joue dans la première moitié de l'archet. La mèche est peu tendue, la baguette maintenue droite³²².



Ill2. 25. FLESCH, *L'art du violon, tenue d'archet selon les différentes écoles*, p. 49.

Les aspects cruciaux de la tenue de l'archet, selon Flesch, incluent l'emplacement du contact des doigts sur la baguette, l'espacement des doigts, la tension de l'archet. La description précise de ces éléments est un complément utile de l'analyse des photographies. En effet, en leur absence, il serait difficile de constater des différences notables entre la tenue de l'archet de l'école dite franco-belge et celle de l'école russe. L'illustration 2.25 montre que les doigts de la main droite touchent la baguette entre la deuxième et la troisième phalange dans les deux prises d'archet, avec une inclinaison de l'index légèrement plus prononcée dans l'école russe. Mais les écrits de Flesch soulignent d'autres différences que ces deux seuls aspects : l'inclinaison et la tension de la baguette par exemple. Aussi, l'analyse des photographies ne se révèle pas suffisante pour décrire de façon exhaustive la tenue d'archet. L'étude des photos d'Enesco avec son instrument permet toutefois de dégager des éléments intéressants en l'absence de descriptions précises de la part du violoniste.

³²² FLESCH, *L'art du violon, op.cit.*, p. 49.

Avant de procéder à cette étude, il faut discuter le bien-fondé du classement de Flesch des tenues d'archets. Pour Flesch, tenir l'archet du bout des doigts (« tout près de l'articulation qui relie la première à la deuxième phalange ») est constitutif de « l'ancienne tenue de l'école allemande ». Cette tenue semble néanmoins utilisée par des violonistes qui sont considérés comme des membres éminents de l'école franco-belge, Ysaÿe en tête, comme le montre la photographie ci-dessous qui rassemble de célèbres violonistes belges :



Ill2. 26. Marsick, Massart, Thompson et Ysaÿe lors de l'inauguration du Conservatoire de Liège, le 30 avril 1887³²³.

La tenue d'archet de ces violonistes semble bien proche de celle que Flesch qualifierait de tenue ancienne allemande, contrairement à l'attente légitime d'une proximité avec la tenue franco-belge. Si, comme le souligne Cécile Kubik, « la diversité observée sur ce point particulier [la tenue d'archet] va à l'encontre des poncifs voyant un positionnement unique caractériser « l'école française » de violon au XIX^e siècle »³²⁴, on constate néanmoins de grandes similitudes dans la prise d'archet de ces quatre violonistes. Marsick lui-même décrit l'archet comme une « baguette [qui est] placée entre la première et la deuxième phalange de l'index »³²⁵.

³²³ TARDIF, *op.cit.*, p. 40.

³²⁴ KUBIK, *Penser l'interprétation...*, *op.cit.*, p. 567.

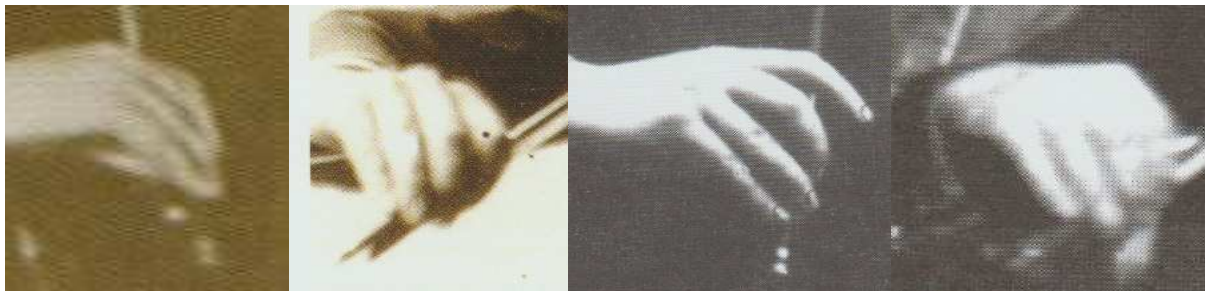
³²⁵ MARSICK, *La Grammaire du violon*, *op.cit.*, p. 7.

De fait, il suit ainsi le même précepte que Bériot qui mentionne également ce même positionnement dans sa méthode³²⁶.

Le fait que Flesch, dont la rigueur est indéniable et qui a bénéficié de l'enseignement de Marsick, classe cette tenue commune des quatre violonistes franco-belges comme proche de l'ancienne tenue allemande demeure quelque peu énigmatique. Une explication possible serait que la tenue « franco-belge » a évolué entre le cliché liégeois de 1887 et la rédaction du livre de Flesch en 1924. À travers cet exemple frappant, on constate une fois encore la complexité du classement des violonistes dans des écoles de violon lorsque l'on étudie des caractéristiques spécifiques de leur jeu. Nombre d'idées reçues sont ainsi battues en brèche, comme Auer le relate en 1921 :

Joachim, Wieniawski, Sarasate et d'autre - chaque grand violoniste de la fin du XIX^e siècle - avaient chacun leurs propres façons de tenir l'archet, étant donné que leurs bras, doigts et muscles étaient proportionnés et bâtis différemment. Joachim, par exemple, tenait son archet avec son 2^e, 3^e et 4^e doigt (je ne mentionne pas le pouce), avec le premier souvent en l'air. Ysaÿe, au contraire, tenait l'archet avec les trois premiers doigts, avec le petit doigt qui se levait en l'air. Sarasate posait tous ses doigts sur la baguette, ce qui ne l'empêchait pas de développer un son libre et chantant³²⁷.

Bien que la grille d'étude de Flesch puisse être sujette à certaines réserves, elle offre la possibilité de discerner différentes manières de tenir l'archet. Nous l'utiliserons donc comme cadre pour décrire la tenue d'Enesco. Les illustrations 2.1, 2.2, 2.4, 2.15 permettent d'observer de manière détaillée la tenue de l'archet du violoniste roumain. Des agrandissements de la main droite d'Enesco, extraits de ces illustrations, sont présentés ci-dessous :



Ill2. 27. Agrandissement de la position de la main droite d'Enesco (Ill 2.1, 2.2, 2.4, 2.15).

³²⁶ BÉRIOT, *op.cit.*, p. 4.

³²⁷ "Joachim, Wieniawski, Sarasate and others, every great violinist of the close of the last of holding the bow, since each one of them had a differently shaped and proportioned arm, muscles and fingers. Joachim, for instance, I held his bow with his second, third and fourth fingers (I except the thumb), with his first finger often in the air. Ysaÿe, on the contrary, holds the bow with his first three fingers, with his little finger raised in the air. Sarasate used all his fingers on the stick, which did not prevent him from developing a free, singing tone and airy lightness in his passage-work" in AUER, Leopold, *Violin Playing as I teach it*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1921, p. 36-37.

Le contact des doigts avec la baguette et leurs positionnements varie grandement dans ces photographies. Dans l'illustration 2.1. les doigts tiennent la baguette entre la première et deuxième phalange (façon de tenir proche de ce que Flesch qualifie d'ancienne école allemande). En revanche, l'illustration 2.2 présente un index clairement engagé sur la baguette sur la jonction de la deuxième et la troisième phalange (se rapprochant de d'école franco-belge selon Flesch). Dans l'illustration 2.4., le majeur et l'index sont également positionnés sur la jonction de la deuxième et la troisième phalange, tandis que l'annulaire repose sur la première phalange. Au contraire, l'illustration 2.15 montre l'auriculaire tendu sur la baguette, clairement relevé sans contact avec l'archet (constitutif de l'école russe selon Flesch). L'écartement des doigts varie également d'une photographie à l'autre. Les doigts sont étroitement serrés dans les illustrations 2.1, 2.2, 2.15 (caractéristique propre à l'école allemande selon Flesch), tandis qu'ils sont assez écartés dans l'illustration 2.4 (propre à l'école franco-belge). En étudiant uniquement ces quatre photographies, il apparaît que la tenue d'archet d'Enesco est bien loin d'avoir été uniforme. En conséquence, il est difficile de dire à quelle école Enesco se rattache, tant il montre des caractéristiques pouvant appartenir aux trois écoles décrites par Flesch. Quelles hypothèses peut-on avancer pour expliquer cette variabilité ?

De toute évidence, au gré de sa carrière, Enesco s'est progressivement émancipé des préceptes reçus durant sa formation. Si l'illustration 2.1. présente une tenue plutôt similaire à celle de son professeur Marsick, les autres révèlent des variations plus marquées, avec une plus grande liberté. Enesco aurait ainsi progressé vers une position des doigts plus basse sur la baguette et un auriculaire plus relevé, passant d'une tenue franco-belge apprise avec Marsick à une tenue se rapprochant de l'école russe, considérée comme plus moderne. Ce changement s'inscrirait dans une évolution générale de la posture d'Enesco entre 1890 et 1930, hypothèse déjà évoquée précédemment.

Une autre hypothèse, non contradictoire avec la précédente, concerne une différenciation de la tenue en fonction des œuvres interprétées. Enesco reconnaissait effectivement ajuster sa position en fonction du répertoire. Par exemple, pour la Chaconne de Bach, le violoniste conseillait de « malaxer la baguette avec le premier doigt légèrement détaché des autres, afin d'obtenir une flexibilité plus grande de l'archet (au milieu), le tout très souple »³²⁸. Il reconnaît que cela impliquait alors « un effort musculaire terrible ». Daniel Brunschwig indique ensuite qu'il « est à noter qu'Enesco emploie toujours cette façon de tenir son archet dans les grands accords de Bach d'où, naturellement, ce son d'orgue toujours continu, sans brusquerie, sans

³²⁸ BRUNSCHWIG, « Les Cours d'interprétation », *op.cit.*, 31 juillet 1929.

sécheresse dans les changements d'accords et de cordes. »³²⁹. Cette description pourrait correspondre avec la position de l'index de l'illustration 2.4 et expliquerait ainsi l'écartement différent des doigts par rapport aux autres illustrations. Cette manière de tenir l'archet pour Enesco lui permet d'obtenir une sonorité ronde et une souplesse dans les accords de la Chaconne de Bach, qui ne tolèrent aucune dureté selon la conception du violoniste.

En ce qui concerne la tension de l'archet, si les photographies ne fournissent pas de précision suffisante, divers témoignages indiquent qu'Enesco préférait une tension relativement faible de son archet, ce qui le placerait dans la catégorie de l'école russe selon la classification de Flesch³³⁰. En effet, cet aspect est spécifiquement mentionné par son élève Christian Ferras au cours d'une émission télévisée avec Gavoty en 1958, dont les propos sont retranscrits ci-dessous :

B.G. : Est-ce que c'est vrai, ce que m'a dit mon éminent ami Pincherle, que Kreisler jouait avec l'archet extrêmement tendu ?

C.F. : Oui, c'est exact. J'ai d'ailleurs aussi, je ne dirais pas que c'est une mauvaise habitude parce qu'il l'avait, mais j'ai également un petit peu cette habitude.

B.G. : Écoutez, comme ça lui a pas mal réussi, c'est un antécédent admirable. Mais il y a des gens qui jouent avec la mèche très détendue, avec l'archet très détendu.

C.F. : Oui, Enesco en était un ; je dirais, le prototype.

B.G. : Pourquoi ça ?

C.F. : Pourquoi, je ne sais pas. Quelles étaient ses idées...que on pouvait jouer moins dur, surtout dans les suites de Bach, question de doubles cordes, je ne sais pas, enfin³³¹...

Cette tension de l'archet assez faible qu'utilise Enesco est révélatrice, comme le reconnaît en effet Ferras, d'une volonté de son professeur de jouer « moins dur », avec plus de rondeur dans le son. Les choix d'Enesco concernant la tenue de l'archet et aussi la façon dont il l'utilise ont ainsi pour finalité la recherche d'une beauté sonore qui correspondra à sa vision personnelle de l'œuvre interprétée.

Sans pouvoir conclure avec certitude, tous ces éléments laissent à penser qu'Enesco adopte une tenue d'archet personnelle et modulable, qu'on ne peut donc attribuer à une école ou à un violoniste spécifique. S'opposant implicitement aux méthodes qui préconisent une seule façon correcte de tenir l'archet, le violoniste roumain en utilise plusieurs, lui offrant une variété de sonorité adaptée aux différents styles des œuvres qu'il interprète. Chez Enesco, on perçoit une préoccupation constante de la qualité du son, « toujours ample », « sans brusquerie ni

³²⁹ BRUNSCHWIG, « Les Cours d'interprétation », *op.cit.*, 31 juillet 1929.

³³⁰ PINCHERLE, *Le monde des virtuoses*, *op.cit.*, p. 94.

³³¹ GAVOTY, Bernard, *Les Grands Interprètes : Christian Ferras*, Télévision Française, Date de 1^{re} diffusion : 18/05/1958, INA.

sécheresse ». Explorons à présent la cohérence de ses choix de coups d'archet avec cette conception du rendu sonore.

2.3.1.3. Choix de coups d'archet

Tout comme les doigtés, les choix de coups d'archet (*bowings* en anglais) représentent des éléments interprétatifs importants à examiner pour appréhender le jeu d'un violoniste. La connaissance des coups d'archet exécutés par un violoniste permet de déterminer ses habitudes de jeu et d'avoir une idée de la vitesse d'archet qu'il utilise. Cela peut révéler parfois certaines des intentions du musicien concernant la phrase musicale qu'il interprète. Enesco n'a laissé aucune partition de travail indiquant ses coups d'archet. Il faut donc restreindre notre recherche à ce que ses propres œuvres nous montrent et à des témoignages de collègues et contemporains. Les enregistrements peuvent aussi permettre de percevoir les changements de coups d'archet mais de manière incomplète. C'est pourquoi ils ne servent qu'à confirmer les informations délivrées par d'autres sources.

Pour Enesco, le coup d'archet « ne doit pas nuire à la couleur et à la ligne de la mélodie ». Il est « une manière de diviser l'archet, mais ce n'est pas le phrasé de la chose »³³². Ainsi, Enesco considère que le choix du coup d'archet ne détermine pas forcément le phrasé et peut être utilisé aussi pour le confort du jeu, en prenant soin de ne pas entraver les caractéristiques de la mélodie. De manière générale, on peut noter qu'Enesco dépense une grande quantité d'archet, en utilisant ainsi une vitesse assez rapide. Par exemple, dans les Sonates et Partitas de J. S. Bach, en étudiant la partition annotée par Serge Blanc et l'enregistrement du violoniste, on constate qu'Enesco sépare fréquemment les grandes liaisons indiquées dans les mouvements lents. Dans l'*Adagio* de la Sonate BWV 1001, Enesco le fait à deux reprises mesure 1, et ensuite dans les mesures 8,10,18 et 21 (Ex. 2.4). Dans le Grave de la Sonate BWV 1003, cette tendance est encore plus prononcée avec des occurrences mesures 1, 4, 7, 9, 10, 14, 15, 16, 17, 18, et 21 (Ex.2.27). Compte tenu de la lenteur de ses tempi, ce choix de coup d'archet lui permet d'obtenir un son ample et large qu'une liaison trop longue ne permettrait pas. Cette utilisation de l'archet se fait aussi quelle que soit la nuance demandée par le compositeur. À un élève qui lui présente la Romance en *fa* majeur de Beethoven, il lui suggère de « dépenser de l'archet sur les [nuances] *piano* pour avoir une sonorité aérienne », considérant que « c'est une erreur de

³³² BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation de Georges Enesco », 30 septembre 1928, *op.cit.*

croire que seulement pour la nuance *forte*, on doit employer tout l'archet »³³³. À un autre qui interprète le Concerto en *la* de Mozart, il lui recommande de « dépenser de l'archet pour chasser le son. Ce choix de coups d'archet révèle combien Enesco est soucieux d'obtenir la meilleure qualité sonore possible. Cette caractéristique va de pair avec son choix d'une tension faible de sa baguette. En effet, si l'on joue avec une longueur d'archet restreinte, une pression plus importante de la baguette sur la corde est alors nécessaire. Une tension trop faible ne le permettrait pas, la baguette entrant en contact direct avec la corde et produisant un son *con legno* non désiré³³⁴.

Le souci exprimé par Enesco de conserver « la couleur et la ligne de la mélodie » l'amène également à choisir un coup d'archet afin de souligner le dessin de la phrase musicale. Il peut ainsi lier des notes courtes entre elles, qui seraient à priori détachées et articulées, afin de mettre plus en évidence le contour de la phrase musicale. Aussi, dans le sujet de la Fugue de la première Sonate BWV 1001 de J. S. Bach, il choisit ce coup d'archet, en séparant très peu les deux doubles croches :

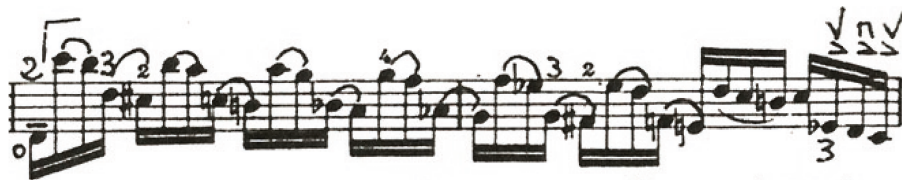


Ex. 2. 5. J. S. BACH, Fugue de la Sonate BWV 1001. Edition de Serge Blanc, mes. 1.

Dans l'enregistrement d'Enesco, les deux doubles croches sont audibles presque liées et non articulées par l'archet. Il privilégie ainsi la ligne mélodique plutôt que l'articulation des deux doubles croches qui caractérisent ce sujet de fugue. Dans cette même œuvre, un autre passage met particulièrement en évidence les choix d'articulations du violoniste. Dans la coda, afin de mettre en lumière les deux lignes mélodiques, Enesco choisit un coup d'archet qui lie les notes deux par deux. Avec un tempo assez soutenu, ce choix de coup d'archet rend plus distinctes les deux voix et insuffle un élan à cette dernière descente qui conduit à la conclusion de cette fugue :

³³³ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation de Georges Enesco », 30 septembre 1928, *op.cit.*

³³⁴ Ce fait est mis en évidence par Carl Flesch qui indique : « Il existe une étroite relation entre la position de la baguette, la tension du crin et la pression de l'archet : elle se manifeste déjà dans le seul fait que la faible tension des crins exclut la pression de l'archet dans la position inclinée, car celui-ci toucherait la corde à chaque « forte » ce qui occasionnerait des bruits désagréables » in FLESCH, *L'art du violon, op.cit.*, p. 55.



Ex. 2. 6. J. S. BACH : Fugue de la Sonate BWV 1001. Édition de Serge Blanc, mes. 91-92.

Ce souci d'articulation entraîne fréquemment une autre habitude de jeu associée aux coups d'archet, identifiée par Manoliu : détacher une note d'un legato. Ce dernier considère que ce procédé qui met en évidence l'articulation est une innovation propre à Enesco. Il précise qu'Enesco « détachait une seule note du legato, en fait une note non accentuée, se trouvant sur un son faible ; de cette façon, il pouvait reprendre, sans que l'on s'en saisisse, le coup d'archet. »³³⁵. Il donne ensuite un exemple tiré du premier mouvement de la Sonate de Franck, où Enesco utilise ce même procédé lors du legato de l'entrée du violon :



Ex. 2. 7. FRANCK, Sonate pour piano et violon, 1^{er} mvt, mes. 1 à 12, indications de Manoliu³³⁶.

Cet exemple proposé par Manoliu me paraît très étonnant : l'articulation de cette première note risque de donner un accent, qui ira à l'encontre de l'indication *molto dolce* voulue par Franck. Aucun témoignage d'Enesco ne permet de confirmer ce coup d'archet et ses deux élèves Menuhin et Ferras conservent le legato initial³³⁷. Si son utilisation peut être sujette à caution dans cet exemple particulier, Enesco emploie fréquemment ce procédé quel que soit le répertoire qu'il interprète. Le Grave de la deuxième Sonate de J. S. Bach BWV 1003 en est un exemple typique, où de tels changements sont utilisés mesures 4, 5, 7, 9, 10, 14, 17, 20 et 21 :

³³⁵ MANOLIU, *op.cit.*, p. 226.

³³⁶ MANOLIU, *op.cit.*, p. 292.

³³⁷ Vidéos visionnées le 12/08/2022 aux adresses : <https://www.youtube.com/watch?v=-JBcvaK-B1M> (Menuhin) <https://www.youtube.com/watch?v=Qq3G4adk7Zg> (Ferras).

Sonata II BWV 1003

Grave $\text{♩} = 44$

The musical score is a single-staff piece in G major, 3/4 time, with a tempo marking of $\text{♩} = 44$. It is divided into measures 1 through 24. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Red annotations, including 'v', 'nv', and 'n', are placed above the notes to indicate specific bowing techniques or changes. The piece begins with a 'Grave' tempo and includes markings for 'cresc.', 'sostenuto', and 'allargando'.

Ex. 2. 8. J. S. BACH, Sonate BWV 1003, Grave. Édition de Serge Blanc.

En rouge, les changements de coups d'archet audibles dans l'enregistrement d'Enesco.

Ce procédé fréquent constitue une particularité de son jeu, lui permettant ainsi de conserver l'esprit du legato initial en se donnant une longueur d'archet supplémentaire. Le violoniste peut ainsi maintenir une intensité sonore constante, tout en accentuant certaines notes qu'il souhaiterait mettre particulièrement en valeur. Ce même souci d'articulation tout en préservant la ligne explique l'usage régulier du coup d'archet louré. Selon Manoliu, c'est même une caractéristique importante de la technique d'archet du violoniste roumain :

Le louré [est] un procédé de très grande force expressive dans l'art du violon. Accentuer des notes qui se trouvent sous le même legato mais accompagnés d'un petit signe écrit au-dessus pour indiquer le soulèvement de chaque son, n'est pas une spécialité d'archet inventée par Enesco. Si jusqu'à lui, ce procédé, -le « louré »- n'avait pas un sens expressif mais seulement d'indiquer la séparation des notes selon les exigences de l'économie de la phrase, avec Georges Enesco le louré acquiert de l'éloquence. Il la lui confère en imposant des accents qu'il effectue par de légères pressions de l'index sur la baguette, au cours de la marche souple du coup d'archet³³⁸.

Ce coup d'archet consiste à séparer, dans un même mouvement d'archet, plusieurs notes sous une liaison. Il permet à la fois de donner une articulation précise tout en évitant une séparation totale des notes pour préserver la liaison écrite et ainsi maintenir la connexion entre elles. S'il recourt au louré en tant que violoniste, Enesco l'emploie également en tant que compositeur, lui accordant une grande importance, au point qu'il mentionne ce coup d'archet dans « l'explication de quelques signes peu usités » présente au début de certaines de ses œuvres³³⁹ :

EXPLICATION DE QUELQUES SIGNES PEU USITÉS

mp = mezzo piano
bp = ben piano
pf = poco forte
bf = ben forte
psf = poco sforzando
bsf = ben sforzando
prfz = poco rinforzando
brfz = ben rinforzando
s.v. = sotto voce

— — — — — ou — — — — — *louré*
 — — — — — ou — — — — — *porté*

Figure 2. 3. Page de garde du *Quatuor op. 22 n°2*.

³³⁸ MANOLIU, *op.cit.*, p. 222.

³³⁹ Le quatuor op. 22 n°2, *Impression d'enfance* op. 28, le quintette avec piano op. 29.

Bien qu'Enesco semble faire une distinction entre le « porté » et le « louré », il est difficile de différencier les deux termes. Dans le quatuor op. 22 n°2, d'où provient cette figure, le signe louré (avec les traits extérieurs à la liaison), n'est pas utilisé une seule fois par Enesco. En revanche, dans le Quintette avec piano op. 29, où des explications similaires sont fournies, le signe « porté » est largement privilégié. Dans le quatuor op. 22 n°1, le compositeur propose une autre explication :

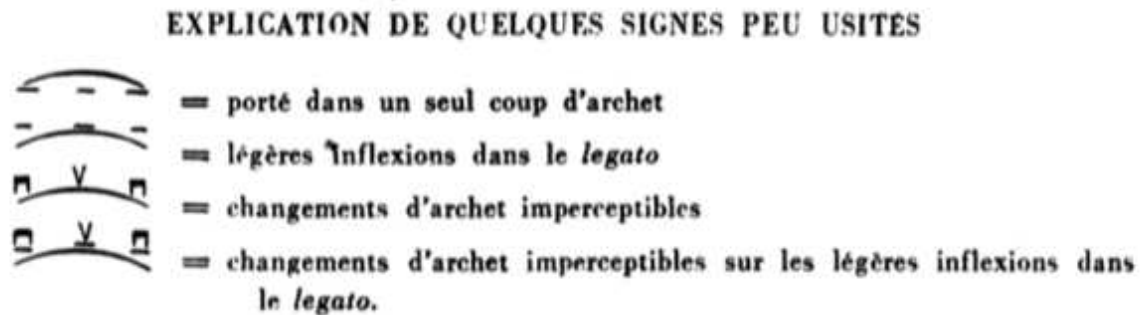


Figure 2. 4. Page de garde du Quatuor op. 22 n°1.

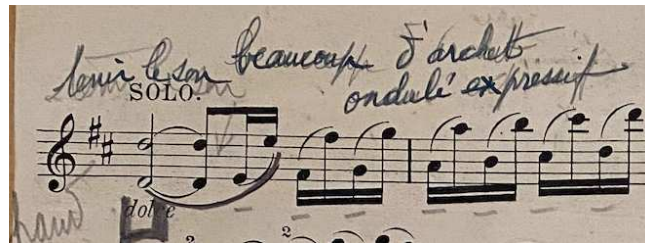
Le louré serait ainsi défini comme de « légères inflexions dans le legato ». Dans un compte-rendu de cours d'interprétation, le violoniste propose de jouer un « demi-spiccato au milieu de l'archet pour ces doubles croches [...] plutôt un peu porté – louré », ce qui laisse à penser qu'il donne finalement le même sens aux deux termes³⁴⁰. Le louré et le porté sont des termes peu courants qui n'apparaissent pas dans les méthodes de violon du XIX^e siècle (Conservatoire, Mazas, Baillot, Bériot, Alard) comme dans celle de Joachim-Moser. Le sens de ces termes peut prêter à confusion chez les violonistes. Aussi, Serge Blanc évoque dans la Chaconne de Bach « le coup d'archet louré dolce » pour une « série de croches ascendantes [mesures 141] » qui ne sont pas liées entre elles mais séparées³⁴¹. Pour Galamian, le porté est un détaché « qui commence par une légère augmentation du son suivie d'une petite diminution » et le louré « n'est en fait qu'une série de coups d'archet portés joués sur un même seul et même coup d'archet »³⁴². Cette explication apporte une plus grande clarté aux deux notions, le porté étant ainsi défini comme une succession de notes détachées, tandis que le louré implique une articulation des notes jouées dans le même archet. Cependant, ces définitions entrent en contradiction avec les explications données par Enesco lui-même. Le musicien roumain, n'étant en aucun cas un théoricien, ne semble pas s'inscrire dans la nette différence

³⁴⁰ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation de Georges Enesco », 30 septembre 1928, *op.cit.*

³⁴¹ BACH, *Sonates et Partitas*, Indications de Georges Enesco, *op.cit.*, p. 53.

³⁴² GALAMIAN, *op.cit.*, p. 100-101.

exprimée par Galamian entre ces deux termes, et, en tout état de cause, il ne les explicite pas. Cette ambivalence des termes techniques est accentuée par Capet qui emploie pour sa part le mot « ondulé » pour décrire un coup d'archet louré, en indiquant qu'il permet d'obtenir la « nonchalance » voulue dans l'*Andante con moto quasi Allegro* du Quatuor op. 59 n°3 de Beethoven³⁴³. Or, Enesco lui-même utilise cet autre terme comme le montre l'exemple suivant :



Ex. 2. 9. BEETHOVEN, Concerto, 1^{er} mvt, mes. 126, indications d'Enesco. Partition de C. C. R.³⁴⁴

Ces trois mots : louré , porté, ondulé ont finalement des significations très proches, à savoir articuler des notes dans le même archet. Quelque soit le terme employé, Enesco fait de cet élément un trait récurrent de son jeu. On peut régulièrement l'entendre dans tous ses enregistrements, que ce soit dans des œuvres de J. S. Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, etc. Il ne s'agit pas, pour le violoniste, d'un problème de maîtrise d'un *legato* égal mais bien d'un choix expressif conscient et voulu, indépendamment du répertoire abordé.

Enesco est également méticuleux quant à l'utilisation des places d'archet. Dans la romance en *fa* de Beethoven, il propose d'utiliser un « demi-spiccato au milieu de l'archet pour ces doubles croches »³⁴⁵. Pour le sujet de la fugue en *sol* mineur de Bach (Ex. 2.1), il recommande de jouer « dans la partie supérieure de l'archet, comme venant d'un peu loin », considérant que « du fait de la pensée constante de l'orgue nous ne pouvons attaquer ce thème au talon ». Dans cette même œuvre (mesures 36-38), « Enesco préconise la sautillé *lourd* vers le talon, vers le tiers du talon »³⁴⁶. Dans ses compositions, Enesco indique également la place d'archet précise qu'il souhaite. Dans la 3^e Sonate op. 25, il demande à deux reprises de jouer à la pointe de l'archet :

³⁴³ CAPET, *op.cit.*, p.54.

³⁴⁴ C. C. R. est l'abréviation de Céliny Chailley-Richez.

³⁴⁵ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », 30 septembre 1928, *op.cit.*, p. 296.

³⁴⁶ BRUNSCHWIG, « Quelques notes sur les cours d'interprétation... », 31 octobre 1930, *op.cit.*, p. 357.



Ex. 2. 10. ENESCO, 3^e Sonate op. 25, 1^{er} mvt, 4 mesures avant le chiffre 14.



Ex. 2. 11. ENESCO, 3^e Sonate op. 25, 3^e mvt, 4^e et 5^e mesures après le chiffre 32.

Dans le *Concertstück* pour alto, morceau écrit pour le concours de sortie du Conservatoire de Paris en 1906, Enesco demande à l'interprète une place d'archet bien particulière au talon, puis à la pointe. En effet, sans cette indication, les altistes auraient tendance à jouer ces notes avec les chevrons au milieu de l'archet.



Ex. 2. 12. ENESCO, *Concertstück pour alto et piano*, mes. 98 à 100.

Ce *ff* « martelé, de la pointe » est également précisé par Enesco lors de la répétition du même motif, mesures 113 et 195. Cette volonté répétée d'Enesco rappelle l'usage qu'en fait Kreutzer dans la première édition de ses études, où il demande le même type de martelé³⁴⁷.

Ce coup d'archet doit être fait de la pointe avec fermeté il faut aussi que toutes les notes soient égales entrelles ce qu'on obtiendra si l'on met plus de force à la note poussé naturellement plus difficile à marquer que la note tirée.



Ex. 2. 13. KREUTZER, 6^e étude.

³⁴⁷ KREUTZER, Rodolphe, 40 *Études ou Caprices pour le violon*, Paris, Au magasin de musique, 1805.

De même, Baillot propose ce même type de martelé avec un exemple tiré du premier *Caprice* de Rode³⁴⁸ :



Ex. 2. 14. RODE, 1^{er} Caprice. Extrait de la *Méthode de Baillot*, p. 96.

Par cette exigence singulière dans une pièce de concours d'alto de 1906, Enesco cherche à évaluer la maîtrise par les étudiants de cette technique d'archet particulière, héritée des grands maîtres du Conservatoire au XIX^e siècle. Il demeure attaché à cette tradition, en préconisant l'utilisation d'un martelé énergique *ff* joué à la pointe de l'archet.

Georges Enesco privilégie des coups d'archet amples qui lui confèrent un son plein et lumineux. En les associant à l'utilisation du louré, il maintient une sonorité ample tout en articulant certaines notes qu'il souhaite mettre en valeur. Cette volonté d'articulation, réalisée à l'aide de différents moyens, lui permet de caractériser précisément les différentes idées musicales en faisant ressortir le contrepoint des lignes, en particulier dans les œuvres de J. S. Bach. En complément de cette technique spécifique, on constate qu'Enesco ne rechigne pas à utiliser aussi certains des coups d'archet des maîtres du Conservatoire, notamment le martelé à la pointe. Ainsi, les choix de coups d'archet d'Enesco se distinguent par leurs caractères originaux, tout en s'appuyant sur la tradition de ses maîtres.

³⁴⁸ BAILLOT, *Méthode*, *op.cit.*, p. 96.

2.3.2. Les doigtés

2.3.2.1. Choix des sources, méthodologie

Le terme « doigtés » peut être défini par le choix du doigt utilisé pour produire un certain son (indiqué par le nombre écrit au-dessus de la note). Le doigté idéal est celui répond aux deux exigences suivantes : techniquement, il doit être envisagé pour diminuer au maximum les efforts ; musicalement, il doit montrer les intentions du compositeur et se conformer aux règles d'une exécution stylistiquement correcte. Le son du violon, ainsi produit, doit être libre de toutes sortes de bruits accidentels. Enfin, les doigtés représentent un pont qui lie le gout personnel de l'interprète avec les intentions du compositeur³⁴⁹.

Avec les coups d'archet, les doigtés sont parmi les aspects les plus importants et personnels de la technique du violon. Ceux des virtuoses renommés sont particulièrement recherchés, souvent considérés comme des secrets ou servant comme arguments de vente pour les éditeurs. Les doigtés peuvent non seulement faciliter l'exécution, mais également modifier la couleur du son ou mettre en valeur des intervalles spécifiques. Comme le soulignent Joachim et Moser, « la question des doigtés est très étroitement liée à celle de la production du son et de la couleur sonore. Un choix pertinent dans ce domaine ne favorise pas seulement la propreté de l'exécution des passages ; il renforce aussi les capacités d'expression de notre instrument »³⁵⁰. L'étude de ces doigtés est donc essentielle pour comprendre la technique du violon et la réalisation musicale sur l'instrument³⁵¹.

Les nombreuses éditions historiques d'œuvres pour violon présentent des doigtés écrits par le compositeur ou par ses interprètes. Cela offre une vision précise de leur évolution dans l'histoire de l'interprétation. Lorsque le compositeur est également violoniste, cette source est d'autant plus précieuse, comme le résume Andreas Moser : « Depuis Viotti à peu près, il est devenu habituel pour ces auteurs d'indiquer dans leurs œuvres les doigtés et coups d'archet de manière si précise, qu'aucune erreur importante ne puisse être commise concernant leurs

³⁴⁹ "The term " fingering" may be defined as the choice of the finger used to produce a certain tone (as indicated by a number over the musical note). This choice may be made from two points of view -the technical and the musical. The ideal fingering is the one that answers the requirements of both. Technically it should be governed by the rule that calls for a minimum expenditure of effort. Musically it should carry out the intentions of the composer and thus conform to the rules of a stylistically correct performance. The violin tone, so produced, must be free of any kind of incidental noises. Last but not least, fingering represents a bridge, linking the personal taste of the performer with the intentions of the composer" in FLESCHE, *Violin fingering, op.cit.*, Introduction, p. 5.

³⁵⁰ MOSER, Andreas, *De l'exécution*, 3^e partie du traité du violon de J.Joachim et A.Moser, Berlin, 1905, traduction française de Fabien Roussel, 2021 .

³⁵¹ En complément du livre de FLESCHE, *Violin fingerings, op.cit.*, on peut citer le livre de Izrail Markovich, neveu du grand professeur russe Abram Yampolsky (1890-1956). YAMPOLSKY, Izrail Markovich, *The Principles of Violin Fingering*, traduction de A. Lumsden, Oxford University Press, London, 1967.

intentions violonistiques »³⁵². Pourtant, cette prescription ne vaut pas pour Enesco qui n'a réalisé aucune édition, à l'exception de ses propres compositions. Alors sur quel corpus peut-on se fonder ?

Pour être absolument certain d'étudier les doigtés que le compositeur souhaitait et interprétait, seules les partitions de ses propres œuvres avec violon sont disponibles. Les œuvres d'Enesco avec violon comportant des indications précises de doigtés sont assez nombreuses, en particulier à partir de l'écriture de la Sonate n°3 op. 25 en 1926. Avant cette date, les indications de doigtés d'Enesco sont partielles et inégales comme on peut le constater dans le tableau 2.1. Pour déterminer l'influence qu'a pu avoir Marsick, on peut comparer les indications provenant des œuvres que le maître et l'élève ont composées pendant les études d'Enesco. Les doigtés de son professeur résultent en effet d'une technique de main gauche assez peu commune qui sera également détaillée. Il aurait été aussi intéressant d'avoir des doigtés de la famille Hellmesberger, dont les parties de quatuor sont reconnues comme ayant fourni la base de l'édition d'une série de publication chez Universal Editions³⁵³. Cependant, cette étude n'est pas réalisable, car comme le note Clive Brown, « ces éditions ne comportent que des coups d'archet, et aucun doigtés ; même dans les parties de cordes de l'édition de J.Hellmesberger du Quatuor de Schumann, il n'y a pas de doigtés »³⁵⁴.

Tenons compte aussi des sources secondaires, telles que les souvenirs ou témoignages d'élèves ou collègues. Ainsi, bien que sa fiabilité soit parfois sujette à caution, Manoliu écrit-il que « le doigté enescien apporte une solution de génie aux problèmes de systèmes de position, en évitant les échanges puérils et les glissandos qu'ils engendrent. Il leur substitua des extensions et des contractions en toute liberté entre les positions. La phrase, épurée de platitudes, prend du relief et l'intensité du discours mélodique s'y maintient »³⁵⁵. Or, s'il est possible de déceler un doigté particulier à l'écoute d'un enregistrement, il est en revanche impossible de les définir tous de cette manière. Ainsi, en l'absence d'autres types de sources, vérifier les affirmations de Manoliu s'avère délicat. Pour autant, l'étude des œuvres de jeunesse pour violon d'Enesco, corrélée à la description de la technique de son professeur Marsick, permet de décrire les singularités des choix de doigtés du violoniste roumain.

³⁵² MOSER, *De l'exécution, op.cit.*

³⁵³ BROWN, Clive, *The Evolution of Annotated String Editions*, CHASE, University of Huddersfield, 2011, (accessible à <https://mhm.hud.ac.uk/chase/article/the-evolution-of-annotated-string-editions-clive-brown/>).

³⁵⁴ "The editions contain only bowing markings, not fingering; even in the string parts of Joseph Hellmesberger's edition of Schumann's Piano Quintet there is no fingering". BROWN, *id.*

³⁵⁵ MANOLIU, *op.cit.*, p. 220. D'ailleurs, son élève Christian Ferras utilise lui aussi un système de doigtés par extension, comme décrit dans DE CHOUDENS, Thierry, *Christian Ferras, le violon d'Icare*, Genève, Éditions Papillon, 2004, p. 100-101.

2.3.2.2. La technique de main gauche et les doigtés de Marsick

La technique de main gauche de Marsick n'a jamais été l'objet d'une étude approfondie. Dans ses deux ouvrages consacrés à la technique du violon, le professeur expose en détail cette technique³⁵⁶. *Eureka !* écrit et publié en 1906, propose « un mécanisme nouveau pour se mettre en doigts en quelques minutes ». Dès la préface, Marsick vient « offrir aux virtuoses » sa « découverte technique bien simple, mais infaillible ». Il fait l'observation que « le doigt qui glisse ou qui démanche d'une note à une autre note, doit appuyer sur la corde avec plus de force », et qu'avec ces exercices nouveaux, « les doigts acquièrent une solidité, une sûreté qu'aucun travail ne peut donner aussi rapidement: le terrible démanché n'est plus qu'un jeu, les tierces, les octaves, les triples et quadruples notes des accords deviennent faciles; l'archet subit l'heureuse influence des doigts, s'affermir et vient à la corde aisément; et la plus haute difficulté du mécanisme du violon, les gammes chromatiques disparaît ». Les exercices proposés dans le livre consistent principalement à des démanchés avec le même doigt, dans toutes les positions et sur toutes les cordes.


Le point fondamental pour Marsick est la recommandation de « ne pas bouger le pouce pour les glissés ». Alors que les démanchés sont enseignés de nos jours comme un déplacement de la totalité de la main gauche de l'ancienne vers la nouvelle position, cette volonté de déplacer uniquement les doigts sur le manche en fixant le pouce paraît étonnante pour un violoniste contemporain. D'autant plus que Marsick l'indique tout au long de sa méthode (Ex. 2.15 et 2.16) et propose des exercices qui parcourent l'intégralité du manche (Ex. 2.15). Dans la *Grammaire du violon*, le violoniste belge prodigue de nombreux conseils concernant la manière de démancher. Il propose cet exercice pour « apprendre le vrai démanché de la 1^{re} à la 3^e position et surtout le retour de la 3^e à la 1^{re} » :

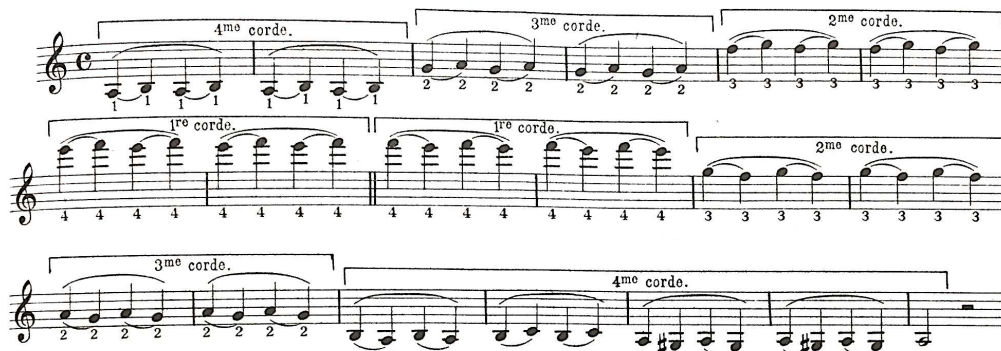
Ce premier exercice a pour but « primordial » d'apprendre à se servir de la 3^e phalange de l'index de la main gauche pour glisser sur le manche (véritable rail) sans *bouger le pouce*. La main glisse le long du manche, appuyée sur le pouce comme sur un pivot, mais le pouce reste à sa place³⁵⁷.

³⁵⁶ MARSICK, *Eureka !*, op.cit. et MARSICK, *La Grammaire du violon*, op.cit.

³⁵⁷ MARSICK, *La Grammaire du violon*, op.cit. p. 72.

Premiers exercices de « Mécanisme » et de « Démanché ».

Explication pour le « Démanché » de l'exercice suivant:
 Pendant les 8 premières mesures, le *pouce reste immobile*, seule, la main glisse sur le manche, appuyée sur la 3^{me} phalange de l'index. Ensuite, sur le sol de la cinquième mesure  le pouce glisse du *fa* au *sol*, juste l'intervalle du ton et reste alors immobile jusqu'au retour du LA sur la 3^{me} corde. C'est ici que le pouce revient alors à sa position (la main ne bouge pas pendant cette opération) et le pouce revenu à sa position, le 2^{me} doigt sur le LA glisse au SOL 2^{me} doigt et l'exercice se termine sans remuer le pouce.
 Exercice à exécuter 2 fois. La 1^{re} fois 2 notes par coup d'archet, la 2^{me} fois 4 notes par coup d'archet.


Ex. 2. 15. MARSICK, *La Grammaire du violon*, p. 75.

Il propose par exemple les exercices suivants :

8

8^{me} Exercice

N. B. - Toujours bien observer de ne pas bouger le pouce dans les glissés!


Ex. 2. 16. MARSICK, *Eureka!*, p. 8

Deux Exercices en Etudes


Ex. 2. 17. MARSICK, *Eureka!*, p. 13

Cette technique de main gauche, avec un pouce qui ne bouge que très rarement et les doigts qui glissent sur le manche, est tout à fait singulière, et n'est présentée dans aucune des méthodes des professeurs du Conservatoire au XIX^e siècle. Cependant, elle présente des similitudes avec celle qui aurait été utilisée par Nicolo Paganini, ainsi que le décrit le violoniste Ruggiero Ricci³⁵⁸. Ce grand spécialiste du répertoire de Paganini explique que « le raccourci pour obtenir une technique de main gauche et développer une oreille hautement entraînée est un système de doigté à un doigt ou glissando dans lequel les distances sont mesurées à partir d'une base fixe »³⁵⁹. Ricci fait ainsi une différence dans les termes, utilisant le terme glissando pour désigner « le mouvement du doigt d'une note à la suivante sans bouger simultanément le pouce » et le terme *shift*, que l'on pourrait traduire par démanché, comme « un mouvement simultané à la fois du pouce et du doigt »³⁶⁰. Pour Ricci, le violoniste Paganini ne jouait qu'en glissando, ses œuvres semblant plus faciles à réaliser de cette façon. La technique exposée par Marsick est alors assez proche de celle de Paganini, avec un seul démanché pour passer de la première à la troisième position, et des glissando le reste du temps. Marsick apparaît donc comme assez archaïque, lui qui reprend dans ses ouvrages de 1913 et 1925 des prescriptions datant de plus d'un siècle, plutôt adapté à un violon sans coussin ni mentonnière. Ces exercices n'ont en effet rien de révolutionnaire, Otakar Ševčík publiant en 1895 son op. 8, désormais reconnu par tous les violonistes pour l'étude des démanchés et des positions³⁶¹. Au contraire de Marsick, l'étude systématique du changement de position qu'il y propose est conçue pour démancher en utilisant principalement l'avant-bras et non le glissement des doigts. Du même avis, Flesch indique quant à lui en 1926 que « changer de position signifie apprécier par le toucher, la mesure exacte d'une distance en se guidant dans les positions inférieures (jusqu'à la quatrième), par l'avant-bras seul, ensuite par la main et le pouce, dans les positions élevées, en ne réservant aux doigts qu'un rôle, pour ainsi dire, passif »³⁶². Quel changement radical de pensée entre le professeur Marsick et son élève Flesch ! Ce dernier qualifiait l'ouvrage *Eureka !* de « grandement problématique », ajoutant que la main gauche de Marsick « semblait être à la traîne, son intonation manquait de sécurité et ses changements de position n'étaient pas

³⁵⁸ RICCI et ZAYIA, *op.cit.*

³⁵⁹ "I believe that the shortcut to achieving a left-hand technique and developing a highly trained ear is a one-finger, or glissando, fingering system in which distances are measured from a fixed base". RICCI et ZAYIA, *op.cit.*, p. 1.

³⁶⁰ "Glissando is distinguished from shift the latter term refers to the simultaneous movement of both the thumb and the finger" in RICCI et ZAYIA, *op.cit.*, p. 1.

³⁶¹ ŠEVČIK, Otakar, *Changes of Position and Preparatory Scale Studies op. 8*, Leipzig, Bosworth, 1895.

³⁶² FLESCHE, *l'Art du violon, op.cit.*, p. 26.

entièrement fiables, de sorte que ses performances s'avéraient quelque peu inégales »³⁶³. Et de nos jours, plus aucun violoniste n'utilise la technique préconisée par Marsick et Paganini. Car comme le note Ricci, cette technique « a été sérieusement négligée depuis l'invention de la mentonnière par Spohr en 1830 »³⁶⁴. En effet, la mentonnière (ainsi que le coussin) apporte une stabilité au point d'appui du violon, permettant ainsi de libérer la main gauche qui n'est plus le seul élément maintenant l'instrument en place.

Cette technique de main gauche très spécifique a clairement une incidence dans les doigtés choisis par Marsick. Entre 1896 et 1899, période pendant laquelle il est professeur d'Enesco au Conservatoire de Paris, il compose plusieurs pièces pour violon avec accompagnement de piano³⁶⁵. Des choix des doigtés surprenants apparaissent, tels l'énoncé du thème du *Nocturne* avec cette succession de deuxième doigt glissé :

Ex. 2. 18. MARSICK, *Nocturne* op.20, *partie de violon*.

³⁶³ “His left hand, however, seemed to lag behind, probably owing to his late start. At times it seemed that his intonation was insecure, and his changes of position were not entirely reliable, with the result that his performances proved somewhat uneven” in FLESCHE, *Memoirs*, *op.cit.*, p. 65-66.

³⁶⁴ “This special technique, which was cultivated in the pre-chinrest era during which Paganini played, fell out of use after Louis Spohr's invention of the chinrest and has been seriously neglected ever since” in RICCI et ZAYIA, *op.cit.*, préface.

³⁶⁵ MARSICK, Martin-Pierre, *Nocturne* op. 20, Paris, Ulysse T. du WAST, 1897, U.T.W.338

MARSICK, *Poème de mai n°1 « Rêve »* op. 21, Paris, Au ménestrel, Heugel&Cie, 1898, H&C19025.

MARSICK, *Poème de mai n°2 « Espoirs »* op. 22, Paris, Au ménestrel, Heugel&Cie, 1898, H&C 19026.

MARSICK, *Poème de mai n°3 « Tendre aveu »* op. 23, Paris, Au ménestrel, Heugel&Cie 1898, H&C19027.

MARSICK, *Poème d'été n°1 « Captivante »* op. 24, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5698.

MARSICK, *Poème d'été n°2 « Exaltation »* op. 24, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5699.

MARSICK, *Poème d'été n°3 « Attente »* op. 24, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5700.

MARSICK, *Poème d'été n°4 « Valse triomphe »* op. 24, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5701.

Un autre exemple est présent dans le *Poème de mai n°1* op. 21, avec des glissandos du deuxième doigt et du premier doigt :

POÈME DE MAI.
POUR VIOLON ET PIANO.

N° 1.
RÊVE.

M. P. MARSICK.
Op. 21.

VIOLON.

Ex. 2. 19. MARSICK, Poème de mai op. 21, n°1, Rêve, partie de violon.

Ces glissandos avec le même doigt sont fréquemment recommandés par Marsick, comme en témoigne cet autre exemple tiré du *Poème de mai, n°3, Tendre aveu*, op. 23 :

POÈME DE MAI.
POUR VIOLON ET PIANO.

N° 3.
TENDRE AVEU.

M. P. MARSICK.
Op. 23.

VIOLON.

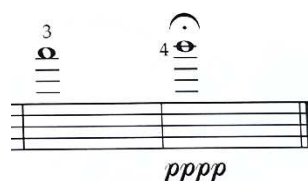
Ex. 2. 20. MARSICK, Poème de mai op. 21, n°3, Tendre aveu, partie de violon.

Ces doigtés relativement peu conventionnels sont intimement liés à la technique de main gauche que recommande Marsick. Alors, dans quelle mesure cette technique a-t-elle été transmise à Enesco, et quels doigtés ce dernier emploie dans ses propres compositions datant de la période de ses études ?

2.3.2.3. Les œuvres de jeunesse de Georges Enesco

La notation des signes d'interprétation spécifiques au violon par le compositeur Enesco n'est pas homogène dans ses œuvres de jeunesse. En tant que compositeur et pianiste, il aurait pu les détailler dans les parties de violon des deux premières sonates pour piano et violon, composées à la fin du XIX^e siècle. Cependant, l'édition de ces œuvres n'en présentent aucune. Est-ce une volonté du jeune compositeur ? Peut-être ne jugeait-il pas nécessaire de fournir des indications qu'il estime à ses yeux évidentes ? Quoi qu'il en soit, cette absence n'est pas le fait de son éditeur, Enoch, étant donné que les manuscrits des deux sonates ne contiennent pas plus d'indications. Les seules œuvres de cette période où il daigne signaler quelques doigtés sont : la *Ballade* pour violon et piano (1895), le *Poème roumain* op. 1 (1898), l'*Octuor* op. 8 (1900), et de *l'Impromptu Concertant* (1903). Elles permettent de dégager certaines récurrences significatives.

Une observation initiale concerne la fréquence avec laquelle Enesco recourt au quatrième doigt de la main gauche, réputé doigt le plus faible. A titre d'exemple, dans la *Ballade*, il utilise ce doigt pour exécuter la dernière note, un si aigu *pppp*. Ce choix peut être appréhendé en fonction du timbre recherché pour la couleur *pppp*.



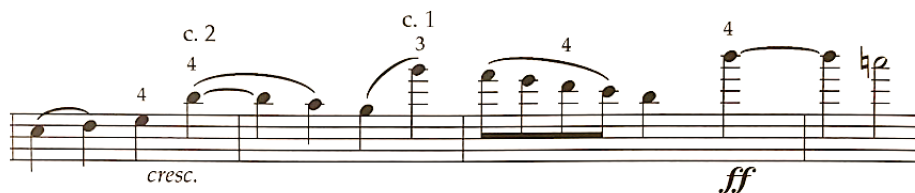
Ex. 2. 21. ENESCO, *Ballade pour violon et piano*, mes. 56-57, partie de violon.

Dans la même œuvre, lors d'un *cresc.* précédant un *ff*, Enesco sollicite également l'emploi du quatrième doigt, une prescription qui semble relativement inhabituelle.



Ex. 2. 22. ENESCO, Impromptu concertant, mes.59-60, partie de violon.

L'utilisation du troisième doigt permettrait effectivement d'obtenir un son plus ample dans ce climax et serait celui préconisé par la majorité des violonistes actuels. Cette préférence est également celle de Carl Flesch, qui souligne que « chaque fois que la position de la note dans un climax demande une intensité spéciale de timbre, l'utilisation du troisième doigt à la place du quatrième est d'une importance capitale »³⁶⁶. Enesco opte également pour le quatrième doigt lors de passages d'une grande intensité, comme en témoigne cet autre exemple extrait de la *Ballade* :



Ex. 2. 23. ENESCO, Ballade pour violon et piano, mes.12-15, partie de violon.

De manière similaire, dans un passage demandé « à plein son » dans l'Octuor, Enesco recommande une fois de plus l'utilisation du quatrième doigt.



Ex. 2. 24. ENESCO, Octuor, 3^e mouvement, Chiffre 52, partie de Violon 1.

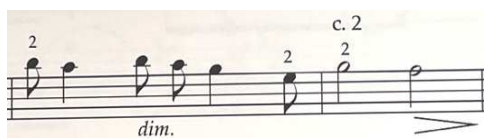
Il est probable que cette préférence est liée à la puissance de son quatrième doigt, comme cela a été suggéré dans l'analyse des photographies. Même s'il considère que le troisième doigt

³⁶⁶ “Whenever the position of a note in a musical climax requires special intensity of timbre, the use of the third finger instead of the fourth is of prime importance” in FLESCH, *Violin fingering*, op. cit., p. 317.

est celui « avec lequel on joue le plus de violon », aucune disparité sonore significative n'est observable entre son usage du troisième et du quatrième doigt, tandis que l'emploi de ce dernier favorise une stabilité accrue de la main gauche, améliorant la fluidité d'exécution³⁶⁷. En tout état de cause, cet exemple met en lumière une différence notable avec la technique de son professeur Marsick, qui lui ne fait usage que rarement de son quatrième doigt, même dans des passages *piano*.

Une autre tendance récurrente d'Enesco, repérable dans ses compositions, réside dans l'utilisation du même doigt lors de l'interprétation d'un intervalle relativement restreint sous une liaison. Dans le but de renforcer l'aspect expressif de cet intervalle, qui s'apparente à un port-de-voix, Enesco effectue une glissade avec le même doigt. L'importance de cette pratique réside dans le fait que l'utilisation de deux doigts différents aurait radicalement altéré le résultat sonore. Cette propension constitue une caractéristique significative du style d'interprétation d'Enesco, observation qui sera confirmée dans l'étude de cas des enregistrements Columbia, comme le détaillera la troisième partie.

Dans ces propres œuvres, le compositeur recommande ce procédé à de multiples reprises. Dans la *Ballade*, le violoniste propose les doigtés suivants, qui font écho aux exemples 2.20 et 2.22. (déjà mentionnés en relation avec l'utilisation du quatrième doigt) :



Ex. 2. 25. ENESCO, *Ballade*, mes. 17-18.



Ex. 2. 26. ENESCO, *Ballade*, mes. 21-22.

³⁶⁷ ENESCU, *Scrisori II*, op.cit., p. 155. Cité en 1.2.2.2.

La partie de violon 1 de son Octuor propose à de nombreuses reprises ce même système :

Ex. 2. 27. ENESCO, Octuor, 1^{er} mvt, mes. 9 à 23, partie de violon 1.

Enesco propose également ce type de doigtés dans l'Impromptu Concertant :

Ex. 2. 28. ENESCO, Impromptu concertant, mes.5.

Ex. 2. 29. ENESCO, Impromptu concertant, mes.8.

Ex. 2. 30. ENESCO, Impromptu concertant, mes.9.

Faire glisser un même doigt afin de mettre en valeur un intervalle, tel est le type de doigté qu'Enesco préconise régulièrement. Il le recommande non seulement dans ses propres compositions, mais l'applique également lorsqu'il joue dans d'autres répertoires, comme en atteste l'écoute de ces enregistrements. Cet élément expressif est d'ailleurs couramment

employé par les violonistes enseignants au Conservatoire de Paris. Par exemple, dès le début du XIX^e siècle, Baillot avait déjà recours à cette pratique proposant un doigté peu commun pour un violoniste contemporain³⁶⁸ :



Ex. 2. 31. BEETHOVEN, *Concerto pour violon op. 61, 1^{er} mvt, mes. 101-103, partie de violon*
annotée par Baillot.

Même si une analyse exhaustive des doigtés employés par les professeurs de violon au Conservatoire de Paris au XIX^e siècle serait nécessaire pour corroborer l'hypothèse selon laquelle cette pratique constitue une caractéristique notable du jeu de ces violonistes, ces exemples significatifs laissent bien entrevoir une certaine habitude de jeu, sensibles déjà chez Baillot et Marsick³⁶⁹. Suivant sur ce point son maître, Enesco adopte un système de doigtés en partie similaire, dans la mesure où il recourt fréquemment à des glissades avec le même doigt. Mais en partie seulement car la structure de sa main gauche diffère, notamment dans l'utilisation du quatrième doigt. Quant au pouce immobile lors des démanchés, rien ne permet d'affirmer ou d'infirmer une continuité entre les deux violonistes.

³⁶⁸ BEETHOVEN, *Concerto pour violon et orchestra op. 61*, partie de violon. Imprimé annoté. [Note : la page de titre, qui indique « Exécuté à Paris par monsieur Baillot » est annotée ainsi : « 23 mars 1825. 11 mai id. »], Fonds Baillot, Palazetto Bru-Zane.

³⁶⁹ Dans sa thèse, Cécile Kubik propose d'autres exemples, qui tendent à montrer que ce type de doigtés étaient généralement utilisés par Baillot. KUBIK, *Penser l'interprétation des sonates françaises, op.cit.*, p. 289-294.

2.4. Conclusion

Quelles sont les caractéristiques propres à la technique violonistique de Georges Enesco ? Sa position corporelle s'affranchit des dogmes de l'époque de son apprentissage puis évolue au fil de sa carrière. Le violoniste semble rechercher une grande liberté corporelle par rapport à l'instrument. Son souci constant d'une sonorité expressive se traduit par l'adoption d'une technique d'archet spécifique. Très personnelle, sa tenue d'archet se caractérise par une vitesse d'archet généralement rapide, ainsi qu'une tension de la baguette relativement faible. Cherchant à mettre en valeur l'articulation des notes, il utilise fréquemment le coup d'archet louré, se donnant ainsi plus d'amplitude sonore. Il positionne les doigts de sa main gauche à plat sur les cordes, en faisant un usage régulier de son quatrième doigt. Enfin, il utilise souvent des glissandos avec le même doigt pour connecter deux notes entre elles.

Cette technique d'Enesco peut-elle être associée aux violonistes qu'il côtoyait dans son enfance en Roumanie, faisant de lui l'archétype d'un style populaire roumain ? Le régime communiste roumain a tenté de le faire croire en récupérant la figure de l'artiste pour mieux l'instrumentaliser à des fins de propagande³⁷⁰. Nourries par ses compositions les plus connues (les deux *Rhapsodies Roumaines* op. 11, la 3^e Sonate op. 25 « dans le caractère populaire roumain », les *Impressions d'enfance* op. 28), certaines caractéristiques de sa technique violonistique peuvent effectivement s'en rapprocher, telles que la grande vitesse d'archet et les glissades avec le même doigt, caractéristiques importantes des *lutaris*³⁷¹. Le louré, avec sa mise en valeur de l'articulation, peut également s'inscrire dans cette perspective. Cependant, il est essentiel de rappeler qu'à la fin du XIX^e siècle, faute d'une école de violon roumaine structurée, Enesco a commencé l'apprentissage de l'instrument sans bénéficier de leçons régulières. Ainsi, la supposée influence roumaine émane de souvenirs auditifs lointains que le violoniste a reconstruits à posteriori. Et rien dans son jeu ne procède d'un apprentissage

³⁷⁰ "Enescu's music thus goes hand in hand with the interest in the Viennese School's dodecaphony, Pierre Boulez's and Karlheinz Stockhausen's serialism, in the music of Béla Bartók, Igor Stravinsky, Paul Hindemith or Olivier Messiaen. Such names, however, were not favored by contemporary socialist realism, which considered them decadent and mystical; it became ever more compelling to "cover" young modernists under Enescu's glory. Communist nationalism certainly favored the discovery of the folk vein in some of Enescu's work and any music claiming (more or less justifiably) to be drawing on Enescu was welcome" in SANDU-DEDIU, Valentina, "George Enescu, Posthumously Reviewed", *Studia Musicologica* 59/1-2, 2018, p. 61-70.

³⁷¹ « Une grande partie des violonistes populaires, qui donnent instinctivement plus de puissance sonore à leur instrument par l'utilisation de la vitesse de l'archet et non par la pression ou le poids exercé avec le bras droit » in APOSTU, Liliana-Isabella, *La violonistique populaire roumaine dans les œuvres de Béla Bartók et de George Enesco*, Paris, l'Harmattan, 2014, p. 114.

structuré par un maître et encore moins à un style roumain. D'ailleurs, ne pourrait-on pas envisager qu'il existe tout simplement une technique de violon universelle, un moyen naturel de faire sonner l'instrument librement, qui relierait la technique innée des violonistes populaires de tradition orale et les enseignements dogmatiques des professeurs parisiens ? Par exemple, l'utilisation des glissandos à un doigt, pratiquée tout autant par les violonistes populaires en Europe que par les professeurs du Conservatoire, ne serait-elle pas en fin de compte le moyen le plus simple de lier deux notes entre elles, une pratique inconsciente déjà adoptée par les enfants débutant l'apprentissage de l'instrument ?

Attaché à sa mère patrie et à sa culture d'origine, Enesco a voulu s'inspirer de ses racines roumaines dans sa pratique musicale. Cependant, cette inclination semble plus sensible dans l'écriture de ses compositions que dans sa technique violonistique. Une des sources d'inspiration d'Enesco dans ses compositions réside dans la transcription sur le papier des sons créés par les violonistes populaires. En effet, lorsqu'Enesco cherche à traduire une certaine technique violonistique, en particulier dans la 3^e Sonate op. 25 et la pièce *Impression d'enfance* op. 28, le compositeur élabore un langage musical, qui traduit sur le papier l'improvisation des *lautaris*. Il cherche manifestement à consigner les caractéristiques distinctives de leur jeu, chaque note qu'il écrit étant jalonnée d'indications d'une grande richesse de détails.

Cependant, l'acte d'écrire cette technique spécifique ne soulève-t-il pas une contradiction ? L'analyse de la partie de violon de la 3^e Sonate op. 25 d'Enesco révèle que le compositeur a écrit les parties instrumentales avec la plus grande méticulosité. Pourtant, cette grande précision atteint ses limites dans l'interprétation, même pour Enesco. Il indique que son élève Christian Ferras joue la Sonate « comme s'il l'avait écrite », bien que ce dernier s'autorise des changements coups d'archet et de doigtés par rapport à ceux indiqués par Enesco et imprimés sur la partition éditée (Figure 2.5). Ainsi, même dans des compositions visant à retranscrire minutieusement la technique violonistique des *lautaris* roumains, Enesco admet et encourage des variations pour le musicien qui interprète ses œuvres. Il semble donc qu'il adopte délibérément une certaine représentation « imaginaire » de la technique violonistique roumaine, qui n'est en aucun cas figée lors de l'interprétation. Il est également à noter que le style d'écriture d'Enesco dans les parties de violon diffère lorsqu'il compose des œuvres qui ne font pas directement référence à son pays natal. Dans ces pièces, les annotations sont en effet bien plus éparpillées, voire absentes. Ainsi, Enesco fait clairement une distinction entre des œuvres qu'il lie à son enfance et les autres, ce que l'on peut également pressentir à l'écoute de ces enregistrements.

A Christian Ferras qui joue cette
sonate comme s'il l'avait écrite...
Bravo! et tous mes affectueux sentiments.

Georges Enesco
1952

à la mémoire de FRANZ KNEISL

3^{ème} SONATE

pour Piano et Violon
(dans le caractère populaire roumain)
(La mineur)

I

GEORGES ENESCO
Op. 25

VIOLON

Moderato malinconico (♩ = 60)

The image shows a page of a musical score for violin. It features three systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Moderato malinconico (♩ = 60)'. The music is in 4/4 time and begins with a piano introduction. The first system includes dynamics like *mp* *trinq.*, *p*, *mp* *espress.*, and *pp s.v.*. The second system includes *mf*, *p*, *mp > p*, *mf*, and *pp*. The third system includes *mf*, *mf*, and *fp* *trinq. dolc.*. There are also performance instructions like '(senza rigore... a T^o)' and '1'.

Figure 2. 5. ENESCO, 3^e Sonate op. 25, Partition de Christian Ferras.

Bien que le peu de sources ne permettent pas de se prononcer sur l'influence de ses études à Vienne, quelques conclusions peuvent être esquissées en ce qui concerne le Conservatoire de Paris. En tout état de cause, Enesco n'a pas strictement suivi le modèle des grandes méthodes du violon du début du XIX^e siècle, ni même les recommandations de son professeur Marsick. Cette divergence est clairement visible dans la position générale de ses mains. De plus, son

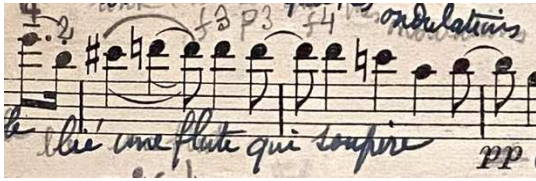
désir de liberté et sa capacité à faire varier son jeu selon le répertoire s'oppose à l'esprit des méthodes visant à fixer et normer une technique violonistique correcte. Cela étant dit, il semble bien néanmoins qu'il a tout de même hérité et conservé certains traits techniques du Conservatoire de Paris. En effet, ayant pour effet de renforcer la vocalité de la ligne en connectant intimement les notes, son usage répété du glissando avec le même doigt montre une similitude avec l'approche de Marsick.

Finalement, s'émancipant des principes imposés par les grands maîtres parisiens, la technique d'Enesco peut être considérée comme novatrice à bien des égards. Tout d'abord, le musicien roumain manifeste une volonté de différencier sa technique en fonction du style des œuvres qu'il interprète, plutôt que d'opter pour une technique globale applicable à tous les répertoires. Bien que cette conception fût peut-être en germe dans l'esprit de certains violonistes du XIX^e siècle, elle restait marginale dans leurs méthodes d'apprentissage. En revanche, Enesco la met systématiquement en pratique dans son jeu tout comme il l'enseigne abondamment.

Pour Enesco, la technique du violon n'est pas une fin en soi, mais bien un moyen pour faire naître son expression musicale. Dans les passages chantés, sa quête d'un son ample et velouté le pousse à adopter une grande vitesse d'archet en posant ses doigts de la main gauche à plat sur les cordes. Dans la partition du Concerto de Beethoven, dont les indications proviennent des cours d'interprétation d'Enesco, on retrouve fréquemment les termes : « du son », « sonore et libre », « à plein son ». Enesco cherche à faire sonner l'instrument de manière ample, adaptant sa technique en conséquence³⁷². Chaque violoniste reconnaît que l'utilisation moindre de l'archet, combinée à une position des doigts de la main gauche sur le côté, conduit à un son bien plus dense et granitique, qu'Enesco ne souhaite pas obtenir.

Les partitions annotées d'après Enesco, retrouvées dans les documents de Céliny Chailley-Richez, nous renseignent sur son approche musicale. On y décèle une vision typique d'un orchestrateur, que son activité de chef d'orchestre et compositeur a exacerbée. Ces documents contiennent de nombreuses évocations d'instruments, quelle que soit l'œuvre considérée. À la lecture de ces partitions d'œuvres de Bach, Beethoven ou même les propres œuvres d'Enesco, on découvre un orchestre qui prend forme dans son esprit, comme en attestent les quelques exemples présentés ci-dessous :

³⁷² BEETHOVEN, Ludwig Van, *Concerto pour violon op. 61*, Simrock, Partie de violon, « Annotations prises au Cours Enesco le 31 mai 1928 par Mr Chailley », Archives Christian Ferras.



Ex. 2. 32. BEETHOVEN, Concerto pour violon, 2^e mvt, mes. 61-62., Partition de C.

C. R.



Ex. 2. 33. ENESCO, 2^e Sonate, 3^e mvt, mes.1-3. Partition de C. C. R.



Ex. 2. 34. ENESCO, 2^e Sonate, 2^e mvt, 6^e mes. après chiffre 6. Partition de C. C. R.



Ex. 2. 35. ENESCO, 3^e Sonate, 1^{er} mvt, chiffre 6. Partition de C. C. R.

Aussi, afin de représenter un orchestre entier avec son seul violon, Enesco développe une technique spécifique et différente selon les instruments qu'il souhaite faire entendre. Dans la Chaconne, il préconise de ne pas jouer *staccato*, en utilisant un « demi-détaché, vers le milieu », pour s'approcher au plus près d'un son de clavier d'orgue³⁷³. Dans le Concerto de Mozart KV 219, pour reproduire le « spiccato de flûte », il conseille de ne pas « jouer sec, ni trop serré dans les doigts de l'archet »³⁷⁴. Dans le cas des trompettes qu'il veut faire entendre dans la Fugue BWV 1001 de J. S. Bach, il recommande d'utiliser tout l'archet³⁷⁵. Ces exemples illustrent clairement comment la technique violonistique d'Enesco est délibérément et rationnellement adaptée pour servir une vision musicale caractéristique d'un orchestrateur.

Ainsi, Enesco exploite-t-il toutes les ressources à sa disposition pour réaliser son idéal sonore sur l'instrument. Cet idéal sonore, au service de sa vision musicale novatrice, conduit à l'élaboration de techniques instrumentales spécifiques. C'est pourquoi Enesco ne se cantonne en aucune manière à un cadre rigide ou dogmatique. S'éloignant volontairement de certains principes enseignés au Conservatoire, il n'hésite pourtant pas à recourir à certains outils

³⁷³ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, juillet 1929, p. 250.

³⁷⁴ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, octobre 1928, p. 331.

³⁷⁵ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, octobre 1930, p. 357.

violonistiques de son professeur Marsick, notamment lorsqu'il s'inspire de sa technique de main gauche. En fin de compte, le musicien roumain réalise une synthèse entre les outils techniques acquis au cours de ses études et sa réflexion personnelle afin de pouvoir donner vie à son idéal sonore et musical.

À travers l'utilisation de sa technique spécifique, pleinement « réalisatrice » au sens de Gisèle Brelet, Enesco exprime sa pensée de musicien complet, tout à la fois profonde et novatrice. Selon moi, le mot que pourrait résumer la philosophie de son jeu est le terme *senza rigore* que le compositeur utilise à de nombreuses reprises dans sa musique. Cette absence de rigueur est le moyen pour lui d'accéder à la liberté. Liberté de s'affranchir de tout dogme, liberté de s'émanciper de son apprentissage pour se réaliser pleinement en créant sa propre synthèse technique au service de sa vision musicale riche et intense. L'illustration 2.15, le représentant comme détaché de l'instrument et semblant abandonné à la musique, en est pour moi un témoignage émouvant, totalement représentatif de l'interprète.



3. Étude de cas : l'utilisation du vibrato et du portamento dans les enregistrements Columbia

3.1. Méthodologie

3.1.1. Choix des enregistrements

Les enregistrements de Georges Enesco sont nombreux et constituent un volume d'écoute considérable³⁷⁶. Ces sources, d'une grande richesse, sont d'une importance fondamentale pour décrire le jeu du violoniste. Afin d'en faciliter une étude minutieuse, il a été nécessaire de définir un corpus d'enregistrement significatif. Mon choix s'est orienté vers les enregistrements réalisés par la firme Columbia entre 1920 et 1930. En effet, ces enregistrements présentent le violoniste, âgé d'une quarantaine d'années, au sommet de son art et de sa technique violonistique. Bien que les enregistrements datant des années 1940-1950 aient un intérêt documentaire non négligeable, force est de constater que les capacités du violoniste ne sont plus tout à fait ce qu'elles étaient. Ce fait est confirmé par Alain Cophignon, qui le résume ainsi :

Si le jeu d'Enesco ne manque pas de conviction ni de poésie, il trahit désormais l'effort et devient de plus en plus incertain. Handicapé par la maladie, devenu aussi, selon ses mots, un peu « dur d'oreille », au point d'avoir parfois besoin de recourir à un tiers pour s'assurer de la justesse de son violon, son jeu d'archet désormais très tendu, le virtuose sait qu'il devra bientôt renoncer à jouer³⁷⁷.

En effet, ces enregistrements plus tardifs révèlent malheureusement des imprécisions, tant sur le plan de l'intonation que sur la qualité du son, avec notamment un vibrato plus large, plus lent et moins centré par rapport aux enregistrements des décennies précédentes. Il a donc paru plus judicieux de concentrer l'analyse sur les enregistrements où le musicien est en pleine possession de ses moyens techniques.

La *Ronde des lutins* d'Antonio Bazzini, et le « Choeurs des derviches », extrait des *Ruines d'Athènes* op. 113 (arrangement de Léopold Auer) de Ludwig Van Beethoven, sont les seules pièces de ces séances d'enregistrements qui ne seront pas analysées. En effet, dans ces œuvres où Enesco démontre une maîtrise et une virtuosité incontestable, l'utilisation du vibrato et des portamentos est inexistante, étant donné que ces compositions se caractérisent principalement par une succession de notes très rapides.

³⁷⁶ Une discographie du violoniste est présentée en Annexe I.

³⁷⁷ COPHIGNON, *op.cit.*, p. 508.

3.1.2. Étude à l'aide du logiciel Sonic Visualiser

Le logiciel Sonic Visualiser est développé par les musicologues pour l'étude scientifique des enregistrements³⁷⁸. Il produit des spectrogrammes sous forme de graphiques présentant la fréquence du son en abscisses et le temps en ordonnées. Ils permettent donc d'observer les différentes harmoniques d'un son fondamental, ainsi que les oscillations de fréquence. Aussi, le vibrato, qui correspond à une oscillation autour d'une note, est facilement reconnaissable dans ces graphiques. L'analyse de ces spectrogrammes, combinée à une écoute à vitesse réduite des enregistrements, offre une méthode irréfutable pour déterminer d'une part les types de portamentos utilisés par le violoniste et d'autre part quelles notes ont été vibrées ou non. Le paramétrage suivant du logiciel a été adopté, il est celui qui garantit la visualisation optimale des courbes avec une clarté maximale.

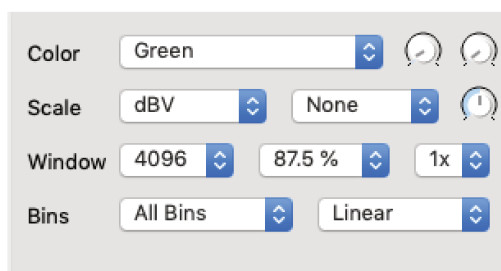


Figure 3. 1. Réglage utilisé pour les spectrogrammes dans le logiciel Sonic Visualiser.

L'emploi du vibrato est aisément identifiable en examinant la courbe spectrographique. Si cette courbe est en ligne droite, cela signifie que la note n'est pas vibrée. En revanche, lorsqu'une note est vibrée, la courbe présente des ondulations. L'exemple ci-dessous illustre de manière caractéristique cette observation :

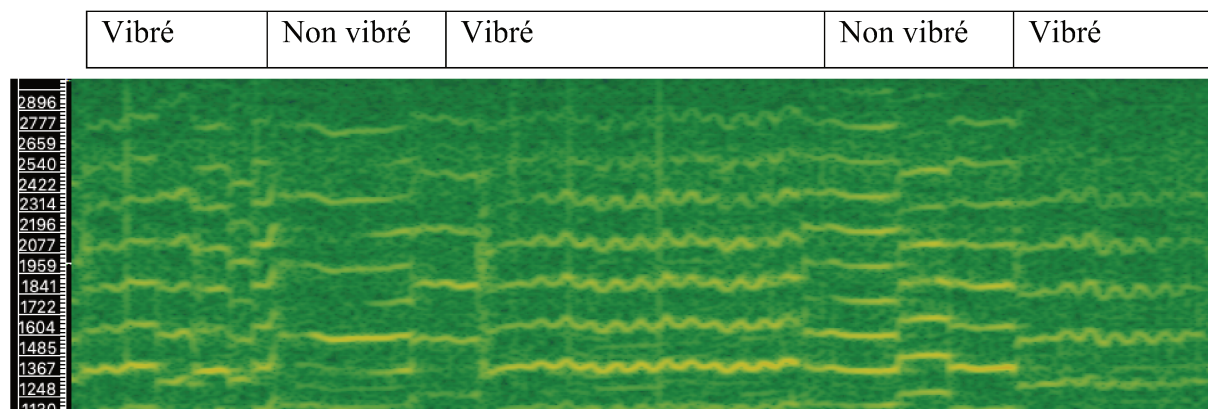


Figure 3. 2. Visualisation des notes vibrées.

³⁷⁸ Sonic Visualiser, Queen Mary, University of London, version 4.0.1., 2019.

L'amplitude du vibrato peut également varier considérablement lors d'une longue note tenue. Dans l'exemple suivant, l'évolution progressive de l'ondulation est clairement perceptible, du fait d'une oscillation de plus en plus lente :

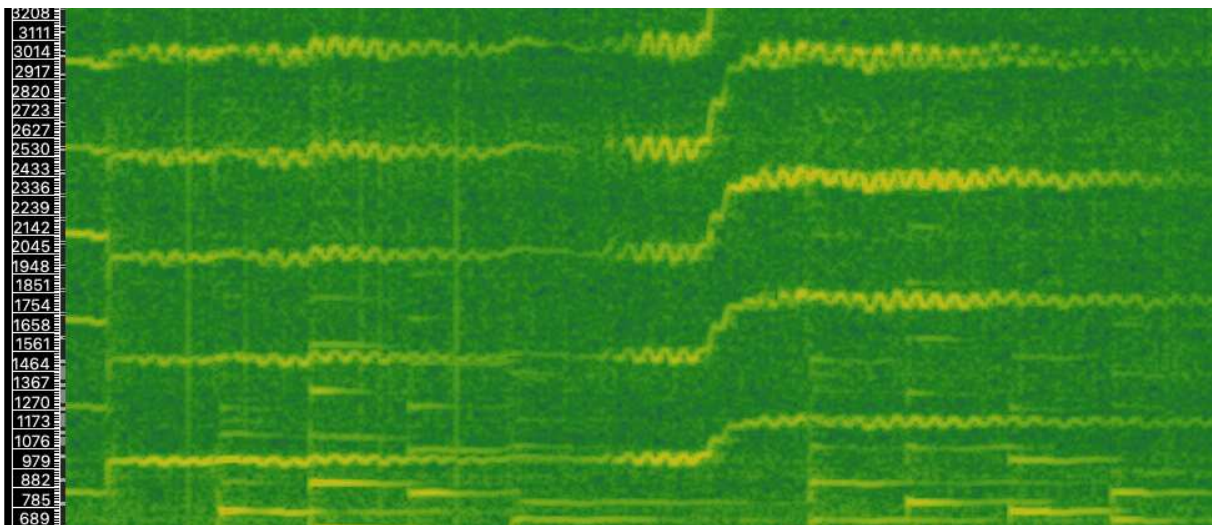


Figure 3. 3. CHAUSSON, Poème, enr. de Georges Enesco, spectrogramme des mes. 219-220.

Les spectrogrammes permettent également d'établir quels types de portamentos (dont les différences seront explicités dans la section 3.2.2.1), ont été utilisés. En ce qui concerne le M-portamento, le graphique présente une ligne continue sans interruption, reliant la note de départ à la note d'arrivée :

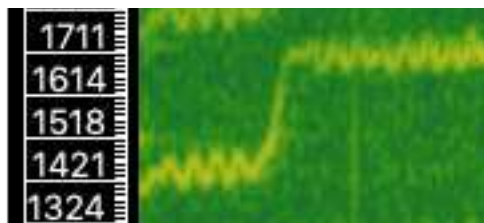


Figure 3. 4. PUGNANI, Sonate op. 8, enr. de Georges Enesco, spectrogramme de la mes. 12.

Pour le B-portamento, on observe une ligne partant de la note de départ, suivie d'une rupture menant à la note d'arrivée :

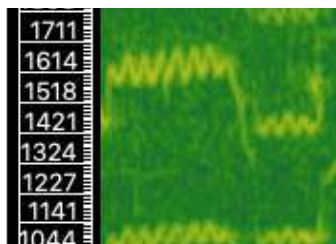


Figure 3. 5. PUGNANI, Sonate op. 8, enr. de Georges Enesco, spectrogramme de la mes. 8.

En ce qui concerne le L-portamento, la rupture est perceptible après la note de départ, suivie d'une ligne atteignant à la note d'arrivée.

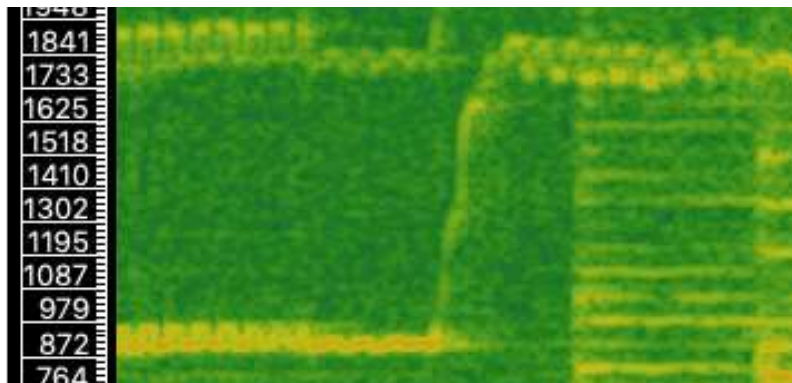


Figure 3. 6. CHAUSSON, Poème, enr. de Georges Enesco, spectrogramme de la mes. 96.

Pour le S-portamento, on observe deux lignes partant respectivement de la note de départ et de la note d'arrivée, avec une rupture entre les deux.

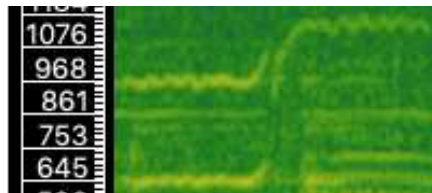


Figure 3. 7. PUGNANI, Sonate op. 8, enr. de Georges Enesco, spectrogramme de la mes. 17.

On peut également voir que le vibrato est parfois utilisé pendant un portamento :

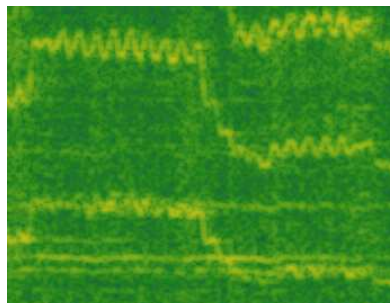


Figure 3. 8. CHAUSSON, Poème, enr. de Georges Enesco, spectrogramme de la mes. 181.

Compte tenu de l'âge des enregistrements, le spectrogramme n'est pas toujours aussi net et précis qu'on le souhaiterait, au contraire des exemples présentés ci-dessus. Dans de tels cas, une écoute, voire une réécoute à vitesse réduite, s'est avérée nécessaire pour garantir une détermination absolue du type de portamento. En effet, cette écoute fait entendre lentement l'intervalle entre deux notes, permettant ainsi d'avoir l'assurance du type de portamento effectué.

3.2. Portamento et vibrato

3.2.1. Portamento

La façon de connecter deux notes entre elles est un élément expressif important de l'art du violon. Intitulé glissade, portamento ou encore port-de-voix, cet outil expressif est utilisé par la plupart des violonistes et donne des informations précieuses quant au style d'interprétation selon les époques. Ainsi, en 1857, dans le chapitre « Du port-de-voix » de la troisième partie de sa Méthode, intitulé « du Style et de ses éléments », Bériot définit cette notion comme « une trainée de son qui remplit l'intervalle entre deux notes liées par la même syllabe ou le même coup d'archet »³⁷⁹. Il offre ensuite de nombreux exemples musicaux où l'abus du port-de-voix est « un contresens musical », tout en mentionnant des cas où « le port-de-voix est non seulement permis mais indispensable pour rendre les expressions affectueuses »³⁸⁰. Son utilisation est dictée par le style de l'œuvre interprétée, reflétant ainsi le goût du violoniste.

Si Bériot utilise le terme port-de-voix, en relation avec l'art vocal, si important pour lui (il est l'époux de la cantatrice Maria Malibran), les violonistes emploient plutôt les termes glissades, glissando, ou encore portamento. Il est nécessaire d'en préciser les sens afin de différencier le portamento du glissando. Comme l'explique Flesch, « le glissando est exécuté rapidement par nécessité purement technique. [...] Pour le glissando, on est guidé par un principe unique et un mobile invariable : parcourir la moindre distance, aussi habilement et discrètement que possible »³⁸¹. Ainsi, le glissando est une exigence imposée par la structure de l'instrument. Le portamento représente alors un geste expressif délibéré et intentionnel de l'interprète. Cette distinction a le mérite d'expliciter la différence entre les deux termes, qui n'est pas forcément claire pour tous les violonistes. Enesco lui-même utilise le mot « glissades », alors qu'il s'agirait plutôt de portamento. Aussi, pour la cohérence de cette étude, nous utiliserons ces termes dans le sens qu'en donne Flesch. En effet, compte tenu de la maîtrise qu'Enesco possède de l'instrument, il est évident qu'il a la capacité de dissimuler les glissandos s'il ne souhaite pas les rendre perceptibles. De la même manière, lorsqu'un portamento est

³⁷⁹ BÉRIOT, *op.cit.*, 3^e Partie, p. 214.

³⁸⁰ BÉRIOT, *op.cit.*, 3^e Partie, p. 217-218.

³⁸¹ FLESCHE, *l'Art du violon, op.cit.*, p. 31.

perceptible à l'oreille, il est raisonnable de considérer qu'il s'agit d'une intention délibérée de l'interprète plutôt que d'une simple facilité d'exécution.

Les exemples de portamentos présentés par Bériot sont fréquemment réalisés avec le même doigt, bien que cela ne soit pas exclusif. Ils peuvent également s'effectuer en partant d'un doigt pour arriver à un autre, réduisant ainsi la distance à parcourir pour la main par rapport à un portamento avec un doigt unique, offrant ainsi plusieurs possibilités. Ces gestes ont été théorisés de manière approfondie par Flesch, qui détaille précisément les différentes façons de réaliser un portamento dans ses ouvrages. Lorsque c'est le doigt correspondant à la note de départ qui glisse sur la corde et que la note d'arrivée est jouée avec un autre doigt, Flesch désigne cela comme un B-portamento (B pour « beginning finger », traduit dans l'édition française par portamento C). Lorsque c'est le doigt de la note d'arrivée qui glisse, Flesch utilise le terme L-portamento (L pour « last finger », traduit par portamento F dans l'édition française). Ces différences sont très claires sur les spectrogrammes, comme on le voit sur les figures 3.5 à 3.8. Flesch écrit à propos de l'utilisation de ces deux différents portamentos :

Si nous consultons les méthodes de violon les plus réputées, nous constatons que tous leurs auteurs sans exception, indiquent le portamento C [B-portamento] comme paré de toutes les vertus, et qu'ils considèrent le portamento F [L-portamento] comme l'emblème du mauvais goût. Or il existe dans ce domaine, un rapport très étroit entre le goût personnel de l'artiste et l'exécution technique elle-même, puisque cette dernière en est logiquement la conséquence. [...]

Il existe, en effet, dans cette question du portamento un véritable abîme entre la théorie et la pratique, car nous pouvons constater, qu'en fait, il n'existe pas un seul des grands violonistes de notre temps qui n'ait recours, quand bon lui semble, au portamento F. Donc le condamner, voudrait dire condamner bel et bien, le jeu moderne tout entier et avec lui ses meilleurs représentants, à la tête desquels il convient de placer Ysaÿe³⁸².

Pour lui, les différents types de portamento sont un élément important du style, dont l'utilisation par les violonistes a varié depuis la fin du XIX^e siècle³⁸³. Il considère le B-portamento comme démodé, signalant que Kreisler « a réintroduit le L-portamento de Sarasate, le rendant avec plus d'emphase, mais ne dédaignait pas d'utiliser le B-portamento. La génération actuelle de violonistes utilise presque toujours un portamento à la Kreisler ». Ainsi, en 1944, d'après Flesch, la majorité des violonistes privilégient davantage le L-portamento et utilisent plus rarement le B-portamento.

³⁸² FLESCHE, *l'Art du violon*, op.cit., p. 30.

³⁸³ "If, sixty years ago, a daring student of a musical academy had formed the habit of using L-portamenti instead of B-portamenti, he certainly would have been expelled for perversion of musical taste. On the other hand today a violinist who rejected L-portamenti on principle would be ridiculed as a fossil surviving from a period long past. Original fingering in older editions, such as the one found in the following example, show that musical taste, at least with regard to portamento, was not very discriminating" in FLESCHE, *Violin fingerings*, op.cit., p.329.

Flesch mentionne également un autre portamento, sorte de combinaison de B-portamento et L-portamento. Intitulé S-portamento (S pour surface), il implique à la fois un glissement du doigt de départ et du doigt d'arrivée. Selon Flesch, « il est difficile de savoir qui l'a inventé. En tout état de cause, c'est Jacques Thibaud qu'il introduit dans ses concerts »³⁸⁴.

Il existe un dernier type de portamento, non spécifiquement défini par Flesch mais fréquemment utilisé par Enesco, où le même doigt glisse d'une note à une autre. Ce geste, similaire à la glissade sur un même doigt, est régulièrement utilisé par Marsick et par Enesco, comme on l'a vu dans la deuxième partie. Dans la suite de cette étude, il sera appelé M-portamento tandis que les termes anglais de Flesch de S, L, B-portamento seront privilégiés. Quels portamentos Enesco privilégie-t-il ? Et pour quel usage ?

Lors de ses cours d'interprétation, il évoque souvent la question du portamento. Il considère « qu'en général, la glissade doit être voulue par la musique et non parce que le doigt ne peut faire autrement. »³⁸⁵. Si on reprend la terminologie de Flesch, cela signifie qu'Enesco privilégie l'usage d'un portamento plutôt que d'une glissade. Dans la Romance en *sol* majeur de Beethoven, il préconise en effet « toujours des glissades discrètes », et propose de « diminuer le son comme le font les bons chanteurs et reprendre l'intensité sur la note après la glissade »³⁸⁶. Ce procédé permet ainsi de camoufler le glissando, qui n'est alors pas utilisé dans un but musical. Il indique à un élève qui lui joue le premier mouvement du Concerto de Beethoven que « lorsqu'on change de position, [il faut] tâcher de le faire en sautant d'une position à l'autre sans interruption ni trou, en évitant les glissades, surtout les glissades en retour »³⁸⁷. Dans l'Adagio du Concerto en *la* majeur de Mozart, il recommande de « glisser le moins possible », pour obtenir une ligne « très pure », demandant à plusieurs reprises « pas de glissandos »³⁸⁸. Enesco souhaite donc que les glissandos (lorsqu'ils ne sont pas la conséquence d'une volonté expressive mais d'une facilité technique) soient les plus discrets possibles. Ceci corrobore le fait que les portamentos que l'on entend dans ces enregistrements sont souhaités par Enesco. En revanche, lorsqu'il enseigne, il ne détaille jamais à un élève quels types de portamentos utiliser. L'étude de cas permettra ainsi de décrire une caractéristique de son jeu dont il n'existe aucun témoignage de transmission lors de ces cours d'interprétation.

³⁸⁴ "It is difficult to determine who invented it. At any rate, it was Jacques Thibaud who introduced it in his concert performances" in FLESCH, *Violin fingerings*, *op.cit.*, p.369.

³⁸⁵ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, septembre 1928.

³⁸⁶ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, septembre 1928.

³⁸⁷ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, novembre 1928.

³⁸⁸ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, octobre 1928.

3.2.2. Vibrato

3.2.2.1. Introduction

Le vibrato demeure l'une des caractéristiques prédominantes du jeu des violonistes contemporains. En usage régulier depuis la première moitié du XIX^e siècle, sa définition peut être formulée comme suit : par un mouvement provenant du doigt, du poignet, du bras, ou d'une combinaison de ces éléments, une ondulation est générée autour d'une note de base³⁸⁹. La rapidité et l'amplitude de cette ondulation peuvent varier selon les préférences du violoniste. Le vibrato représente l'un des éléments expressifs les plus significatifs de l'art du violon et a fait l'objet de publications entièrement dédiées à son étude³⁹⁰. L'exploration de cette technique reste incontournable pour tout ouvrage qui se consacre à la technique du violon, d'autant plus lorsqu'on se penche sur un violoniste tel qu'Enesco, dont la carrière a traversé la première partie du XX^e siècle, période dans laquelle de nombreuses évolutions techniques ont eu lieu.

Quelle était l'utilisation du vibrato à l'époque des études du musicien roumain ? Ce sujet demeure largement débattu par les musiciens et musicologues, suscitant la controverse. Par exemple, David Hurwitz rejette l'opinion du chef d'orchestre Sir Roger Norrington qui affirme que les orchestres viennois jouaient sans vibrato jusqu'en 1940³⁹¹. Selon Clive Brown, «il n'y a guère de doute que pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, un nombre grandissant de chanteurs et d'instrumentistes employaient le vibrato plus fréquemment que ce que la plupart des autorités considéraient corrects, et cela devint un élément constant de leur jeu »³⁹². Pour Flesch, « même en 1880, les grands violonistes n'utilisaient pas encore de vibrato proprement dit mais employaient une sorte de *Bebung*, c'est-à-dire un vibrato avec le doigt, dont la hauteur n'était soumise qu'à des oscillations tout à fait imperceptibles »³⁹³. Vibrer sur des notes relativement inexpressives était considéré alors comme inconvenant et peu artistique. Flesch

³⁸⁹ BROWN, *Classical and Romantic Performing Practice, op.cit.*, Chapitre 14: Vibrato.

³⁹⁰ HAUCK, Werner, *Vibrato on the violin*, Köln, Bosworth, 1975; EBERHARDT, Siegfried, *Violin vibrato, Mastery and artistic uses*, New York, Carl Fischer, 1911.

³⁹¹ HURWITZ, David, "So klingt Wien: Conductors, orchestra, and vibrato in the nineteenth and early twentieth centuries", *Music & Letters*, Vol. 93, No. 1 (February 2012), p. 29-60.

³⁹² "There is no doubt that during the second half of the nineteenth century a growing number of singers and instrumentalists employed vibrato more frequently and more prominently than most authorities considered proper, perhaps even to the extent that, in some cases, it became a constant feature of their performance" in BROWN, *Classical and Romantic Performing Practice, op. cit.*, p. 533.

³⁹³ "We must not forget that even in 1880 the great violinists did not yet make use of a proper vibrato but employed a kind of *Bebung*, i.e. a finger vibrato in which the pitch was subjected to only quite imperceptible oscillations" in FLESCH, *Memoirs, op.cit.*, p. 120.

désigne Ysaÿe comme étant le premier violoniste à user d'un vibrato plus large, tandis qu'il voit en Kreisler le premier à recourir à un vibrato continu³⁹⁴.

Le vibrato d'Enesco est fréquemment évoqué par ses contemporains. Ses disciples lui reconnaissent une grande diversité de vibrato, à l'instar de Yehudi Menuhin, qui déclarait « qu'Enesco avait toute une palette de vibratos, du plus rapide au plus lent. Parfois, il suggérait une note blanche. Je n'avais jamais entendu parler de note blanche, une note sans vibrato ! c'était tout nouveau pour moi ! »³⁹⁵. Enesco expliquait à son élève que « le vibrato, comme la voix humaine [...] dépend tout autant de l'humeur de l'exécutant que du style de l'ouvrage. Comme la voix, le vibrato doit varier en amplitude et en durée afin d'exprimer la plus grande variété d'émotions. Il y a [...] le vibrato de l'aimable conversation, le vibrato de la passion, le vibrato de l'exaspération, etc...et vous devez savoir les rendre tous, car vous aurez besoin de toutes ces nuances »³⁹⁶. Pour Enesco, l'utilisation du vibrato ne se limite pas à une fonction utilitaire, mais constitue un outil expressif dont les nuances varient en fonction du sentiment qu'il souhaite insuffler à l'œuvre musicale qu'il joue. Cette approche transparaît de manière récurrente dans ses cours d'interprétation, où il encourage à « rechercher différents genres de vibrato : vibrato serré ou vibrato à ondulations un peu plus lentes afin de propager le son plus loin, selon les cas et l'expression à donner »³⁹⁷. Dans la Romance en *fa* majeur de Beethoven, Enesco souligne que « l'exposé de la phrase est un chant tranquille, bien plein de sonorité, très doux et bien épandu ». Il préconise ainsi de « ne pas employer pour ce début un vibrato trop serré ni convulsif mais un vibrato tranquille »³⁹⁸. Dans l'introduction du premier mouvement du Concerto en *la* majeur de Mozart, Enesco privilégie « un vibrato pas trop serré pour ne pas donner d'inquiétude dans le son, et pour garder la divine sérénité exigée par la pensée de l'auteur »³⁹⁹. Dans le deuxième mouvement du Concerto de Beethoven, il préconise de « vibrer très peu » ou ensuite « sans vibrer presque »⁴⁰⁰. Enfin, en abordant la fugue en *sol* mineur de J. S. Bach, il recommande de jouer « pas vibré, comme de la fugue d'orgue ». Ces divers exemples mettent en lumière l'importance accordée par Enesco à la diversité de l'utilisation du vibrato en fonction des œuvres musicales qu'il interprète. Cette observation est également étayée par l'étude des enregistrements du violoniste.

³⁹⁴ “Ysaÿe was the first to make use of a broader vibrato and already attempted to give life to passing notes, while Kreisler drew the extreme consequences from this revaluation of vibrato activity” in FLESCHE, *Memoirs, op.cit.*, p. 120.

³⁹⁵ MONSAINGEON, Bruno, *Yehudi Menuhin, le violon du siècle*, Paris, Idéale Audience, 1994.

³⁹⁶ MAGIDOFF, *op.cit.*, p. 68-69.

³⁹⁷ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, septembre 1928.

³⁹⁸ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, octobre 1928.

³⁹⁹ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, octobre 1928.

⁴⁰⁰ BRUNSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, octobre 1930.

On peut également noter qu'Enesco spécifie parfois, dans ses propres compositions, les endroits où l'utilisation du vibrato est requise ou non. Alors qu'il ne le fait pas dans ses œuvres de jeunesse ou dans ses quatuors et très peu dans les *Impression d'Enfance* op. 28 (uniquement à cinq reprises dans l'intégralité de la pièce), il s'y applique très largement dans la Sonate n°3 op. 25. C'est véritablement dans cette œuvre que le compositeur utilise le plus fréquemment des indications concernant l'utilisation de vibrato. Les tableaux ci-dessous répertorient de manière précise ces occurrences⁴⁰¹ :

Tableau 3.1. Utilisation du terme vibrato dans la 3^e Sonate op. 25, 1^{er} mvmt.

| Terme | Chiffres, Mesures | Particularités |
|---------------------------------|---------------------------------------|--|
| <i>vibrato appass. Sost. ff</i> | 1 ^{re} mes. du chif. 6 | Après un <i>cresc.</i> , et portamento |
| <i>vibr.</i> | 4 ^e mes. du chif. 6 | |
| <i>vibrato</i> | 2 ^e mes. après le chif. 11 | |
| <i>non vibr.</i> | 6 ^e mes. après le chif. 11 | |
| <i>non vibr.</i> | 1 ^{re} mes. du chif. 14 | |
| <i>vibr.</i> | 4 ^e mes. après le chif. 14 | |
| <i>vibr.</i> | 5 ^e mes. après le chif. 15 | Après un <i>cresc.</i> et portamento |
| <i>vibr</i> | 4 ^e mes. après le chif. 16 | Après un <i>cresc.</i> , et portamento |
| <i>vibr.</i> | 7 ^e mes. après le chif. 16 | |
| <i>non vibrato</i> | 1 ^{re} mes. du chif. 18 | |

Tableau 3.2. Utilisation du terme vibrato dans la 3^e Sonate op. 25, 2^e mvmt.

| Terme | Chiffres, Mesures | Particularités |
|---|--|-------------------------------|
| <i>non vibr.</i> | Mes. 2 | |
| <i>non vibr.</i> | 3 ^e mes. après le chif. 19 | |
| <i>vibr.</i> | 5 ^e mes. après le chif. 19 | Après un <i>cresc.</i> |
| <i>non vibr.</i> | 7 ^e mes. après le chif. 19 | Après un <i>cresc.</i> |
| <i>vibr.</i> | 8 ^e mes. après le chif. 19 | Pendant un <i>decresc.</i> |
| <i>non vibr.</i> | 9 ^e mes. après le chif. 19 | Après un <i>decresc.</i> |
| <i>non vibr.</i> | 4 ^e mes. après le chif. 20 | |
| <i>non vibr.</i> | 6 ^e mes. après le chif. 21 | |
| <i>non vibr.</i> | 6 ^e mes. après le chif. 22 | |
| <i>poco vibr.</i> | 6 ^e mes. après le chif. 22 | |
| <i>non vibr.</i> | 8 ^e mes. après le chif. 24 | |
| <i>pp, tranq., non vibr.</i> | 8 ^e mes. après le chif. 29 | |
| <i>f vibr.</i> | 10 ^e mes. après le chif. 29 | Après un <i>cresc.</i> |
| <i>p, tranq. non vibr.</i> | 2 ^e mes. après le chif. 30 | |
| <i>bp, estatico, legatiss. Tranq. Poco vibr</i> | 4 ^e mes. après le chif. 30 | |
| <i>vibr.</i> | 1 ^{re} mes. du chif. 31 | Harm. pf express. |
| <i>cant. vibr.</i> | 4 ^e mes. après le chif. 31 | Dans un <i>cresc.</i> |
| <i>non vibr.</i> | 5 ^e mes. après le chif. 31 | Note tenue en <i>decresc.</i> |

⁴⁰¹ La différence entre les termes *non vibr* et *senza vibr* n'est pas très claire ni explicitée. *Senza vibr* n'est utilisé qu'à trois reprises dans le 3^e mouvement, dans un intervalle de huit mesures, en alternance avec *vibr*. Pour le violoniste qui interprète cette œuvre, les deux termes auront finalement le même sens.

Tableau 3.3. Utilisation du terme vibrato dans la 3^e Sonate op. 25, 3^e mvmt.

| Terme | Chiffres, Mesures | Particularités |
|--------------------|--|--|
| <i>vibr.</i> | 4 ^e mes. après le chif.35 | Après un <i>cresc.</i> |
| <i>non vibr.</i> | 7 ^e mes. après le chif.36 | Après un signe de portamento |
| <i>vibr.</i> | 9 ^e mes. après le chif.36 | |
| <i>senza vibr.</i> | 1 ^{er} mes. du chif. 39 | Après un <i>decresc., p</i> |
| <i>senza vibr.</i> | 6 ^e mes. après le chif.39 | |
| <i>senza vibr.</i> | 8 ^e mes. après le chif.39 | Après un signe de portamento |
| <i>vibr.</i> | 9 ^e mes après le chif. 39 | Dans la continuité d'une note tenue <i>senza vibr.</i> |
| <i>vibr.</i> | 24 ^e mes. après le chif. 45 | Dans un signe de glissade |
| <i>vibr.</i> | 25 ^e mes. après le chif. 45 | Dans un signe de glissade |
| <i>non vibr.</i> | 1 ^{re} mes. du chif. 47 | Après un <i>decresc., p</i> |
| <i>non vibr.</i> | 3 ^e mes. après le chif. 48 | |
| <i>non vibr.</i> | 7 ^e mes. après le chif. 49 | |
| <i>non vibr.</i> | 3 ^e mes. après le chif. 57 | |
| <i>vibr.</i> | 4 ^e mes. après le chif. 57 | Dans la continuité d'une note tenue <i>non vibr.</i> |
| <i>ben vibr.</i> | 5 ^e mes. après le chif. 57 | |

La fréquence des occurrences au sein de cette partition met en évidence l'importance qu'Enesco accorde à l'utilisation du vibrato. Étant donné qu'Enesco n'explique pas le sens de ces différentes indications, il est nécessaire de formuler des hypothèses pour en comprendre leurs significations. En premier lieu, on peut considérer que lorsqu'Enesco ne fournit pas d'indication de vibrato, celui-ci est implicitement suggéré. Dans le premier mouvement, la première occurrence du terme vibrato apparaît à la première mesure du chiffre 6, voulait-il qu'aucune note ne soit vibrée avant ? Plus plausiblement, il souhaite, en indiquant à cet endroit un vibrato, qu'il soit joué avec plus d'intensité. Généralement, Enesco place les termes *vibr* et *non vibr* à des endroits très spécifiques, là où l'usage du vibrato n'est ni automatique ni naturel. À ces moments, Enesco indique ainsi clairement sa volonté à l'interprète qui serait laissé dans le doute sans cette indication. Ceci est particulièrement perceptible dans cet extrait du premier mouvement, où le même *mi* est joué avec un changement de corde, qui pourrait impliquer de vibrer cette note avec le deuxième doigt :

Ex. 3. 1. ENESCO, 3^e Sonate, 1^{er} mvmt., mes. 3-6 après le chiffre 11.

On peut également observer cela en ce qui concerne l'utilisation du vibrato sur les notes harmoniques dans le 2^e mouvement :

The image displays a musical score for the second movement of the third sonata by Enesco. It features several systems of music with various dynamics and vibrato markings. The first system includes a piano part with a five-fingered scale and a bass part with a five-fingered scale, marked 'pf non vibr.'. The second system shows a bass part with a five-fingered scale and a piano part with a five-fingered scale, marked 'non vibr.'. The third system includes a piano part with a five-fingered scale and a bass part with a five-fingered scale, marked 'mf'. The fourth system shows a piano part with a five-fingered scale and a bass part with a five-fingered scale, marked 'b p' and 'molto'. The fifth system includes a piano part with a five-fingered scale and a bass part with a five-fingered scale, marked 'sul ponticello, quasi scivolando' and '14'. The sixth system shows a piano part with a five-fingered scale and a bass part with a five-fingered scale, marked '14' and '0'.

Ex. 3. 2. ENESCO, 3^e Sonate, 2^e mvt., mes. 2-10 après le chiffre 19.

Ainsi, dans cette œuvre de 1926, Enesco prend bien soin de préciser l'emploi du vibrato, pratique qu'il ne suivait pas dans l'écriture de ses œuvres de jeunesse. On peut en conclure que le vibrato est devenu pour le compositeur un élément qu'il fallait donc toujours plus indiquer dans ses compositions. Qu'en est-il alors des œuvres qu'il interprète ? Quelles caractéristiques de son vibrato peut-on discerner à l'écoute de ses enregistrements ?

3.2.2.2. Amplitude et vitesse du vibrato

Les enregistrements du violoniste fournissent des éléments significatifs pour décrire son vibrato. L'analyse des spectrogrammes permet en effet de calculer précisément la vitesse et l'amplitude du vibrato. À ce jour, les enregistrements d'Enesco n'ont pas fait l'objet d'une telle étude. Seul un article consacré à la comparaison des interprétations des Sonates et Partitas de J. S. Bach par les violonistes Georges Enesco, Jascha Heifetz, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein (1903-1992) et Joseph Szigeti existe⁴⁰². Il décrit l'emploi du vibrato par ces artistes

⁴⁰² FABIAN et ORNOY, *op.cit.*

dans cette œuvre. Il met en lumière le fait que, par rapport aux autres, Enesco emploie un vibrato qui a la plus large amplitude tout en étant le plus lent, exception faite de l'interprétation de Szigeti en 1955. Toutefois, il est important de noter que ces résultats pourraient ne pas être entièrement représentatifs, compte tenu du fait que le violoniste roumain enregistre les Sonates et Partitas de J. S. Bach à l'âge de 68 ans, période où il ne jouissait plus tout à fait de toutes ces capacités techniques. Une étude consacrée à des enregistrements où Enesco, plus jeune, est en pleine possession de ses moyens techniques peut vraisemblablement modifier et préciser ces conclusions.

Mais avant toute analyse systématique, nous pouvons rapporter les propos d'Enesco évoquant la question du vibrato dans un entretien avec Bernard Gavoty en 1951. Enesco présente alors deux façons d'interpréter un extrait de la partie de premier violon d'un quatuor de Beethoven.



Ex. 3. 3. BEETHOVEN, *Quatuor op. 59 n°1, Adagio molto e mesto, partie de violon 1, mes. 1 à 4.*

Enesco reproche à de jeunes quatuors de jouer « trop bien ». Gavoty, étonné par ce terme, l'interroge sur sa signification. Enesco explique alors que le thème du premier violon est joué « avec un trop joli vibrato, trop charnu, trop pathétique, et puis un vibrato permanent ». Il ajoute que « l'on doit quand même dégrader le vibrato, ce sont des nuances ! »⁴⁰³. En jouant différemment deux fois le même passage, il fait varier alors son utilisation du vibrato. Ces deux façons de jouer mettent en lumière des différences marquées, comme en témoignent les deux spectrogrammes suivants :

⁴⁰³ GAVOTY, *Entretiens, op.cit.*, 5^e émission, à partir de 2'25''.

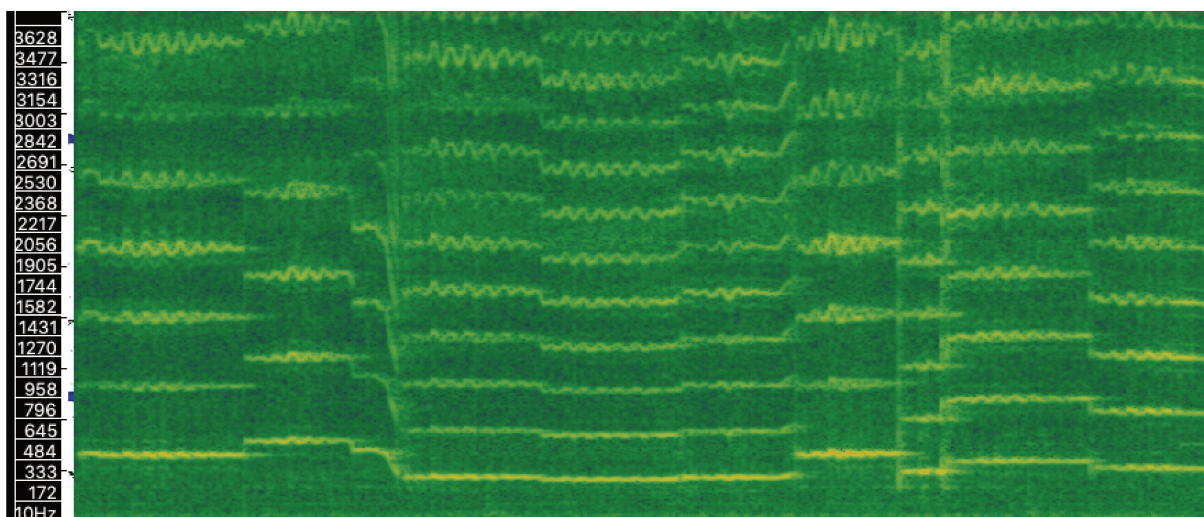


Figure 3. 10. Spectrogramme de la mauvaise interprétation (mes. 1 et 2. de l'extrait).

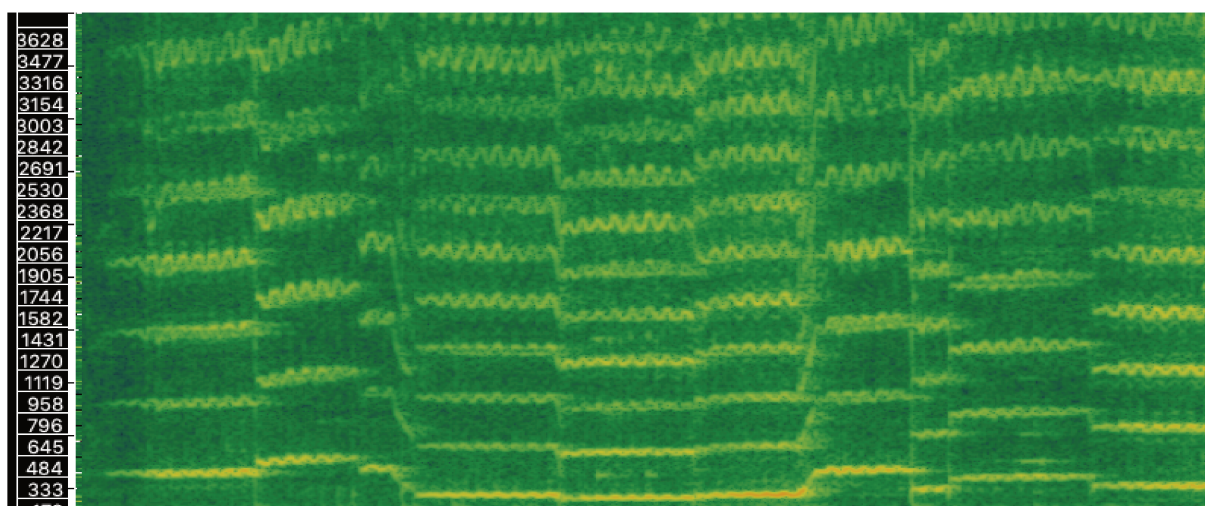


Figure 3. 11. Spectrogramme de la bonne interprétation (mes. 1 et 2. de l'extrait).

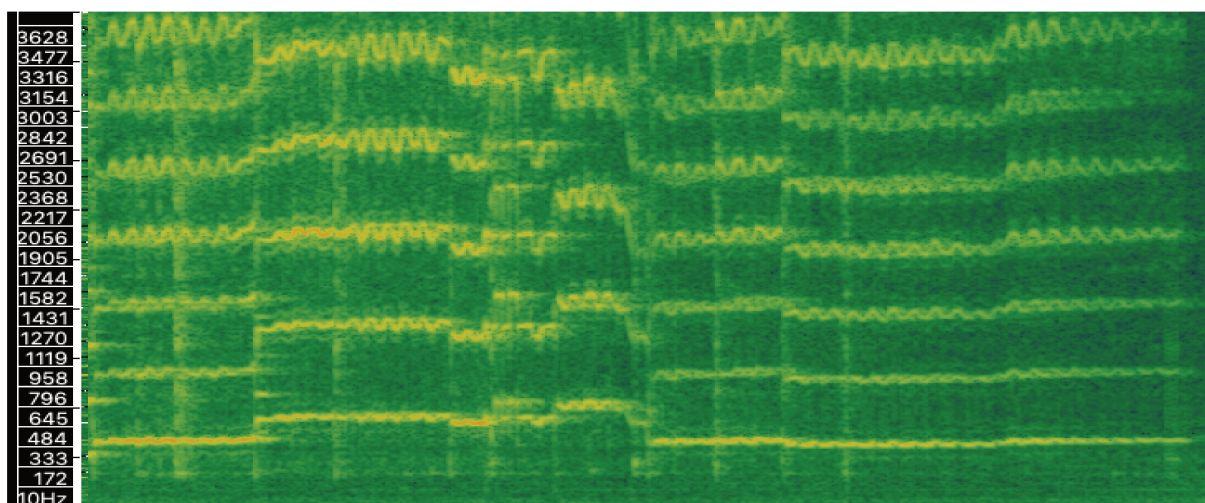


Figure 3. 9. Spectrogramme de la mauvaise interprétation (mes. 3 et 4. de l'extrait).

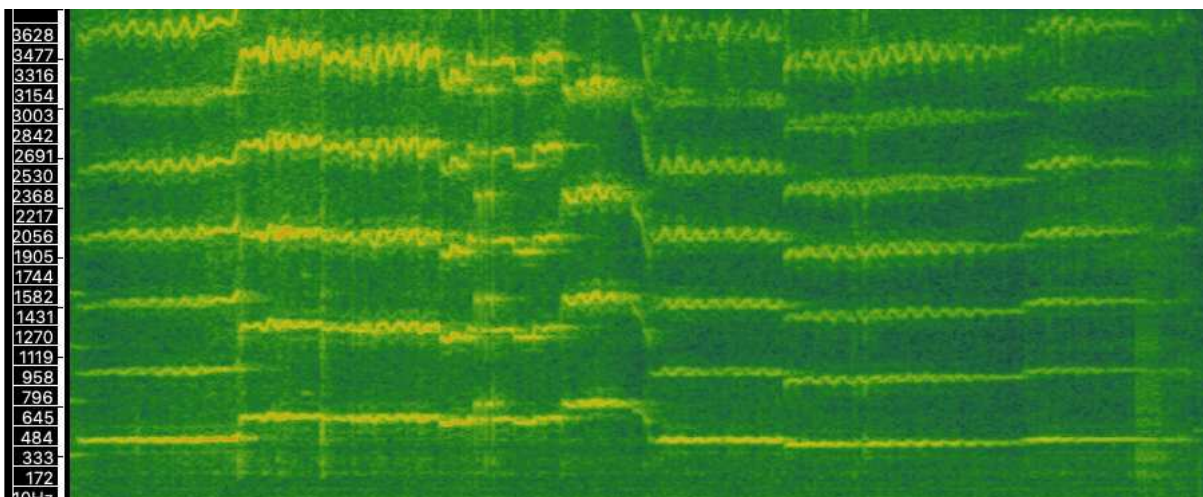


Figure 3. 12. Spectrogramme de la bonne interprétation (mes. 3 et 4. de l'extrait).



Figure 3. 13. Spectrogramme de la mauvaise interprétation (1^{ère} note).

Vitesse du vibrato : 9 vibrations en 1,27s (7,08 vibration/s), Amplitude du vibrato : 1 + 43c.



Figure 3. 14. Spectrogramme de la bonne interprétation (1^{ère} note).

Vitesse du vibrato : 9 vibrations en 1,58s (5,69 vibration/s), Amplitude du vibrato : 0+ 100c.

L'étude de ces spectrogrammes offre un éclairage sur la conception qu'a Enesco d'une bonne utilisation du vibrato dans ce passage spécifique. Dans la version considérée comme mauvaise, le vibrato induit souvent une augmentation de la fréquence de la note (d'environ un quart de ton), effet qui est absent dans l'autre interprétation. En effet, le vibrato doit rester centré autour de la fréquence fondamentale de la note, sans altérer cette dernière. Dans la version jugée correcte, le vibrato devient plus lent et moins ample⁴⁰⁴. Pour Enesco, un

⁴⁰⁴ À titre de comparaison, dans son article, Rebecca B. MacLeod indique que de nombreux professeurs proposent comme vitesse de vibrato approprié une fourchette entre 5 et 7 vibrations par secondes, et une amplitude de vibrato

vibrato continuellement rapide n'est donc pas adapté pour jouer ce passage du quatuor de Beethoven.

On observe également une évolution dans la diversité du vibrato tout au long du développement de la phrase musicale. Dans l'interprétation jugée mauvaise, la vitesse et l'amplitude du vibrato restent constantes pendant les quatre mesures. À l'inverse, dans l'interprétation jugée bonne, une variation plus marquée apparaît : un vibrato plus ample et rapide est utilisé sur le *do* de la deuxième mesure, et sur le *fa* de la troisième mesure, point culminant de la phrase musicale. Au début et à la fin de cette phrase, le vibrato est notablement moins ample. Cette fluctuation de la vitesse et de l'amplitude du vibrato permet ainsi à Enesco de sculpter le phrasé qu'il souhaite conférer à ce thème, accentuant l'intensité et l'amplitude du vibrato afin de souligner le dessin de la phrase musicale.

Enesco recommande donc un vibrato plus lent qui varie en fonction de la phrase musicale. À l'écoute du *Poème* op. 25 d'Ernest Chausson, enregistré par Enesco en 1929, un autre exemple illustre particulièrement cette corrélation entre l'intensité du vibrato et le phrasé. Il s'agit de la première entrée du violon mesure 31 à 39. Le calcul de l'amplitude et de la vitesse du vibrato pour chaque note est présenté dans le tableau ci-dessous :



Ex. 3. 4. CHAUSSON, *Poème*, partie de violon solo, mes. 31 à 39.

Tableau 3. 4. Amplitude et Vitesse du vibrato.

| Note | Si ^b | Mi ^b | Ré | Mi ^b | Sol ^b | Si ^b | Si ^b | Mi ^b | Ré ^b | Si ^b | Sol ^b | Fa | Mi ^b |
|-------------------|-----------------|-----------------|----|-----------------|------------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|-----------------|------------------|------|-----------------|
| Amplitude (cents) | 97 | 102 | 0 | 105 | 89 | 102 | 126 | 112 | 119 | 129 | 118 | 114 | 106 |
| Vitesse (mvt/s) | 6,10 | 6,31 | 0 | 6,32 | 6,84 | 7,26 | 6,69 | 6,48 | 6,32 | 6,42 | 6,43 | 6,09 | 6,16 |

Ces données indiquent clairement une progression notable tant dans l'amplitude que dans la vitesse du vibrato vers le *si b* en blanche pointée, situé au milieu de la phrase mesure 36. Puis, vers la conclusion de la phrase, l'amplitude et la vitesse du vibrato diminue (notons que la grande amplitude sur le *sol b* résulte du portamento précédant cette note). Pour Enesco, ces variations dans l'amplitude et la vitesse constituent un moyen de dessiner le phrasé qu'il souhaite imprimer à la phrase musicale. Les données quantitatives révèlent également la finesse de cette réalisation. En effet, à l'exception du *ré* à vide, sans vibrato, la variation de vitesse

de 26 à plus de 100 cents. MACLEOD, Rebecca, "Influences of Dynamic Level and Pitch Register on the Vibrato Rates and Widths of Violin and Viola Players", *Journal of Research in Music Education*, Vol. 56, n° 1 (Spring, 2008), p. 43-54.

entre vibrato le plus rapide et le plus lent est de 19%, tandis que l'écart d'amplitude entre le vibrato le plus large et le plus restreint atteint 30%. Ces différences restent limitées, ce qui montre qu'Enesco ne cherche pas des effets extrêmes par son utilisation du vibrato.

Ces divers éléments mettent en lumière l'importance du vibrato, outil expressif majeur pour Enesco, qu'il utilise de manière constante. Pour lui, un beau vibrato est centré, n'altère pas l'intonation de la note et évite d'être excessivement rapide. Enesco modifie continuellement la vitesse et l'amplitude du vibrato pour mettre en relief la structure et le phrasé qu'il souhaite. Il refuse ainsi l'utilisation d'effets de vibrato spectaculaires, préférant opérer des variations subtiles et proportionnée, sans aucun excès.

Il est malheureux bien trop complexe d'établir systématiquement la vitesse et l'amplitude de chaque note, car cela nécessite des calculs sur chaque ondulation. Au moment où ce travail a été effectué, aucun logiciel n'existait encore pour automatiser directement ces opérations, et il n'a pas été envisageable d'entreprendre une étude pour connaître tous ces paramètres de l'utilisation du vibrato dans notre corpus d'enregistrements. Néanmoins, déterminer quelles notes ont été ou pas vibrées, ainsi que décrire la modification de l'amplitude du vibrato sur certaines notes longues, s'avère nettement plus abordable. En comparant les interprétations du Concerto de Beethoven de Capet et d'Enesco, Marc Pincherle indique que Capet « avait un certain vibrato pour les chants et il arrêta ce vibrato pour les traits, qui devenait quelque chose de glacial », tandis qu'Enesco « animait d'un bout à l'autre sa sonorité »⁴⁰⁵. Cette distinction met en évidence l'importance cruciale de déterminer quelles notes sont jouées avec le vibrato ou non afin de décrire précisément la technique et l'interprétation du violoniste. C'est l'objectif que nous nous fixons dans le chapitre suivant, en entreprenant une étude méthodique de l'usage du vibrato et du portamento dans les enregistrements d'Enesco réalisés pour la firme Columbia.

405 FESCHOTTE, Jacques, *Hommage à Georges Enesco, émission du 15 mai 1965*, France Culture, date de 1^{re} diffusion : 15/05/1965.

3.3. Œuvres étudiées

3.3.0. Introduction

Étant donné l'absence de documentation sur les éditions spécifiques auxquelles Enesco avait accès lors de son travail, nous avons fait appel à des éditions existantes dont les dates se rapprochent au plus près de celles que le violoniste aurait pu utiliser. Le tableau ci-dessous répertorie les noms et dates de ces éditions.


Tableau 3.5. Éditions utilisées pour la gravure

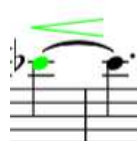
| Compositeur | Œuvre | Édition utilisée | Cottage | Année | Informations |
|-------------|--------------------------|------------------|-----------|-------|--------------------------------|
| Kreisler | <i>Aubade provençale</i> | Schott | 29503 | 1911 | |
| Ambrosio | <i>Sérénade</i> | P.Decourcelle | P.D.512 | 1899 | |
| Wagner | <i>Albumblatt</i> | Schott | 22399 | 1877 | Transcription de Edmund Singer |
| Haendel | Sonate n°4 en ré majeur | Carl Fischer | 21077-35 | 1919 | Édition de Léopold Auer |
| Chausson | <i>Poème</i> | Breitkopf | E.B.2507 | 1898 | |
| Corelli | <i>Folies d'Espagne</i> | Breitkopf | E.B.11301 | 1867 | Édition de Ferdinand David |
| Kreisler | <i>Tempo di Minuetto</i> | Schott | 29502 | 1911 | |
| Pugnani | Sonate n°3 en ré majeur | Ricordi | E.R.649 | 1925 | |


La transcription pour violon et piano de l'œuvre *Albumblatt* de Wagner, dédiée à Betty Schott et mentionnée dans l'enregistrement d'Enesco comme étant attribuée au violoniste August Wilhelmj (1845-1908), n'a pas pu être retrouvé, y compris dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Cependant, une édition de la transcription réalisée par le violoniste hongrois Edmund Singer (1830-1912) présente de fortes similarités dans sa partie de violon, à l'exception de quelques mesures ajoutées par rapport à la version enregistrée par Enesco. Cette édition a donc été privilégiée, en supprimant les mesures non jouées par le violoniste. Par ailleurs, la cadence de l'œuvre *la Follia* de Corelli n'a pas été incluse, étant donné qu'elle est constituée uniquement d'une succession de notes rapides, ce qui n'apportent pas d'informations pertinentes pour notre étude.

3.3.1. Légende


Les partitions de violon ont été gravées à l'aide du logiciel Sibelius, qui permet de colorer les notes et d'ajouter des indications de portamento. La légende ci-dessous précise le sens de ces différentes indications.


 Note non vibrée, colorée en rouge (les notes en noir sont considérées comme vibrées).


 Note dont l'intensité du vibrato varie (en vert, le *cresc.* ou *decresc.* au-dessus de la note se rapporte à la variation de l'intensité).


 Vibrato audible et visible pendant le portamento.

 B-portamento.


 M-portamento.

 L-portamento.

 S-portamento.

 Note ou signe ne figurant pas dans l'édition et joué par Enesco (en bleu).

 Note ou signe figurant dans l'édition et non joué par Enesco (en violet).

 Note jouée par Enesco en corde à vide ou harmonique (noté 0 au-dessus de la note).

3.3.2. Fritz Kreisler : *Aubade provençale* dans le style de Couperin, pour violon et piano

Andante tranquillo

Allegro ma non troppo

Tempo I.

Tempo II.

p *p con ritmo* *fz* *fz* *fz* *fz* *p* *fz* *pp* *p con ritmo* *fz* *fz* *fz* *fz* *senza rit.* *p* *fz*

3.3.3. Alfredo d'Ambrosio : *Sérénade* pour violon et piano op. 4

8 pizz. *p* *cresc.* *f*

16 arco *p* *M*

23 *cresc.* *f*

30 *M* *poco rit.* *meno mosso* *ppp* *M*

37 *M* *tr*

46 *largement* *f* *M rit.*

53 *Più mosso* *M*

61 *B* *M* *pizz.* *f*

70 *Tempo I.* *f* *M* *p con grazia*

76 *f* *p* *M*

2

84 *f* *léger* *p* *pizz. arco*

Musical staff 84-90: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 84 starts with a forte (f) dynamic and a 'léger' (light) articulation. The music features a series of eighth notes with slurs and trills. Measure 85 has a piano (p) dynamic. Measure 86 has a trill. Measure 87 has a 'pizz. arco' instruction. Measure 88 has a trill. Measure 89 has a trill. Measure 90 has a trill.

91 *tr* *pizz.* *arco* *ff largement* B

Musical staff 91-97: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 91 has a trill and a piano (pizz.) instruction. Measure 92 has a trill. Measure 93 has a trill. Measure 94 has a trill. Measure 95 has a trill. Measure 96 has a trill. Measure 97 has a trill and a fortissimo (ff) dynamic with 'largement' (broadly) articulation. A section marker 'B' is at the end.

98 *affrett.* *rall. molto* *a tempo* *léger* *tr*

Musical staff 98-105: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 98 has an 'affrett.' (accelerando) instruction. Measure 99 has a 'rall. molto' (rallentando molto) instruction. Measure 100 has an 'a tempo' instruction. Measure 101 has a 'léger' instruction. Measure 102 has a trill. Measure 103 has a trill. Measure 104 has a trill. Measure 105 has a trill.

106 *pp* 3 M

Musical staff 106-114: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 106 has a piano-piano (pp) dynamic and a triplet of eighth notes. Measure 107 has a triplet of eighth notes. Measure 108 has a triplet of eighth notes. Measure 109 has a triplet of eighth notes. Measure 110 has a triplet of eighth notes. Measure 111 has a triplet of eighth notes. Measure 112 has a triplet of eighth notes. Measure 113 has a triplet of eighth notes. Measure 114 has a triplet of eighth notes and a section marker 'M'.

115 *M* *cresc.* M

Musical staff 115-122: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 115 has a section marker 'M'. Measure 116 has a section marker 'M'. Measure 117 has a section marker 'M'. Measure 118 has a section marker 'M'. Measure 119 has a section marker 'M'. Measure 120 has a section marker 'M'. Measure 121 has a section marker 'M'. Measure 122 has a section marker 'M' and a crescendo (cresc.) instruction.

123 *tr* *f largement*

Musical staff 123-131: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 123 has a trill. Measure 124 has a trill. Measure 125 has a trill. Measure 126 has a trill. Measure 127 has a trill. Measure 128 has a trill. Measure 129 has a trill. Measure 130 has a trill. Measure 131 has a trill and a fortissimo (f) dynamic with 'largement' articulation.

132 *Piu mosso* *rit.* *p*

Musical staff 132-139: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 132 has a 'Piu mosso' instruction. Measure 133 has a 'Piu mosso' instruction. Measure 134 has a 'Piu mosso' instruction. Measure 135 has a 'Piu mosso' instruction. Measure 136 has a 'Piu mosso' instruction. Measure 137 has a 'Piu mosso' instruction. Measure 138 has a 'Piu mosso' instruction. Measure 139 has a 'Piu mosso' instruction, a ritardando (rit.) instruction, and a piano (p) dynamic.

140 0 5 M

Musical staff 140-150: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 140 has a section marker '0'. Measure 141 has a section marker '0'. Measure 142 has a section marker '0'. Measure 143 has a section marker '0'. Measure 144 has a section marker '0'. Measure 145 has a section marker '0'. Measure 146 has a section marker '0'. Measure 147 has a section marker '0'. Measure 148 has a section marker '0'. Measure 149 has a section marker '0'. Measure 150 has a section marker '0' and a section marker 'M'.

151 *pizz.* *p* *v*

Musical staff 151-158: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 151 has a piano (pizz.) instruction and a piano (p) dynamic. Measure 152 has a piano (pizz.) instruction and a piano (p) dynamic. Measure 153 has a piano (pizz.) instruction and a piano (p) dynamic. Measure 154 has a piano (pizz.) instruction and a piano (p) dynamic. Measure 155 has a piano (pizz.) instruction and a piano (p) dynamic. Measure 156 has a piano (pizz.) instruction and a piano (p) dynamic. Measure 157 has a piano (pizz.) instruction and a piano (p) dynamic. Measure 158 has a piano (pizz.) instruction and a piano (p) dynamic.

159 *pp* *ppp* *rall.*

Musical staff 159-166: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 159 has a piano-piano (pp) dynamic. Measure 160 has a piano-piano (pp) dynamic. Measure 161 has a piano-piano (pp) dynamic. Measure 162 has a piano-piano (pp) dynamic. Measure 163 has a piano-piano (pp) dynamic. Measure 164 has a piano-piano (pp) dynamic. Measure 165 has a piano-piano (pp) dynamic. Measure 166 has a piano-piano (pp) dynamic and a piano-piano-piano (ppp) dynamic with a 'rall.' (rallentando) instruction.

3.3.4. Richard Wagner : *Albumblatt* en *mi* mineur, transcription pour violon et piano

Mässig langsam **10** **a tempo**

13 **p** **sfz** **dim.**

18 **p** **cresc.** **dim. p**

24 **mf** **mf**

28 **cresc.** **dim.**

33 **p** **cresc. e accell.** **cresc.** **f**

39 **p** **cresc.** **f** **allargando** **rit.** **p** **zart**

43 **fz** **p dolce** **pp**

2

48 *a tempo* *a tempo dolce*

rit. poco rit. *p*

Detailed description: This staff contains measures 48 to 52. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features several triplet markings. The first measure has a 'rit.' marking with a left-pointing wedge. The second measure has a 'poco rit.' marking with a left-pointing wedge. The third measure has a 'p' dynamic marking. The tempo markings 'a tempo' and 'a tempo dolce' are placed above the staff. Red dots are placed above the notes in measures 49, 50, 51, and 52.

53 *M* *B*

cresc. accell. *poco f* *dim.* *p* *cresc. accell.* *piu f*

Detailed description: This staff contains measures 53 to 56. It continues with the same key signature. Measure 53 has an 'M' marking above it. Measure 56 has a 'B' marking above it. The dynamics are 'cresc. accell.', 'poco f', 'dim.', 'p', 'cresc. accell.', and 'piu f'. Triplet markings are present throughout. Red dots are placed above the notes in measures 53, 54, 55, and 56.

57 *f* *passionato* *largamente* *espressivo* *M* *molto espressivo*

Detailed description: This staff contains measures 57 to 60. Measure 57 has an 'f' dynamic marking and the marking 'passionato'. Measure 58 has a 'largamente' marking. Measure 59 has an 'espressivo' marking. Measure 60 has an 'M' marking above it and 'molto espressivo' below it. Triplet markings are present. Red dots are placed above the notes in measures 57, 58, 59, and 60.

60 *p* *ruhig* *cresc.*

Detailed description: This staff contains measures 60 to 63. Measure 60 has a 'p' dynamic marking and 'ruhig' below it. Measure 63 has a 'cresc.' marking below it. Triplet markings are present. Red dots are placed above the notes in measures 60, 61, 62, and 63.

63 *ff* *grandioso* *S_b* *M*

Detailed description: This staff contains measures 63 to 66. Measure 63 has a 'ff' dynamic marking. Measure 64 has a 'grandioso' marking. Measure 65 has an 'S_b' marking above it. Measure 66 has an 'M' marking above it. Triplet markings are present. Red dots are placed above the notes in measures 63, 64, 65, and 66.

67 *f* *poco a poco dimin.* *dim.* *p* *piu p*

Detailed description: This staff contains measures 67 to 72. Measure 67 has an 'f' dynamic marking. Measure 68 has a 'poco a poco dimin.' marking. Measure 69 has a 'dim.' marking. Measure 70 has a 'p' dynamic marking. Measure 72 has a 'piu p' dynamic marking. There are green arrows pointing to notes in measures 68 and 69. Triplet markings are present. Red dots are placed above the notes in measures 67, 68, 69, 70, 71, and 72.

73 *calando.* *morendo* *ppp*

Detailed description: This staff contains measures 73 to 76. Measure 73 has a 'calando.' marking. Measure 74 has a 'morendo' marking. Measure 76 has a 'ppp' dynamic marking. There are green arrows pointing to notes in measures 75 and 76. Triplet markings are present. Red dots are placed above the notes in measures 73, 74, 75, and 76.

3.3.5. Georg Friedrich Haendel : Sonate pour violon et continuo op. 1 n° 13 HWV 371

Adagio

1 *f* *energico*

4 *p* *cresc.* *f* M

7 *p* B

9 *f* *f*

14 *p* *mf* B

17 *f* 3 B

20 *p* *cresc.*

23 *f* *p* *f* *tr*

Allegro

f *martelé*

5 *f*

11 *f* *p*

15 *f* *p*

18 *sempre cresc.*

22 *f* *sf mf*

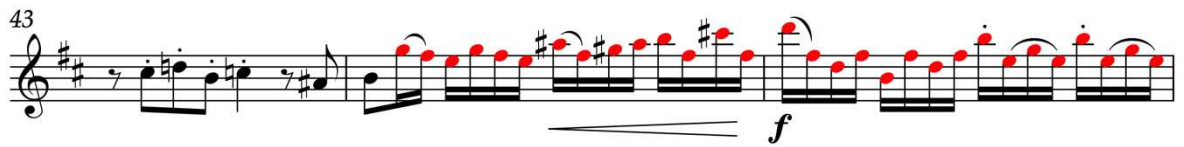
25 *f* *p*

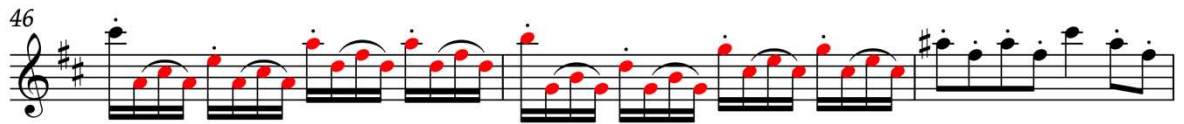
29 *cresc.* *fp* *f*

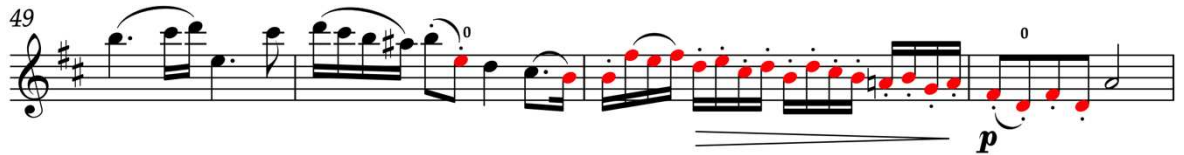
33 *p* *f* *f*

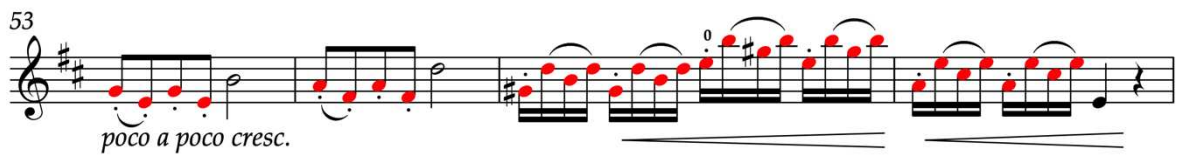
36

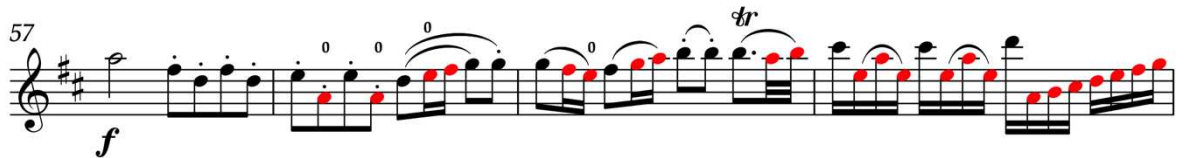
39 *fp* *p*

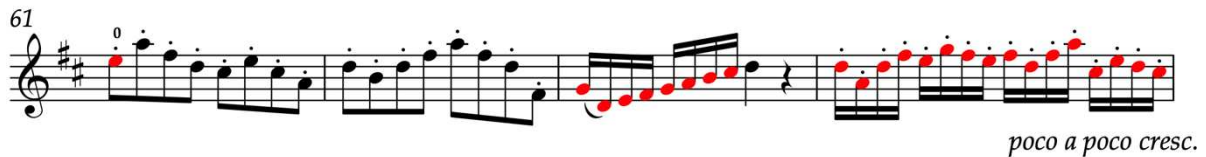
43 

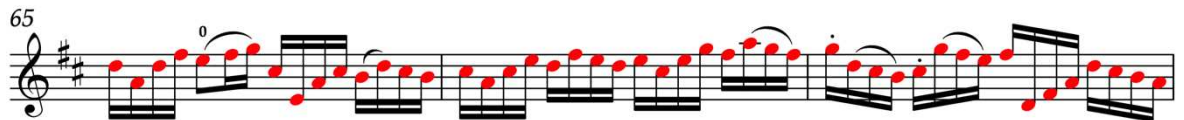
46 

49 

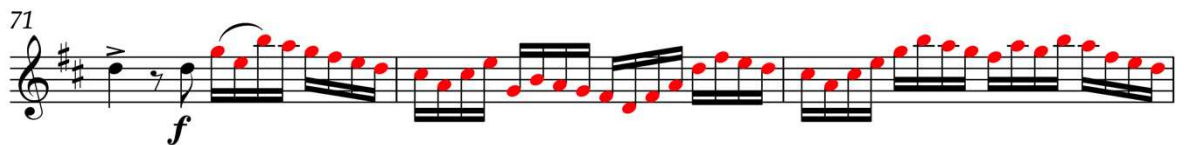
53 

57 

61 

65 

68 

71 

74 

Larghetto

Musical staff 1-5: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The staff contains five measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the fifth measure.

Musical staff 6-10: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains five measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the fifth measure. The dynamic markings *cresc.* and *mf* are present.

Musical staff 11-17: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains seven measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the seventh measure. The dynamic marking *cresc.* is present.

Musical staff 18-22: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains five measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and the marking *dolce*. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the fifth measure. The dynamic marking *mf* is present.

Musical staff 23-28: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the sixth measure. The dynamic marking *p* is present.

Musical staff 29-34: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the sixth measure. The dynamic marking *f* is present.

Musical staff 35-40: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the sixth measure. The dynamic marking *f* is present.

Allegro

Musical staff 41-45: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains five measures of music. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the fifth measure. The dynamic marking *p* is present.

Musical staff 46-50: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains five measures of music. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the fifth measure. The dynamic marking *p* is present.

Musical staff 51-55: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time signature. The staff contains five measures of music. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The music features eighth and sixteenth notes, many with slurs. A fermata is placed over the final note of the fifth measure. The dynamic markings *mf* and *p* are present.

3.3.6. Ernest Chausson : *Poème* op. 25

Lento e misterioso
30

The image shows a page of musical notation for Ernest Chausson's *Poème* op. 25, measures 30 through 90. The score is written in a single system on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Lento e misterioso". The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 30, 38, 50, 69, 73, 78, 81, 84, 87, and 90 are indicated at the beginning of their respective lines. Dynamic markings include *mf*, *p*, *f*, and *posato*. Performance instructions include "trm" (trills) and "B" (basso continuo). Fingerings are indicated by numbers 0-4. Some notes are highlighted in red. A green accent (>) is placed over a note in measure 38. A green bracket highlights a triplet in measure 50. The score concludes with a fermata in measure 90.

mf *p* *f* *posato*

38 50 69 73 78 81 84 87 90

trm B trm B

167

171

174

177

179

184

189

195

205

217

226

4

236 *Allegro*
M B
mp

243
mf *f*

249 B
cresc. *p*

256 M M B M
f

263 M
mf *f*

269 M 0 Accel. *p* *cresc.*

276 0

280 *cresc.*

283

284 L
ff molto espress. 3

287

294

298

300

308

318

324

333

341

3.3.7. Archangelo Corelli : Sonate pour violon et continuo, op. 5 n°12 *La Follia*

Adagio

f > < *f* > < *f* *pp dolce*

Allegretto

11 < > *pp* *p* < *p*

20 < *p* *cresc.* > *pp*

Allegro moderato

28 < *f* *p*

35 *M* *M* *espressivo* *f*

42 *M* *tr* *sf*

48 *ff* < *sf* < *sf* < *sf*

52 < *sf* < *sf* < *sf* < *sf*

56 *p* *leggieramente* *mf* *p* *mf*

Detailed description: This image shows the first system of the musical score for 'La Follia' by Corelli. It consists of nine staves of music in 3/4 time. The first staff is marked 'Adagio' and features dynamics *f*, *pp dolce*, and phrasing slurs. The second staff is marked 'Allegretto' and includes dynamics *pp* and *p*. The third staff continues the 'Allegretto' tempo with dynamics *p*, *cresc.*, and *pp*. The fourth staff is marked 'Allegro moderato' and features dynamics *f* and *p*, along with articulation marks like *M* and *tr*. The fifth staff continues the 'Allegro moderato' tempo with dynamics *espressivo* and *f*. The sixth staff features dynamics *sf* and articulation marks *M* and *tr*. The seventh staff has dynamics *ff* and *sf*. The eighth staff continues with dynamics *sf*. The ninth staff features dynamics *p*, *leggieramente*, *mf*, *p*, and *mf*, with triplet markings (3).

61 *p* *f* scherzando *p*

66 *f* *p*

69 *f* *fp* *fp* *fp*

73 *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

77 *f* *p* *f* *p* *e molto espressivo*

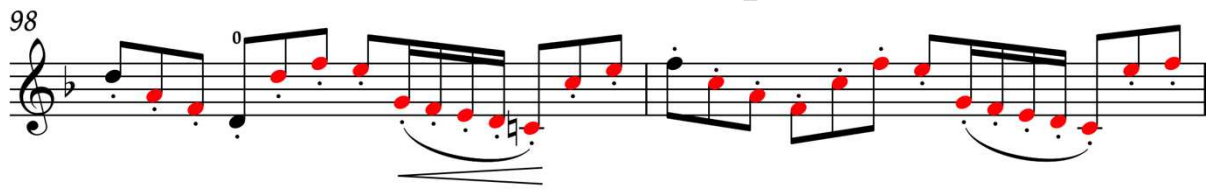
82 *cresc.* *f*

85 *M* *M* *M*

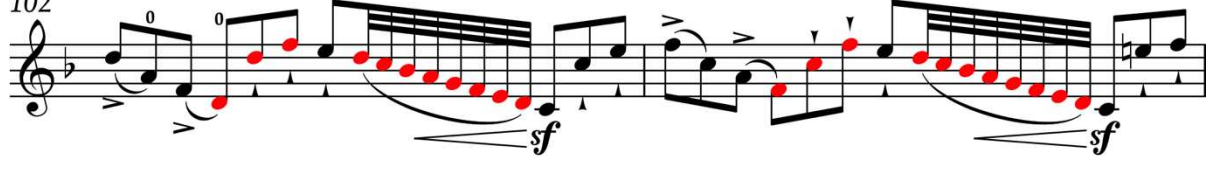
88 *Allegro ben moderato* *pp*

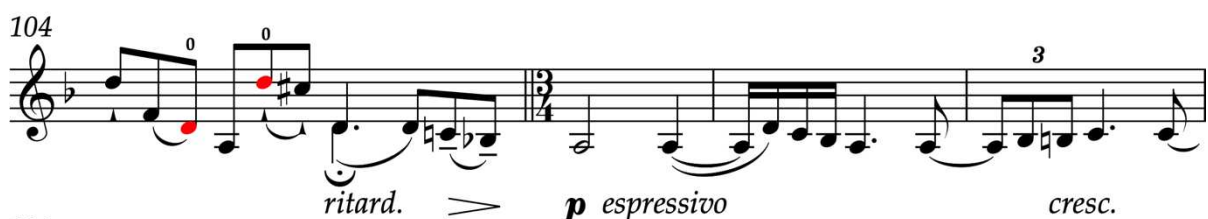
92 *(tr)* *tr* *tr* *tr*

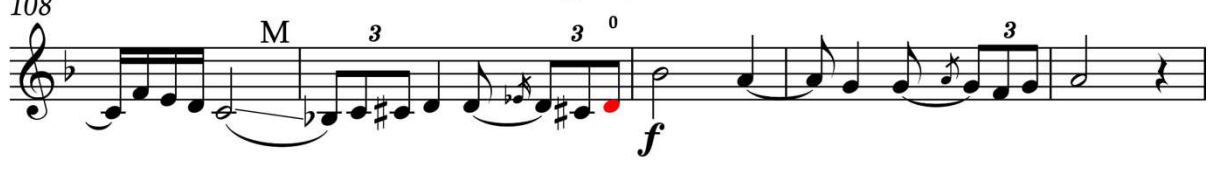
95 
p saltato

98 

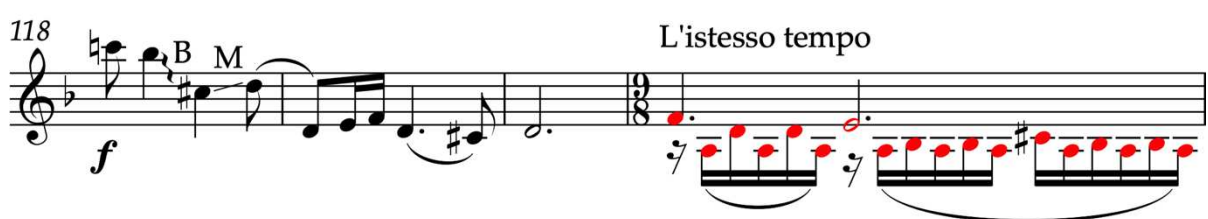
100 
mf martellato sf

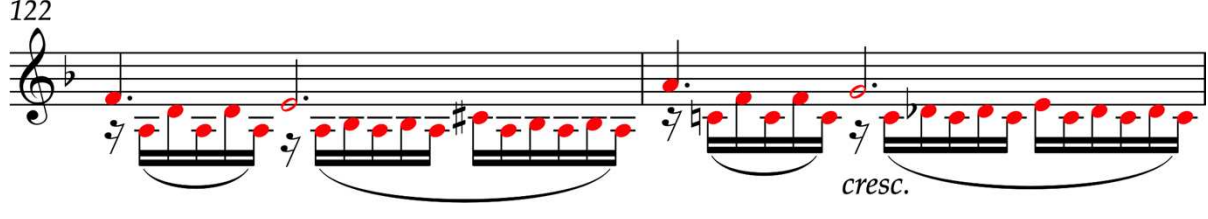
102 
sf sf

104 
ritard. > p espressivo cresc.

108 
f

113 
pp dolce cresc.

118 
f L'istesso tempo

122 
cresc.

124

126

128

130

132

134

136

139

143

mf

cresc.

f

ff

sempre piu f

Un poco meno mosso

ff

pp staccato

mf

cresc.

B

148 *f* M

153 **Meno mosso**
ff *largamento*

157

161

163

165

167 **Cadence**

3.3.8. Fritz Kreisler : *Tempo di minuetto*, dans le style de Pugnani, pour violon et piano

Martiale.

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It consists of nine staves of music, each starting with a measure number. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and performance markings. Red dots are placed above certain notes, likely indicating fingerings. Trills are marked with 'tr' and wavy lines. Dynamics range from forte (f) to fortissimo (ff) and piano (p). Performance instructions include 'allargando' and a 'M' marking. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

0 *f* *tr* 0 *tr*

7 0 0 0 0 *cresc.*

11 *f* *tr* 0

16 *tr* 0

23 *tr* 0

28 *tr* 0 *ff* *tr*

33 0 0

39 *allargando* M

42 *tr* *p* *tr*

47 *M₀ tr~*

53 *cresc.*

59 *M₀ tr~*

65 *f* *tr~* 1. 2. *f*

71 *tr~* *tr~*

78 *cresc.*

82 *ff* *tr~* *fz*

89 *molto cresc.*

93 *allargando* *M* *tr~*

3.3.9. Gaetano Pugnani : Sonate pour violon et continuo en ré majeur op. 8 n°3

p con espressione

cantabile

dolce

cresc.

mf

p

p dolce

mf

3.4. Analyse des données

3.4.1. Vibrato

En comparant la fréquence des notes colorées en noir et en rouge, une première analyse semble montrer que Georges Enesco vibre la plupart des notes dans les mouvements lents, tandis qu'il utilise rarement le vibrato dans les passages rapides. Afin d'obtenir une évaluation plus précise, on peut calculer le tempo moyen des pièces interprétées en divisant la durée totale de l'enregistrement par le nombre total de pulsations de la pièce. Cependant, en raison de nombreuses variations de tempo à l'intérieur des pièces, ce calcul s'avère inapplicable pour les œuvres suivantes : 3.3.2 (*Aubade* de Kreisler), 3.3.6 (*Poème* de Chausson) et 3.3.7. (*La Follia* de Corelli)⁴⁰⁶. Dans les autres pièces, les tempi sont récapitulés dans le tableau ci-dessous :

Tableau 3.6. Tempo moyen des œuvres enregistrées

| Numéro | Nom | Durée | Nombre de mesures | Nombre de temps par mesures | Tempo moyen (à la ♩) |
|--------|---------------------|-------|-------------------|-----------------------------|----------------------|
| 3.3.3. | D'Ambrosio | 2'49" | 165 | 3 | 176 |
| 3.3.4. | Wagner | 3'10" | 77 | 3 | 73 |
| 3.3.5. | Haendel : Adagio | 4'15" | 26 | 4 | 24,5 |
| 3.3.5. | Haendel : Allegro | 2'58" | 78 | 4 | 105 |
| 3.3.5. | Haendel : Larghetto | 4'32" | 40 | 3 | 22 |
| 3.3.5. | Haendel : Allegro | 2'40" | 54 | 3 | 61 |
| 3.3.8. | Kreisler (Minuetto) | 3'22" | 121 | 3 | 108 |
| 3.3.9. | Pugnani | 3'40" | 22 | 4 | 24 |

Le tableau suivant fait correspondre ce tempo moyen avec une approximation de la fréquence des notes vibrées :

⁴⁰⁶ Compte tenu de sa durée significative et de son importance dans la littérature violonistique, une analyse détaillée sera dédiée spécifiquement au *Poème* de Chausson dans la section 3.4.3.

Tableau 3.7. Vibrato et Tempo

| Numéro | Nom | Tempo moyen (à la ♩) | Notes vibrées |
|--------|---------------------|----------------------|----------------|
| 3.3.3. | D'Ambrosio | 176 | Minorité |
| 3.3.4. | Wagner | 73 | Majorité |
| 3.3.5. | Haendel : Adagio | 24,5 | Presque toutes |
| 3.3.5. | Haendel : Allegro | 105 | Minorité |
| 3.3.5. | Haendel : Larghetto | 22 | Presque toutes |
| 3.3.5. | Haendel : Allegro | 61 | Minorité |
| 3.3.8. | Kreisler (Minuetto) | 108 | Minorité |
| 3.3.9. | Pugnani | 24 | Presque toutes |

Une corrélation évidente entre le tempo et la fréquence des notes vibrées apparaît. Enesco adopte un usage quasi systématique du vibrato dans les œuvres caractérisées par un tempo lent, tandis qu'il limite son usage dans les pièces à tempo rapide. En ce concerne les notes qui ne sont pas vibrées par Enesco dans les mouvements lents, il utilise parfois des cordes à vide ou des harmoniques, choisies pour leur facilité d'exécution ou la particularité spéciale de leur sonorité (comme on peut l'observer mesure 1 du *Tempo de Minuetto* de Kreisler ou à la mesure 1 de la Sonate de Pugnani, par exemple).

Il arrive également que la fin d'une note longue ne soit pas vibrée, souvent après un *decresc.* de vibrato (dans la Sonate de Haendel - à la mesure 39 du Larghetto et à la mesure 20 de l'Adagio, ou encore à la mesure 21 de la Sonate de Pugnani). Les *cresc.* ou *decresc.* du vibrato ne sont visibles ni audibles que sur des notes suffisamment longues pour que la différence soit notable. Ils ne sont donc pas très fréquents, mais interviennent à des moments spécifiques, notamment dans le *Poème* de Chausson. Enesco a souvent recours à un *decresc.* de vibrato sur la dernière note d'une phrase musicale afin de marquer clairement sa fin (mesure 105 de la *Sérénade* d'Ambrosio et sur la dernière note de l'*Albumblatt* de Wagner à la mesure 76). Cette modulation de vibrato sur une seule note est également utilisée pour modifier la couleur sonore en relation avec une indication musicale. Ainsi, un *cresc.* de vibrato est employé pour mettre en lumière l'indication *zart* dans l'*Albumblatt* de Wagner mesure 42, tandis qu'un *decresc.* est utilisé pour parvenir au *pp dolce* de la mesure 8 dans *la Follia* de Corelli. Enfin, Enesco utilise ce moyen d'expression pour accentuer le changement de dynamique entre deux notes (mesure 18 du *Larghetto* de la Sonate de Haendel, ou mesure 47 de l'*Albumblatt* de Wagner).

Enesco alterne les notes vibrées et non vibrées afin de donner du relief à la ligne musicale. Dans la *Follia*, on le remarque entre les mesures 89 à 97, puis dans les mesures 97 à 100, où le violoniste ne vibre que le premier temps. Il en fait de même dans le *Poème* de Chausson. Cette

approche lui permet de faire ressortir les différentes lignes de contrepoint, contribuant ainsi à améliorer la clarté du discours musical.

Enesco tend à éviter le vibrato sur les successions de notes rapides en doubles croches. Bien qu'il pourrait choisir de vibrer quelques notes importantes pour souligner le dessin de la mélodie, il recourt alors très rarement au vibrato (mesures 134-135 de la *Follia* en particulier). Sa main gauche semble moins active dans ces passages. Il demeure difficile de déterminer s'il agit d'une volonté musicale ou d'une disposition physique particulière. Probablement un peu des deux. La réponse à cette question relève des particularités individuelles de chaque violoniste et reste en fin de compte très personnelle. Avoir une main gauche rapide et active qui exécute un vibrato sur des notes rapides requiert une grande vivacité, qui ne se maintient que par un travail régulier. Cette agilité s'acquiert par un travail technique assidu, qu'Enesco effectue en vue de préparer des concerts⁴⁰⁷. Le violoniste roumain ne rencontre aucune difficulté à jouer des œuvres virtuoses, exigeant une grande vélocité de main gauche, comme le prouve son enregistrement de la *Ronde des lutins* de Bazzini. Néanmoins, Enesco avoue à son élève Ferras avoir des « avoir des mains de contrebassistes », ce qui dénote sa modestie à propos de ses capacités. Aussi, ses dispositions physiques ne lui offrent pas une main gauche particulièrement rapide, ce qui correspond probablement à sa vision musicale. Une telle technique n'est en effet pas recherchée par Enesco, car elle générerait un jeu moins serein et bien plus agité. Sarasate peut être considéré comme le parfait exemple du violoniste avec une main gauche d'une impressionnante rapidité et Enesco considérait qu'il n'offrait « qu'une perfection glaciale », jouant comme « un rossignol mécanique »⁴⁰⁸. Aussi, une main gauche rapide n'est pas un élément constitutif de la technique violonistique d'Enesco, ce qui se traduit généralement par l'utilisation d'un vibrato ample et relativement lent⁴⁰⁹. Le rendu sonore ainsi créé semble aussi correspondre avec la vision du musicien, aspirant à un son large et généreux.

⁴⁰⁷ D'après l'anecdote de Flesch cité dans la section 2.2.2.3.

⁴⁰⁸ GAVOTY, *Les Souvenirs*, *op.cit.*, p.78

⁴⁰⁹ YTIER, *op.cit.*

3.4.2. Portamento

Le tableau présenté ci-dessous récapitule l'utilisation des différents portamentos par Enesco dans notre corpus d'enregistrement, en détaillant le nombre d'occurrences pour chacun :

Tableau 3.8. Nombre de portamento utilisé par Enesco

| Numéro | Nom | Port-B | Port-L | Port-M | Port-S | Tempo moyen (à la ♩) |
|--------|---------------------|--------|--------|--------|--------|-------------------------|
| 3.3.2 | Kreisler (Aubade) | 0 | 0 | 14 | 0 | |
| 3.3.3. | Ambrosio | 2 | 0 | 11 | 0 | 176 |
| 3.3.4. | Wagner | 5 | 0 | 14 | 1 | 73 |
| 3.3.5. | Haendel : Adagio | 3 | 0 | 3 | 0 | 24,5 |
| 3.3.5. | Haendel : Allegro | 1 | 0 | 0 | 0 | 105 |
| 3.3.5. | Haendel : Larghetto | 1 | 0 | 8 | 0 | 22 |
| 3.3.5. | Haendel : Allegro | 0 | 0 | 0 | 0 | 61 |
| 3.3.6. | Chausson | 10 | 3 | 54 | 0 | |
| 3.3.7. | Corelli | 3 | 0 | 16 | 0 | |
| 3.3.8. | Kreisler (Minuetto) | 0 | 0 | 4 | 0 | 108 |
| 3.3.9. | Pugnani | 13 | 0 | 10 | 1 | 24 |

D'évidence, Enesco a une utilisation relativement limitée des portamentos. Sur des pièces d'une durée d'environ trois à quatre minutes, il emploie une quinzaine de fois le portamento, ce qui équivaut à une occurrence toutes les dix secondes environ. Cette usage non systématique et restreint des portamentos traduit le fait que ce geste technique est d'abord et avant tout mué par une intention musicale.

Si on étudie plus spécifiquement quelle utilisation Enesco fait des différents types de portamentos, le tableau fait apparaître des résultats très clairs. Le S-portamento est quasi-absent avec seulement deux occurrences dans le corpus : dans l'*Albumblatt* de Wagner mesure 65, probablement lié à un changement de doigté dans les octaves, et dans le *Largo* de la Sonate de Pugnani mesure 17, afin d'éviter une succession de M et B portamentos.

Le portamento majoritairement utilisé par Enesco est le M-portamento, limité aux petits intervalles (secondes ou tierces). Il est également employé lorsqu'une harmonique naturelle précède l'arrivée du portamento, ce que l'on observe à de nombreuses reprises dans la *Sérénade* d'Ambrosio mesures 30, 41, 60 et 67. Cet emploi récurrent du M-portamento s'accorde parfaitement avec les résultats obtenus en deuxième partie, où on avait constaté qu'Enesco utilisait régulièrement un glissando avec le même doigt, procédé similaire à ce portamento.

Le B-portamento est quant à lui uniquement utilisé lorsque l'intervalle à souligner est plus important, ce que l'on peut remarquer en particulier dans l'*Albumblatt* de Wagner, mesures 11, 31, 41 et 46. Quant au L-portamento, il est absent de la plupart des œuvres, et apparaît exclusivement présent dans le *Poème* de Chausson, œuvre dont l'étude est détaillée ci-dessous.

3.4.3. *Poème* de Chausson

Sa durée, sa renommée, son importance dans le répertoire des violonistes et d'Enesco en particulier, justifie de consacrer une étude spécifique à l'enregistrement qu'il a fait du *Poème* de Chausson. Créé par Ysaÿe le 27 décembre 1896 sous la direction de Guy Ropartz à Nancy, le *Poème* ne tarde pas à « devenir l'un des morceaux les plus aimés des violonistes », étant considéré par le musicologue Jacques Chailley comme « l'une des plus grandes œuvres françaises de la fin du siècle »⁴¹⁰. Le *Poème* revêt une importance particulière pour Enesco, étant le premier violoniste à l'enregistrer une trentaine d'année après sa création et le mettant régulièrement au programme de ces concerts⁴¹¹. D'ailleurs, l'une des photographies les plus emblématiques de l'artiste le représente en train de jouer cette pièce⁴¹². Pour Menuhin, cette image « illustre magnifiquement ce que fut ce musicien enchanteur. Il écoutait la musique avant de la jouer et s'il ferme ici les yeux, c'est pour mieux regarder l'image musicale qui lui vient du compositeur »⁴¹³. Pour le plus proche élève d'Enesco, cette photographie de son maître interprétant le *Poème* illustre et symbolise le mieux la personnalité musicale de son maître.



Ill3. 1. Georges Enesco interprétant le *Poème* de Chausson.

⁴¹⁰ CHAILLEY, Jacques, 'Tourgueniev et le « Poème » de Chausson', *Revue des études slaves*, 1977, Vol. 50, No. 1, p. 87-90.

⁴¹¹ CLOUGH, Francis F., CUMING, G.J., *The World's Encyclopaedia of Recorded Music*, London, Sidgwick and Jackson Limited, 1952. Avec celui d'Enesco, l'ouvrage indique les seuls enregistrements de Jacques Thibaud (1947) et de Yehudi Menuhin (1933).

⁴¹² MALCOLM, *op.cit.*, p. 173.

⁴¹³ MENUHIN, Yehudi, *La légende du violon*, Paris, Flammarion, 1996, p. 174.

L'étude des portamentos dans le *Poème* est révélatrice du jeu du violoniste. Dans la première mélodie, mesures 31 à 51, « l'une des plus belles phrases romantiques qui aient été écrites, exposée au violon non accompagné » selon Chailley, l'usage du portamento par Enesco correspond avec l'atmosphère *Lento e misterioso* demandée par le compositeur. Pour cette longue phrase musicale, le violoniste recourt à cinq M-portamento, en la jouant sur la seule corde *ré*. Il conserve ainsi la même couleur de son, tout en soulignant la vocalité et la pureté de cette ligne, avec un usage restreint du portamento. De même, dans la conclusion du *Poème*, où selon les mots de Debussy, « la musique, laissant de côté toute description, toute anecdote, devient le sentiment même qui en inspira l'émotion », il utilise également une succession de M-portamento, suivant ainsi la vocalité de cette succession de trilles (mesures 341 à 345). L'emploi parcimonieux que fait Enesco du portamento conserve ainsi la ligne musicale jusqu'au repos sur le *sol* final⁴¹⁴.

Comme on a pu le constater dans les autres œuvres du corpus, l'usage par Enesco du B-portamento est bien plus limité que celui du M-portamento. Enesco recourt généralement au B-portamento pour mettre en exergue un intervalle particulier ou lorsque cela n'est pas techniquement possible de le réaliser avec le même doigt. On retrouve cette utilisation à la mesure 66 où il débute sur le premier doigt, ainsi qu'aux mesures 87, 91 et 240 où il aboutit sur ce même doigt.

Quant au L-portamento, le *Poème* est la seule pièce du corpus où Enesco l'emploie. Son utilisation est exceptionnelle, réservée aux notes aiguës sur la corde *mi*, dans des passages d'une grande intensité (mesure 97 avant le *ff*, mesure 145 avant le *f*, mesure 286 pendant le *ff molto espressivo*). Le recours exclusif aux L-portamentos dans ces circonstances permet à Enesco de souligner la puissance de ces climax, de renforcer l'impression de grandeur et de profonde expressivité, et finalement d'offrir ainsi une perspective accrue sur toute l'architecture de la pièce de Chausson. À l'inverse de la citation de Flesch, qui indiquait en 1944 que tous les violonistes faisaient un usage régulier du L-portamento, Enesco ne le manie qu'avec une grande parcimonie.

L'analyse du vibrato d'Enesco dans l'œuvre de Chausson réitère certaines de ces caractéristiques interprétatives, notamment étudiées dans la section 3.2.2.2. Il module l'intensité et l'amplitude de son vibrato pour dessiner le phrasé de la première mélodie. C'est pour lui un élément expressif essentiel et varié. En alternant les notes vibrées et non vibrées, il met en lumière avec une grande clarté le contrepoint et les différentes lignes musicales. Ainsi,

⁴¹⁴ DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche, antidilletante*, Paris, Gallimard, 1971, p. 220.

entre les mesures 77 et 89, vibre-t-il généralement sur le thème de la mélodie figuré en noires, tandis qu'il ne vibre pas au moment de l'accompagnement en croches. Pour accentuer le phrasé en désinence de la figure rythmique constitué de trois croches (mesures 69 à 72), il évite le vibrato sur la dernière note. Soulignant la bravoure de la longue gamme de la mesure 151, il vibre avec intensité sur la dernière note *sol*. Par ailleurs, il n'hésite pas à utiliser le vibrato sur les doubles cordes, qu'il s'agisse des octaves des mesures 180 à 188 ou les sixtes des mesures 244-255.

Les *cresc.* et *decresc.* de vibrato sont également des outils expressifs employés par Enesco à des moments spécifiques. Par exemple, il utilise le *decresc.* de vibrato pour les valeurs longues à la fin des phrases de la première mélodie (mesures 40 et 51). Ce procédé permet aussi de laisser de l'espace au contrechant du piano aux mesures 132 et 309. Les *cresc.* de vibrato utilisés mesures 101 à 105 mettent en relief l'asymétrie des rythmes syncopés. La succession de *decresc.* de vibrato des mesures 217 à 225 est particulièrement remarquable. Pour mettre en évidence le passage en *si* mineur qui débute mesure 226, considéré par Enesco comme l'apparition de la « Demoiselle élue », Enesco réduit progressivement l'intensité sur les notes longues. Il crée ainsi l'impression de notes qui s'éteignent progressivement, ce qui renforce le contraste entre les deux séquences et met ainsi particulièrement en valeur cette apparition⁴¹⁵.

Dans le passage en octaves des mesures 180 à 188, Enesco vibre pendant les portamentos, notamment dans les mesures 181 et 182. Ce choix renforce la grandeur et l'expression pathétique qu'il souhaite conférer à ce passage *ff* particulièrement intense. Bien que cela ne soit pas distinctement perceptible sur l'enregistrement, voici les doigtés qui auraient été utilisés par Enesco selon Manoliu⁴¹⁶. Comme l'alternance des doigtés d'octaves 1-3 et 1-4 rend d'autant plus audibles le portamento et le vibrato, il est probable que ces doigtés reflètent effectivement la manière dont Enesco interprétait ce passage.

⁴¹⁵ « Un passage m'est toujours resté dans la tête, au milieu du Poème de Chausson, où Enesco disait que là est la Demoiselle Élue », GITLIS, « Georges Enesco par Ivry Gitlis », *op.cit.*, p. 32.

⁴¹⁶ MANOLIU, *op.cit.*, p. 286.



Ex. 3. 5. CHAUSSON, *Poème*, partie de violon, mes. 180 à 188, indications de Manoliu.

On peut donc comprendre quelques clés de l'interprétation qu'Enesco fait de cette grande œuvre du répertoire violonistique qu'est le *Poème* de Chausson. Dans la première phrase, on décèle une volonté de conserver la ligne musicale d'un seul tenant, en choisissant de rester sur la corde *ré*. Dans la cadence qui suit, l'alternance de notes vibrées et non vibrées permet de mettre en évidence le contrepoint écrit par Chausson. Les modulations de vibrato sur une note donnent naissance à l'apparition saisissante de « la Demoiselle Éluë ». La succession de M-portamento de la descente finale en trilles accompagne parfaitement la ligne musicale. L'utilisation du L-portamento et l'action conjointe du vibrato et du portamento insufflent une grande intensité dans les climax de la pièce. Par ses gestes techniques, Enesco dévoile l'architecture du *Poème* de Chausson avec un sens aigu du détail, tout en gardant sa force d'évocation poétique.

3.5. Conclusion

L'analyse du vibrato et des portamentos, ces éléments intrinsèquement liés à la technique de la main gauche, offre bien une perspective éclairante sur les singularités interprétatives de Georges Enesco et sur son style. D'un côté, le vibrato constitue un outil expressif essentiel pour Enesco, car il lui permet de renforcer le dessin des phrases musicales. Que ce soit dans le *Poème* de Chausson ou dans d'autres pièces, il fait régulièrement le choix d'user d'un vibrato permanent sur les notes longues et dans les œuvres avec un tempo relativement lent, tandis que les notes rapides sont généralement jouées sans vibrato, à quelques exceptions près. En modulant l'intensité du vibrato, en particulier sur les notes longues, Enesco offre une grande diversité de textures sonores adaptées à chaque pièce interprétée.

D'un autre côté, Georges Enesco n'emploie jamais les portamentos de manière systématique, préférant en faire un usage circonstancié en fonction du contexte de l'œuvre interprétée. Il délaisse l'usage du S-portamento au profit des M-portamentos qui sont très majoritaires. Quant aux L-portamentos, plus romantiques et extravertis, il les mobilise uniquement lors de climax pour mieux en accentuer l'intensité. Enfin, les B-portamentos, moins fréquents, lui servent à souligner des intervalles plus étendus.

Enesco adopte donc une approche singulière dans l'utilisation des portamentos, en en faisant un usage parcimonieux et circonstancié. Il se distingue ainsi de ses contemporains, comme le note Mark Katz. Ceux-ci (les violonistes Elman, Francescatti, Heifetz, Szigeti) utilisent très fréquemment le portamento (18 occurrences en moyenne pour 12 mesures de l'*Ave Maria* de Schubert), même si l'usage qu'ils en font est allé décroissant au cours des années 1940 et 1950, probablement du fait de l'avènement de l'enregistrement⁴¹⁷. Ainsi, l'utilisation parcimonieuse des portamentos par Enesco dès les années 1920 peut donc être considérée comme novatrice, dénotant ainsi une approche en avance sur son temps.

Enfin, l'usage combiné du vibrato et d'un portamento constitue un procédé technique par lequel Enesco tente de renforcer la vocalité de la phrase musicale. Particulièrement dans des passages d'une grande intensité, l'articulation de ces deux moyens techniques lui permet de construire du lien entre les notes, avec la volonté de donner vie à l'espace qui les sépare. Par la même, il cherche à s'approcher de l'expressivité de la voix humaine. En effet, l'usage constant

⁴¹⁷ KATZ, Mark, 'Portamento and the Phonograph Effect', *Journal of Musicological Research*, 2006, Volume 25, p. 211-32, repris dans MILSOM, David (ed.), *Classical and Romantic Music*, Farnham, Ashgate, 2011.

du vibrato dans les passages lents, ainsi que la préférence pour le M-portamento renforcent la connexion des notes entre elles, comme le ferait un chanteur.

Plus avant, Enesco use des portamentos pour mieux souligner et mettre en valeur l'architecture d'une œuvre. Dans le *Poème* de Chausson, l'utilisation spécifique du L-portamento, réservé uniquement aux climax, permet de mettre en reliefs la structure formelle, soulignant les passages les plus intenses sur le plan expressif. Enesco adopte la vision musicale d'un compositeur, celle d'un violoniste qui dispose d'une connaissance intime de la structure des œuvres qu'il interprète. Il utilise ainsi les moyens techniques les plus adaptés sur l'instrument pour la faire apparaître. Il évite ainsi de tomber dans un jeu fait d'une succession d'évènements fragmentés qui briserait l'unité de l'œuvre. Dans ses cours d'interprétation, Enesco transmet ce sens aigu de la grande forme. Abordant la Chaconne de Bach, il recommande « de ne pas se perdre dans le détail rythmique, ni dans le détail des nuances », comparant cette œuvre aux « cathédrales gothiques, où il y a surcharges d'ornements, mais qui, quand on les regarde de près sont des merveilles ; seulement, il n'y a jamais d'hypertrophie ni de méplats, c'est absolument unitaire »⁴¹⁸.

Dès lors, les éléments techniques, comme le vibrato ou les portamentos, ne peuvent, pour Enesco, être cantonnés aux seules fins d'une amélioration de la pratique instrumentale. Au contraire, ce sont véritablement des outils permettant de sculpter une phrase musicale, de hiérarchiser les différentes voix, et de faire apparaître la structure de l'œuvre interprétée. Ce sont véritablement des gestes techniques au service d'une vision musicale. C'est bien pourquoi jouer ces partitions légendées permet de pénétrer véritablement le style d'interprétation de Georges Enesco et constitue dès lors une formidable source d'inspiration pour le violoniste que je suis.

⁴¹⁸ BRUSCHWIG, « Cours d'interprétation », *op.cit.*, juillet 1929, p. 250.

Conclusion générale

Au mois d'avril 2021, par le hasard des concerts auxquels j'ai participé en tant que violon solo d'orchestre, j'ai eu l'occasion d'accompagner quatre violonistes : Léonidas Kavakos (1967), Patricia Kopachinskaya (1977), Hilary Hahn (1979) et Vilde Frang (1986). Chacun d'entre eux interprétait respectivement les concertos de Mendelssohn, Chostakovitch, Dvořák et Stravinsky. Au cours de ces collaborations, j'ai été frappé par les variations notables dans leur approche de l'instrument, chacun utilisant une technique spécifique, en accord avec leur personnalité musicale. Ainsi, ai-je pu observer de très près en quoi ces quatre solistes, reconnus internationalement, possédaient des caractéristiques techniques éminemment singulières et différentes à l'origine de quatre rendus sonores distincts. Comme je le découvrais en même temps en analysant le jeu d'Enesco, je percevais alors combien le son et la vision musicale de ces artistes s'enracinaient dans leur technique violonistique. Loin de constituer deux dimensions distinctes, la description de cette technique permet de saisir l'essence d'une interprétation. La performance instrumentale est intrinsèquement constitutive de l'interprétation musicale. Forcée par mon expérience d'instrumentiste comme désormais par mes recherches musicologiques, cette conviction oriente ma réflexion comme ma pratique de musicien, mais aussi d'enseignant.

De façon concrète, on ne peut pas savoir quel phrasé ou quel type de son on souhaite imprimer dans un passage particulier sans en définir les moyens techniques nécessaires à son obtention. Au lieu d'opter uniquement par évocation ou images, cette méthode permet de devenir maître de l'action technique voulue pour atteindre l'objectif musical recherché. L'utilisation réfléchie de différents paramètres techniques, tels que la vitesse d'archet, les doigtés, le vibrato et le portamento, doit être minutieusement déterminée pour atteindre ce but. À l'issue de ce travail, le violoniste est pleinement conscient des moyens techniques à mobiliser afin de donner corps à sa pensée musicale et peut ainsi s'exprimer librement lors de sa performance.

Cette interpénétration entre le style et la technique a bien été ce qui a guidé mon travail sur Enesco. Pour les violonistes que j'observais, il était simple d'analyser leur façon de jouer dans la mesure où on pouvait toujours les interroger directement sur tel ou tel point technique. La présente étude concernant Enesco en revanche, privée de cette possibilité, s'est avérée d'une

bien plus grande complexité. Elle a d'ailleurs été accrue par la personnalité du musicien roumain qui ne l'a pas conduit à être loquace quant à sa technique violonistique.

Pour y suppléer, l'exploration et la connaissance du contenu de l'apprentissage d'Enesco, aussi enrichissantes soient-elles, se sont révélées insuffisantes pour appréhender pleinement sa manière de jouer, et par conséquent sa pensée musicale. On a vu en quoi Enesco et Flesch divergeaient dans leur approche de la technique et de la musique, malgré leurs formations communes dans les mêmes établissements à Vienne et à Paris. Ainsi, c'est plutôt la description de la synthèse opérée entre l'apprentissage que le musicien a reçu et l'évolution de sa réflexion et de sa sensibilité musicale qui révèle la véritable personnalité de l'artiste.

Pour la saisir, des sources d'origines diverses ont été croisées et recoupées, tandis que l'analyse informatique des enregistrements, éloignée des préjugés et des sentiments qui peuvent en influencer l'écoute, a permis une description précise des éléments techniques. Pour Nikolaus Harnoncourt, « les règles des anciens traités ne commencent à être intéressantes que lorsque nous les comprenons – ou du moins lorsqu'elles ont pour nous un sens, que nous les comprenions ou non dans leur acception originel »⁴¹⁹. Si dans mon cas les « anciens traités » sont ces sources, c'est véritablement dans cet esprit que j'ai conduit mon étude. Cette démarche heuristique, guidée par la notion de « technique réalisatrice » empruntée à Gisèle Brelet, a permis d'éclairer de la façon la plus précise possible comment technique et interprétation s'enchevêtraient.

Dans cette perspective, de nombreux éléments apparemment disparates s'assemblent pour former les pièces d'un puzzle, décrivant le jeu d'Enesco. D'un point de vue biographique, la première partie du présent travail, consacrée à la formation violonistique de Georges Enesco, apporte des éléments méconnus sur le musicien et la vie musicale de la fin du XIX^e siècle. Grâce à l'exhumation de sources jusqu'à présent inexplorées, de nouveaux aspects relatifs à ses études, particulièrement celles effectuées au Conservatoire de Paris, mais aussi sur ses débuts en Roumanie, ont pu être mis au jour. Plus avant, l'analyse du contexte ayant conduit à l'échec d'Enesco au concours de 1898, une année charnière pour les violonistes de l'institution, offre une perspective nouvelle sur cet événement marquant de la biographie du violoniste. D'autre part, certaines informations relatives aux instruments joués par le violoniste, présentées dans la deuxième partie, étaient également absentes de la littérature consacrée à Enesco. La discographie du violoniste, présentée en Annexe I est particulièrement exhaustive, tandis que l'Annexe II, consacrée à son répertoire, offre des informations inédites mettant en lumière les

⁴¹⁹ HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*, traduction de l'allemand par Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1984, p.39-40.

nombreuses collaborations avec les plus grands artistes de son temps, ainsi que le nombre impressionnant d'œuvres interprétées par le musicien.

Sur le plan violonistique, il adopte une posture plutôt originale. Bien que cette dernière semble avoir évolué au fil de sa carrière, Enesco fait preuve d'une grande liberté corporelle, que ce soit dans la position de sa tête, de ses pieds, de ses bras ou dans l'inclinaison du violon. Il semble refuser de se conformer à des dogmes en la matière, s'éloignant ainsi des normes édictées par les professeurs du Conservatoire de Paris. Probablement, cette liberté du corps est pour lui un préalable à la liberté interprétative qu'il recherche.

Il en est de même à propos de la position de sa main droite. Si, dans ses jeunes années, elle se rapproche de celle décrite par Flesch comme celle appartenant à l'école franco-belge, elle évolue progressivement vers une position qualifiée de moderne dans les années 1930-40. En outre, Enesco adapte cette position en fonction du répertoire qu'il interprète ce qui lui permet des variations notables de sonorité. Ce souci du rendu sonore, qui l'habite sans cesse, le pousse à utiliser généralement beaucoup de vitesse d'archet avec un archet peu tendu, afin d'obtenir la résonance maximale de l'instrument. De la même manière, le coup d'archet louré, largement utilisé, permet à Enesco de prononcer et d'articuler des notes qu'il souhaite mettre en valeur, tout en préservant cette sonorité ample et généreuse.

Enesco recourt également à des éléments techniques liés à la main gauche pour enrichir la qualité de cette sonorité singulière. Il pose les doigts à plat sur les cordes, conférant ainsi au son une texture riche et davantage de sensualité. Le quatrième doigt est fréquemment employé, même sur des notes d'une forte intensité. Contrairement à d'autres violonistes, sa main gauche ne se caractérise pas par une vivacité excessive, le musicien ne considérant probablement pas cette aptitude comme fondamentale. Ainsi, la main gauche d'Enesco est avant tout un outil expressif, jamais au service d'une démonstration de virtuosité gratuite.

Cette conception se retrouve dans son usage du portamento. Afin de s'approcher au plus près de la voix humaine, le violoniste utilise fréquemment des portamentos avec le même doigt. Ce procédé récurrent enrichit l'expression en connectant intimement les notes entre elles, tout en préservant la continuité dans la conduite du son et, par conséquent, de la ligne musicale. Bien que de nombreux violonistes utilisent également cette technique, que ce soit son professeur Marsick ou des violonistes populaires roumains, l'emploi qu'Enesco en fait, particulièrement raffiné, dosé avec goût, soin et parcimonie, le distingue. Lorsque les intervalles sont plus étendus, le musicien utilise alors d'autres types de portamentos dans le but de renforcer l'intensité des climaxes, en particulier dans son interprétation du *Poème* de Chausson.

Utilisé sur la plupart des notes dans les mouvements lents et peu dans les mouvements rapides (ce qui pourrait s'interpréter comme une conséquence probable de la vivacité relative de sa main gauche), le vibrato est un élément expressif important du style d'Enesco. Lorsque le violoniste compare une mauvaise à une bonne interprétation, le vibrato est l'un des éléments qui varie de la manière la plus évidente. L'utilisation du vibrato est de plus souvent guidée par une volonté de rendre le discours musical intelligible. La modification de son amplitude et de sa vitesse permet au musicien de montrer clairement le phrasé qu'il souhaite imprimer aux phrases musicales. Afin de mettre en valeur l'écriture d'une œuvre, le musicien alterne les notes vibrées et non vibrées, soulignant ainsi le contrepoint des lignes musicales. Enfin, l'action conjointe du portamento et du vibrato permet de décupler l'effet expressif d'un passage particulier. L'ensemble de ces éléments techniques confirme qu'Enesco transcrit tout un univers sonore, le réalisant de manière précise sur l'instrument. L'analyse des portamentos et des vibratos démontre que sa technique violonistique est entièrement pensée en tant que « technique réalisatrice », et non comme une contrainte subie, sans lien avec la volonté musicale de l'artiste.

D'où viennent cette technique et cette conception ? De sa formation ? Son exacte influence demeure difficile à trancher de manière définitive. En premier lieu, ses multiples échecs au sein du Conservatoire de Paris laissent Enesco très amer vis-à-vis de l'institution. Aussi, tenait-il un discours assez critique envers ses professeurs et s'éloigna-t-il de leurs dogmes, que ce soit dans la composition ou au violon. Néanmoins, il a pleinement profité de l'environnement musical parisien, avec de grands musiciens qui le soutiennent ainsi que des condisciples avec lequel il entretient des relations musicales et personnelles tout au long de son existence.

Le professeur d'Enesco au Conservatoire, Marsick a su développer une technique singulière, qui ne s'inscrit pas dans la lignée de ses pairs, comme en témoigne le titre même de son ouvrage *Eureka !*, laissant présager une compréhension de certains aspects que ses prédécesseurs auraient négligés. Sa technique de main gauche, avec un pouce qui se déplace rarement et des doigts qui glissent sur le manche, est en effet très spécifique, et peut être considérée comme obsolète de nos jours. Si Enesco s'en est inspirée, en particulier pour renforcer la vocalité de la ligne musicale, il ne l'utilise pas systématiquement ni automatiquement. À l'époque des Concours du Conservatoire en 1898, si le maître et l'élève ont manifesté l'envie commune d'innover en opposition aux violonistes conservateurs du style viottiste, Enesco n'a pas pour autant suivi ses principes violonistiques à la lettre.

Finalement, si Enesco incorpore quelques éléments de la technique qu'on lui a enseignée au Conservatoire, tels que les glissandos avec le même doigt ou l'utilisation du martelé à la pointe,

il les intègre comme des outils parmi d'autres, visant à magnifier son imaginaire sonore, plutôt que de les appliquer automatiquement du fait de son apprentissage. Son jeu constitue une synthèse profondément personnelle, étroitement liée à l'immense richesse de sa personnalité, où la part attribuée à son processus d'apprentissage demeure relativement modeste. Rejetant toute quête de perfection technique, Enesco s'engage dans une permanente recherche de liberté à travers tous les aspects de son expression corporelle, technique et musicale. Il s'ensuit qu'il se soustrait aux dogmes et normes dictés par des professeurs ou des institutions, préservant ainsi son originalité et la profondeur de sa vision musicale.

Néanmoins, quelques zones d'incertitudes subsistent encore. Bien que l'étude de la formation d'Enesco au Conservatoire de Paris soit particulièrement étayée, les études au Conservatoire de Vienne n'ont pu être approfondies avec le même niveau de détails. Au contraire des professeurs français qui, au XIX^e siècle, ont laissé une littérature conséquente sur la technique et l'interprétation au violon, il n'a été retrouvé que peu de sources à propos des professeurs viennois. De plus, la pandémie survenue pendant la phase de recherche a rendu impossible un séjour d'étude en Autriche. Un tel déplacement aurait peut-être donné la possibilité de recueillir quelques témoignages et documents susceptibles d'offrir quelques hypothèses supplémentaires. Néanmoins, on a vu les relations étroites qui existaient entre les musiciens parisiens et viennois, et l'influence du Conservatoire de Paris dans les choix de répertoire donné par les professeurs d'Enesco à Vienne.

Par ailleurs, quelques sources d'un grand intérêt pour la connaissance de la vision musicale de l'artiste ne sont pas abordées dans ce travail. Les partitions des sonates op. 6 et op. 25 d'Enesco appartenant à Céliny Chailley-Richez, ainsi qu'une description détaillée des cours d'interprétation relative au Concerto pour violon de Beethoven op. 61, regorgent de détails d'une grande poésie ouvrant une fenêtre supplémentaire sur la pensée du musicien. Bien que ces indications soient précieuses pour les interprètes, renseignant sur l'imaginaire foisonnant d'Enesco, elles ne s'insèrent que marginalement dans la problématique générale de cette étude, et n'ont été que peu mentionnées. Compte tenu de la beauté et de l'originalité de la vision de ces œuvres, il est à espérer que leur étude approfondie fera l'objet de publications ultérieures, comme la thèse à venir de Macha Kanza sur l'apport pianistique d'Enesco, offrant ainsi une perspective enrichie sur la compréhension de l'héritage musical de Georges Enesco.

L'impossibilité de consulter le manuscrit de la Sonate posthume de Ravel, en raison des complications liées à la succession du compositeur, me laisse dans l'incapacité de répondre à la question de savoir si Enesco est impliqué dans sa création. Le sujet de déchiffrement composé par Pierné, donné au concours du Conservatoire de 1899, où Enesco remporte le Premier prix,

n'a pu être retrouvé, malgré le recensement du programme de recherche HEMEF. Un autre sujet de déchiffrement datant de 1906, supposément composé par Enesco, a également été retrouvé, mais son authenticité reste sujette à caution. Bien que ce document inédit ne soit pas lié directement à la problématique de cette thèse, une future publication permettrait de l'exhumer et d'en questionner la légitimité.

Compte tenu des restrictions d'accès du Musée Georges Enesco à Bucarest, je regrette également de ne pas avoir pu interpréter des œuvres inédites du compositeur liées au Conservatoire de Paris, notamment la Sonate op. 7 de jeunesse et le Concerto pour violon. J'avais envisagé de présenter cette œuvre avec l'Orchestre du Conservatoire, 125 ans après la création, mais il n'a malheureusement pas été possible de mener ce projet à bien. Cependant, grâce à un enregistrement paru en 2022, l'œuvre est désormais disponible à l'écoute et j'espère avoir l'occasion d'interpréter prochainement ce concerto.

Toujours est-il qu'à la lumière des nombreux résultats, même lacunaires, de ce travail, des comparaisons entre le jeu d'autres violonistes et celui d'Enesco pourraient s'avérer d'un grand intérêt. Par exemple, une étude exhaustive des doigtés utilisés par les professeurs du Conservatoire au XIX^e siècle permettrait de renforcer l'hypothèse évoquée sur les glissements réguliers de doigts. Il serait probablement possible de décrire en termes techniques les querelles esthétiques, évoquées dans la première partie, entre les violonistes anciens et modernes à la toute fin du XIX^e siècle. La comparaison d'enregistrements de différents interprètes proches du musicien roumain serait forcément instructive, nous renseignant sur leurs styles d'interprétation à mettre en parallèle avec celui d'Enesco. Pour mener à bien une telle comparaison, il faudrait trouver une même œuvre enregistrée par plusieurs violonistes dans un état de maîtrise technique comparable. Ceci n'a pas été envisageable, car le volume restreint des enregistrements d'Enesco chez Columbia ne coïncide pas avec le répertoire d'autres violonistes, Thibaud et Flesch notamment.

La méthodologie d'étude du portamento et du vibrato ne demande qu'à être systématisée, afin de s'appliquer plus généralement à l'interprétation d'autres violonistes. Bien que celle-ci ait généré des résultats clairs et offert une visualisation précise de la technique employée par Enesco, elle a nécessité un investissement important principalement dédié à la lecture des spectrogrammes et à plusieurs écoutes à vitesse réduite de chaque œuvre. Après avoir gravé la partition à l'aide du logiciel Sibelius, j'ai consigné toutes ces indications, ce qui s'est avéré également une tâche chronophage. Il est à espérer que cette méthodologie suscitera l'intérêt d'autres musiciens, éventuellement en collaboration avec des informaticiens ou en tirant parti des progrès de l'intelligence artificielle, afin de créer un logiciel capable d'automatiser ce

procédé. Cela permettrait de déterminer de manière encore plus précise les vitesses et amplitudes du vibrato, en les représentant par exemple avec des dégradés de couleurs sur la partition, ainsi que le moment exact du départ et de l'arrivée du portamento. Si un tel outil venait à être développé, les comparaisons entre interprètes de différentes époques seraient considérablement facilitées, offrant ainsi une perspective permettant de comprendre comment ces composantes du style d'interprétation évoluent. De telles analyses pourraient également fournir de nouvelles données éclairant certains aspects du jeu d'Enesco.

La finalité de cette étude, dans le contexte de mon activité de violoniste, s'est articulée autour de plusieurs objectifs. Mon désir initial était de scruter les raisons profondes de mon attirance et de mon émerveillement face à l'art d'Enesco et de ses élèves, Menuhin et Ferras en tête. En tant que professeur, je souhaitais également réfléchir à la complexité de la notion de transmission artistique, tout en élargissant mes connaissances à l'égard des enseignants du Conservatoire de Paris et leurs pratiques. Abordant cette quête avec humilité face à la grandeur de ces figures, j'espérais être inspiré en suivant les traces d'Enesco, la découverte de sa vie et de sa vision musicale. Je souhaite souligner que cette recherche, ainsi que les questionnements récurrents qu'elle a suscités dans ma pratique, ont littéralement métamorphosé le violoniste et le musicien que je suis.

Pour approcher au plus près du style de jeu d'Enesco, j'ai entrepris de me familiariser avec un instrument qui aurait pu être utilisé à son époque. Les instruments sur lesquels il avait joué étaient inaccessibles, j'ai opté pour un violon d'Annibale Fagnola (1866-1939), prêté par le parc Instrumental du CNSM, ainsi qu'un archet de Joseph Alfred Lamy (1850-1919), ayant appartenu à Maurice Hayot (1862-1945), professeur du cours préparatoire au Conservatoire à la fin du XIX^e siècle. Avec l'aide du luthier Joël Klepal et du violoniste Christophe Robert, le violon a été méticuleusement ajusté, doté de cordes en boyaux nus, d'un attache-cordier en boyau, et d'un chevalet retaillé pour se rapprocher de ceux utilisés à l'époque.

J'ai également choisi de jouer sur cet instrument sans coussin, non seulement dans le but d'être au plus près de la technique d'Enesco, mais surtout, car il est apparu que l'instrument sonnait bien mieux de cette façon. Ce changement d'instrument n'a pas été immédiatement aisé, requérant un temps d'adaptation à cette nouvelle posture et au son produit, qui s'est avéré plutôt déroutant. De plus, l'absence de points de comparaison avec un autre instrument rendait impossible à discerner si les difficultés d'émission résultaient du montage, de l'instrument lui-même, ou de ma façon de jouer. Cependant, j'ai pu constater que les choix techniques d'Enesco étaient ceux qui offraient, à mon sens, le meilleur rendu sonore avec cet instrument.

La sensation des doigts de la main gauche sur une corde en boyau diffère considérablement de celle sur une corde en métal, sur laquelle je joue habituellement, et la sensualité tactile des M-portamento est d'autant plus appréciable sur ce type de corde. Le changement de sonorité selon la corde employée est également bien plus prononcé, les doigtés d'Enesco préservant cette couleur spécifique. La chaleur et la rondeur sonore s'obtiennent avec une vitesse d'archet plus rapide que sur un violon moderne, le coup d'archet louré permettant également une qualité plus précise d'articulation.

La découverte d'un instrument différent, conjuguée à la mise en pratique des résultats de cette recherche, m'a apporté une plus grande liberté et une imagination sonore décuplée sur l'instrument moderne avec lequel je joue régulièrement, un violon datant de 2011 du luthier Stephan von Baehr. Si j'avais déjà recours à des portamentos dans mon jeu, je dois admettre que j'ignorais les nuances subtiles des différents types de portamento, dont aucun de mes professeurs à Paris et Berlin ne m'avaient parlés. L'analyse approfondie de ces portamentos et la réflexion sur leur utilisation ont contribué à enrichir ma palette d'expression. Parallèlement, cette palette a également été approfondie grâce à l'étude de l'amplitude et de la vitesse du vibrato. Auparavant, j'utilisais le vibrato instinctivement, sans avoir pris conscience que la modulation de ses paramètres avait une conséquence directe sur le phrasé. J'ai ainsi découvert de nouvelles perspectives pour la réalisation technique de mes idées musicales. L'association du vibrato et du portamento s'est également révélée être un outil expressif dont j'ignorais l'existence, apportant ainsi une solution à un questionnement technique qui restait sans réponse depuis de nombreuses années. En définitive, l'exemple d'Enesco a constitué une source d'inspiration inédite et féconde pour ma propre interprétation, comme pour la transmission à des élèves ou des auditeurs.

Mon intention n'a jamais été de copier mécaniquement le jeu d'Enesco. Lorsque j'interprète une œuvre, mon objectif est de transmettre et d'éveiller chez l'auditeur les émotions que je ressens, tout en veillant à respecter au mieux l'idée que je me fais de l'intention du compositeur. Cette démarche s'appuie sur l'analyse des différents paramètres de l'œuvre, ainsi que sur l'étude de sources relatives au compositeur et à ses proches interprètes. À mes yeux, il est essentiel de pénétrer au plus près des intentions du compositeur, afin de ne pas se limiter à reproduire mécaniquement des éléments techniques. Ceux-ci ne représentent que l'ossature inerte d'une œuvre. Selon cette conception, une véritable interprétation émerge de la compréhension des motifs sous-jacents à l'utilisation de ces éléments techniques, les intégrant de manière organique dans l'œuvre musicale. Tout au long de cette recherche, j'ai entrepris de suivre et de marcher dans les pas d'Enesco pour entrevoir une façon de penser et de jouer. Ne

prétendant guère à la perfection, dans tous les domaines de mon activité musicale, j'ai humblement cherché à m'approcher au plus près d'un artiste que j'admire, dont j'ai pu ressentir l'influence dès le plus jeune âge et qui m'aide moi aussi à vibrer et faire vibrer les autres.

Annexe I : Discographie de Georges Enesco, violoniste

A.1. Enregistrements commercialisés du vivant d'Enesco

Alfredo d'Ambrosio

Sérénade pour violon et piano op. 4

- Edward Harris, piano, 1924 (Columbia)

Jean-Sébastien Bach

Sonates et Partitas BWV 1001-1006

- 1948 (Columbia)

Concerto pour deux violons et orchestre BWV 1043

- Yehudi Menuhin, violon, Orchestre Symphonique de Paris, Pierre Monteux, 04/06/1932 (La voix de son maître)

Ludwig van Beethoven

« Choeurs des derviches », extrait des *Ruines d'Athènes* op. 113 (arr. L. Auer)

- Edward Harris, 11/03/1924 (Columbia)

Sonate pour piano et violon n°9 op.47 « à Kreutzer »

- Céliny Chailley-Richez, 1952 (Columbia)

Ernest Chausson

Poème pour violon et orchestre op. 25 (réduction avec piano)

- Sanford Schlüssel, piano, 11/02/1929 (Columbia)

Archangelo Corelli

Sonate pour violon et continuo *La Follia* op. 5 n°12 (Arr. F. David)

- Sanford Schlüssel, piano, 13/02/1929 (Columbia)

Georges Enesco

Sonate pour piano et violon n°2 op. 6

- Dinu Lipatti, 1943 (Société roumaine de Radiodiffusion, Discoteca)
- Céliny Chailley-Richez, 08/11/1950 (Remington)

Sonate pour piano et violon n°3 op. 25 « dans le caractère populaire roumain »

- Dinu Lipatti, 1943 (Société roumaine de Radiodiffusion, Discoteca)
- Céliny Chailley-Richez, 1948 (Columbia)

Georg Friedrich Haendel

Sonate pour violon et continuo op. 1

- Sanford Schlüssel, piano, 11/02/1929 (Columbia)

Fritz Kreisler

Aubade provençale, dans le style de Couperin, pour violon et piano

- Edward Harris, piano, 06/02/1924 (Columbia)

Tempo di minuetto, dans le style de Pugnani, pour violon et piano

- Sanford Schlüssel, piano, 1/4/1930 (Columbia)

Gaetano Pugnani

Sonate pour violon et continuo en *ré* majeur op. 8 n°3 (Arr. A. Moffat)

- Sanford Schlüssel, piano, 1/4/1930 (Columbia)

Robert Schumann

Sonate pour violon et piano n°2 op. 121

- Céliny Chailley-Richez, ca 1950 (Remington)

Richard Wagner

Albumblatt en mi mineur, pour violon et piano (Arr. d'A. Wilhelmj)

- Edward Harris, 24/09/1924 (Columbia)

A.2. Enregistrements radiophoniques et autres archives sonores éditées

Jean-Sébastien Bach

Sonate n°1 BWV 1001, Fugue

- *Live*, 1949 (Biddulph)

Concerto pour violon n°2 en *mi* majeur BWV 1042

- Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Henri Pensis, *live*, 15/05/1948. (YSL 1021 T)
- Orchestre de l'université de l'Illinois, John Kuypers, *live*, 1949 (Biddulph)

Concerto pour deux violons et orchestre en *ré* mineur BWV 1043

- David Oistrakh, violon, Orchestre Symphonique d'État d'Urss, *live*, 1946 (Radio roumaine)

Sonate pour piano et violon n°2 BWV 1015

- Céliny Chailley-Richez, *live*, 1951 (MC2028)

Sonate pour piano et violon n°4 BWV 1017

- Céliny Chailley-Richez, *live*, 1951 (MC2028)

Antonio Bazzini

Ronde des Lutins

- Pianiste inconnu, 13/02/1924 ou 23/09/1924 (SH1006)

Ludwig van Beethoven

Concerto pour violon en *ré* majeur op. 61

- Orchestre de l'université de l'Illinois, John Kuypers, *live*, 1949 (Biddulph)

Sonate pour piano et violon n°7 op. 30

- Georges de Launay, *live*, 1948 (MC 2022)

Johannes Brahms

Concerto pour violon et orchestre op. 77

- Orchestre de l'université de l'Illinois, John Kuypers, *live*, 30/04/1950 (Urbana-Illinois Acccate)

Georges Enesco

Sonate pour piano et violon n°2 op. 6

- Céliny Chailley-Richez, *live*, 07/12/1950 (YSL 0823 T)

Félix Mendelssohn-Bartholdy

Concerto pour violon et orchestre op. 64 : Andante

- Orchestre « Magic Key » de la RCA, Felix Black, *live*, 1937 (Radio RCA, Musée National Georges Enesco)

Wolfgang-Amadeus Mozart

Concerto pour violon n°7 en *ré* majeur K.271a : Andante

- NBC Symphony Orchestra, Felix Black, *live*, 1937 (Radio NBC, Musée National Georges Enesco)

Robert Schumann

Sonate pour violon et piano n°2 op. 121

- Céliny Chailley-Richez, *live* 30/11/1950 (YSL 0823 T)

Entretiens avec Bernard Gavoty, RTF, 1951

Courts extraits joué par Georges Enesco seul au violon, ou accompagné au piano par Nicolae Caravia

1^{re} émission :

- Enesco, 3^e sonate op. 25, 2^e mvt
- Enesco, *Impression d'enfance* op. 28

5^e émission :

- Beethoven, Quatuor op. 59 n°1, partie de 1^{er} violon, *Adagio molto e mesto*

7^e émission :

- Viotti, 19^e Concerto, 1^{er} mvt
- Saint-Saëns, 3^e Concerto op. 61, 1^{er} mvt

11^e émission

- Bach, Sonate pour violon seul BWV 1001 : *Fugue*

12^e émission :

- Bach, Sonate pour violon seul BWV 1001 : *Fugue*
- Bach, Partita pour violon seul BWV 1004 : *Chaconne*
- Franck, Sonate pour piano et violon, 3^e mvt

A.3. Enregistrements actuellement inédits

Frédéric Chopin

Nocturne en *mi b* mineur (Arr. du Nocturne pour piano op. 9 n°2)

- Edward Harris, 23/09/1924, Matrice 140056 (5 prises)
- Edward Harris, 16/04/1925, Matrice W140535 (6 prises)

Claude Debussy

Minstrels, Préludes pour piano, Livre 1 (Arr. inconnu)
Edward Harris, piano, 25/02/1926, Matrice W141727 (4 prises)

Georges Enesco

Impression d'enfance pour piano et violon op. 28

- Dinu Lipatti, piano, 1943 (Société roumaine de Radiodiffusion, inédit, enregistrement perdu)

Heinrich Wilhelm Ernst

Elegie op. 10 en *do* mineur
Edward Harris, 10-12/03/1924, Matrice 98134 (6 prises)

Maurice Ravel

Kaddisch

- Edward Harris, 25/02/1924, Matrice W141726 (1 prise)

Tzigane

- Léon Barzin, Orchestre inconnu, *live* 1933 (78 tours américain, perdu)

Pablo de Sarasate

Habanera

Sanford Schlüssel, 13/02/1929, Matrice 98625-6 (4 prises)

Franz Schubert

Octuor D 803 (le 4^e mvt, Andante, et le 5^e mvt, Menuetto, ne sont pas interprétés)
Georges Alès, violon ; N.N., alto ; Gaston Marchesini, violoncelle ; Henri Moreau, contrebasse ; Ulysse Delécluse, clarinette ; Fernand Oubradous, basson ; Jean Devémy, cor, *live*, 1951 (MC2028)

Richard Wagner

“Morgenlich leuchtend im rosigen Schein”, extrait des *Meistersinger von Nurnberg*
(*Arr. inconnu*)

Edward Harris, 06/02/1924, Matrice 98121 (8 prises)

Edward Harris, 16/04/1925, Matrice 98170 (5 prises)

Labels discographiques du vivant d'Enesco

Biddulph
Columbia
La voix de son maître
Remington

Autres labels discographiques

MC : Meloclassic (www.meloclassic.com)

YSL : Saint Laurent Studio (www.78experience.com)

SH : Shellman (www.shellman.jp)

Annexe II : Répertoire du violoniste Georges Enesco

Le tableau présenté ci-dessous répertorie les œuvres interprétées par Enesco pour lesquelles des traces ont été retrouvées. Ce recensement, bien qu'il ne prétende pas à l'exhaustivité, offre une perspective sur la diversité du répertoire abordé tout au long de la carrière de Georges Enesco. Il tire ses origines dans l'ouvrage de George Oprescu et Mihail Jora, publié en 1964⁴²⁰. Cependant, les sources précises de ces informations ne sont malheureusement pas explicitées. Par conséquent, il demeure impossible de déterminer si les œuvres mentionnées ont été données en concert par Georges Enesco ou uniquement lues lors du travail du musicien. Compte tenu du grand nombre de pièces mentionnées, notamment les concertos pour violon qui nécessitent un orchestre, cette possibilité demeure envisageable. Néanmoins, cet ouvrage, bien qu'il ne cite pas ces sources, semble être un témoignage fiable et il est utilisé par les documentaristes du Musée Enesco à Bucarest. Ce catalogage a été établi en reprenant cette liste initiale, puis en y ajoutant des œuvres et/ou des informations provenant d'autres sources comme les archives de Céliny Chailley-Richez, l'ouvrage d'Alain Cophignon et de F. B. Emery ou la thèse de Stéphanie Moraly, ainsi que des données tirées de la presse de l'époque tels que *le Ménestrel*, *le Figaro* ou encore *l'écho de Paris*, certaines compilées dans les livres de Georgeta Aneta Bacioiu et Christina Maria Joitoiu ou dans le site internet Dezède.

Il est indéniable que le répertoire d'Enesco témoigne d'une diversité remarquable. Le violoniste a interprété des œuvres issues de diverses périodes, du baroque au contemporain, allant de J. S. Bach à Mihalovici. Les grands compositeurs de différentes nationalités sont représentés, tandis que d'autres, aujourd'hui complètement oubliés, sont défendus fréquemment. Enesco a partagé la scène avec de nombreux compositeurs de son époque, chacun portant des esthétiques aussi variées que Bartók, Fauré, Pierné, Ravel ou Richard Strauss. Gedalge, Halphen, Huré, Ladmiraault, Ropartz ou Ysaÿe lui dédient des œuvres, et il participe à de nombreuses premières auditions, parmi lesquelles les sonates pour piano de violon de Bertelin, de Bréville, Munktell, Poueigh et Ravel ou encore le *Poème* pour violon, violoncelle de Cécile P. Simon. Ces exemples illustrent clairement la vaste curiosité du musicien, tout en confirmant la place centrale qu'occupait le violoniste dans la vie musicale de la première moitié du XX^e siècle.

⁴²⁰ OPRESCU et JORA (ed.), *op.cit.*

| Compositeur | Œuvre | Référence | Date | Lieu | Partenaire | Source | Date de la source |
|------------------------------|--|---------------|------------|---|---|---------------------------------|-------------------|
| Arenski, Anton | Trio pour piano, violon, violoncelle en <i>ré</i> mineur | op. 32 | 07/05/1903 | Salle Pleyel | Trio Enesco | Cophignon | 2006 |
| Aubert, Louis | Sonate pour piano et violon en <i>ré</i> mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Aubert, Louis | Berceuse | | | | | <i>Le Ménestrel</i> | 02/04/1926 |
| Bach, Jean Sébastien | Sonates et Partitas | BWV 1001-1006 | | | | Enregis. | 1948 |
| Bach, Jean Sébastien | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>si</i> mineur | BWV 1014 | 21/01/1936 | Salle Gaveau | C. Chailley-Richez, piano | Fonds CCR | 1936 |
| Bach, Jean Sébastien | Sonate pour piano et violon n°2 en <i>la</i> majeur | BWV 1015 | 21/01/1936 | Salle Gaveau | C. Chailley-Richez, piano | Fonds CCR | 1936 |
| Bach, Jean Sébastien | Sonate pour piano et violon n°3 en <i>mi</i> majeur | BWV 1016 | 21/01/1936 | Salle Gaveau | C. Chailley-Richez, piano | Fonds CCR | 1936 |
| Bach, Jean Sébastien | Sonate pour piano et violon n°4 en <i>do</i> mineur | BWV 1017 | 23/01/1936 | Salle Gaveau | C. Chailley-Richez, piano | Fonds CCR | 1936 |
| Bach, Jean Sébastien | Sonate pour piano et violon n°5 en <i>fa</i> mineur | BWV 1018 | 21/01/1936 | Salle Gaveau | C. Chailley-Richez, piano | Fonds CCR | 1936 |
| Bach, Jean Sébastien | Sonate pour piano et violon n°6 en <i>sol</i> majeur | BWV 1019 | 23/01/1936 | Salle Gaveau | C. Chailley-Richez, piano | Fonds CCR | 1936 |
| Bach, Jean Sébastien | Concerto pour violon et orchestre en <i>la</i> mineur | BWV 1041 | 17/01/1909 | Salle Poirel, Nancy | Orchestre des concerts du Conservatoire de Nancy, G.Ropartz, dir. | Dezède | 1909 |
| Bach, Jean Sébastien | Concerto pour violon et orchestre en <i>mi</i> majeur | BWV 1042 | | Rennes | Orchestre du Conservatoire, J.B.Ganaye, dir | <i>Le Ménestrel</i> | 11/03/1921 |
| Bach, Jean Sébastien | Concerto pour deux violons en <i>ré</i> mineur | BWV 1043 | | | | Enregis. | 04/06/1932 |
| Bach, Jean Sébastien | Concerto brandebourgeois n°4 en <i>sol</i> mineur | BWV 1049 | 09/12/1905 | Société JS Bach, Salle de l'Union | G.Bret, dir | G.E.in presa francesa 2 (p.167) | 28/11/1905 |
| Bach, Jean Sébastien | Concerto brandebourgeois n°5 en <i>ré</i> majeur | BWV 1050 | 23/01/1936 | Salle Gaveau | C. Chailley-Richez, piano Marcel Moyse, flûte | Fonds CCR | 1936 |
| Bachelet, Alfred | <i>Ballade</i> pour violon et orchestre | IAB 1 | 28/12/1924 | Concerts Colonne | G. Pierné, dir. | <i>Le Ménestrel</i> | 26/12/1924 |
| Bargiel, Woldemar | Sonate pour piano et violon en <i>fa</i> mineur | op. 10 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Barlow, Wayne | Sonate pour violon et piano | | 24/03/1911 | Salle Gaveau | A.Gellée, piano | Dezède | 1911 |
| Bartók, Béla | Sonate pour piano et violon n°2 | Sz. 76 | | Société des Compositeurs roumains, Bucarest | B. Bartók, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 07/11/1924 |
| Bazzini, Antonio | <i>La ronde des lutins</i> | op. 25 | | | | Enregis. | 1924 |
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>ré</i> majeur | op. 12 n°1 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°2 en <i>la</i> majeur | op. 12 n°2 | 05/03/1920 | | C.Galleotti, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 12/03/1920 |
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°3 en <i>mi b</i> majeur | op. 12 n°3 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°4 en <i>la</i> mineur | op. 23 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°5 en <i>fa</i> majeur | op. 24 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |

| | | | | | | | |
|------------------------------|--|--------------------------|------------|-------------------------------|---|---------------------|------------|
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°6 en <i>la</i> majeur | op. 30 n°1 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°7 en <i>do</i> mineur | op. 30 n°2 | | | G. De Lausnay | Enregis. | 1948 |
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°8 en <i>sol</i> majeur | op. 30 n°3 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Romance en <i>sol</i> majeur | op. 40 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°9 en <i>la</i> majeur | op. 47 | 16/04/1920 | | Lazare-Lévy | <i>Le Ménestrel</i> | 23/04/1920 |
| Beethoven, Ludwig Van | Romance en <i>fa</i> majeur | op. 50 | 13/01/1906 | Théâtre du Capitole, Toulouse | Société des concerts du Conservatoire de Toulouse, B.Crocé-Spinelli, dir. | Dezède | 1906 |
| Beethoven, Ludwig Van | Triple Concerto pour piano, violon et violoncelle en <i>do</i> majeur | op. 56 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Concerto pour violon en <i>ré</i> majeur | op. 61 | 08/05/1911 | Théâtre du Châtelet | F.Weingartner, dir. | <i>Le Ménestrel</i> | 29/04/1911 |
| Beethoven, Ludwig Van | Trio pour piano, violon, violoncelle en <i>ré</i> majeur « Les Esprits » | op. 70 n°1 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Trio pour piano, violon, violoncelle en <i>mi b</i> majeur | op. 70 n°2 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Sonate pour piano et violon n°10 en <i>sol</i> majeur | op. 96 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Trio pour piano, violon, violoncelle en <i>si b</i> majeur | op. 97 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | « Chœurs des derviches », extrait des <i>ruines d'Athènes</i> | op. 113 (arr. Auer) | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Beethoven, Ludwig Van | Quatuors à cordes Intégrale | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Berlioz, Hector | <i>Rêverie et Caprice</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Bernard, Robert | Sonate (Suite) en <i>ré</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Bertelin, Albert | Sonate pour piano et violon en <i>mi b</i> majeur | 1 ^{re} Audition | 1907 | | | Moraly | 2014 |
| Bloch, Ernest | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>la</i> mineur | IEB 42 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Bloch, Ernest | <i>Baal Shem</i> | | | Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 08/04/1927 |
| Borodin, Alexandre | Quatuor à cordes n°2 en <i>ré</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Bottesini, Giovanni | Duo concertant pour violon, contrebasse et piano | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brahms, Johannes | Trio pour piano, violon, violoncelle n°1 en <i>si</i> majeur | op. 8 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brahms, Johannes | Sextuor à cordes en <i>si b</i> majeur | op. 18 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brahms, Johannes | Quatuor avec piano n°2 en <i>la</i> majeur | op. 26 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brahms, Johannes | Trio pour piano, violon et cor en <i>mi b</i> majeur | op. 40 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brahms, Johannes | Concerto pour violon en <i>ré</i> majeur | op. 77 | | | J.Kuypers, dir. | Enregis. | 1950 |
| Brahms, Johannes | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>sol</i> majeur | op. 78 | 31/05/1926 | Salle Gaveau | N. de Stoecklin, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 11/06/1926 |

| | | | | | | | |
|-------------------------------|--|---------------------------------------|------------|------------------------------|-----------------------------------|---|------------|
| Brahms, Johannes | Sonate pour piano et violon n°2 en <i>la</i> majeur | op. 100 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brahms, Johannes | Trio pour piano, violon, violoncelle n°3 en <i>do</i> mineur | op. 101 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brahms, Johannes | Double concerto pour violon et violoncelle, en <i>do</i> mineur | op. 102 | 13/03/1910 | Concerts Colonne | G.Hekking, vlc ; G.Pierné, dir. | <i>Le Ménestrel</i> | 12/03/1910 |
| Brahms, Johannes | Sonate pour piano et violon n°3 en <i>ré</i> mineur | op. 108 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brahms, Johannes | Quintette pour clarinette et cordes en <i>si</i> mineur | op. 115 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brahms, Johannes | Danses hongroises n°3, 5, 9 | Arr. Joachim | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Bruch, Max | Concerto pour violon n°1 en <i>sol</i> mineur | op. 26 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Bruch, Max | Romance en <i>la</i> mineur | op. 42 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Bruch, Max | Concerto pour violon n°2 en <i>ré</i> mineur | op. 44 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Bruch, Max | <i>Fantaisie écossaise</i> pour violon et orchestre | op. 46 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Bruch, Max | Concerto pour violon n°3 en <i>ré</i> mineur | op. 58 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Brzezinski, Franciszek | Sonate pour piano et violon en <i>ré</i> majeur | op. 6 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Busoni, Ferruccio | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>mi</i> mineur | op. 29 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Caravia, Nicolae | <i>Poème</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Catargi, Alexis | Sonate pour piano et violon en <i>do#</i> mineur | | 08/04/1910 | Bucarest | | Cophignon | 2006 |
| Caudella, Edouard | Concerto pour violon en <i>sol</i> mineur | | 22/02/1915 | Iasi | E.Caudella, piano | Cophignon | 2006 |
| Caudella, Edouard | Variation sur un thème de Tartini | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Chausson, Ernest | Concert pour violon, piano et quatuor à cordes en <i>ré</i> majeur | op. 21 | | | M.Ciampi, piano, Quatuor Willaume | <i>Le Ménestrel</i> | 10/05/1913 |
| Chausson, Ernest | <i>Poème</i> pour violon et orchestre | op. 25 | 11/02/1922 | Société Nationale de Musique | R.Blanquer, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 10/02/1922 |
| Chevallier, Lucien | Suite (Fox-trot, Tango, Final) | | 22/06/1932 | | H. Lauth, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 01/07/1932 |
| Constantinescu Paul | Sonate pour piano et violon | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Chopin, Frédéric | Nocturne en <i>mi b</i> mineur | Arr. du Nocturne pour piano op. 9 n°2 | | | | Enregis. | 1924 |
| Corelli, Arcangelo | Sonate « <i>la Follia</i> » en <i>ré</i> mineur | op. 5 | | | | Enregis. | 1929 |
| Cuclin, Dimitrie | Suite n°1 pour violon seul en <i>sol</i> mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Cuclin, Dimitrie | Suite n°2 pour violon seul en <i>mi</i> mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| D'Ambrosio, Alfredo | <i>Sérénade</i> | op. 4 | | | | Enregis. | 1924 |
| D'Ambrosio, Alfredo | Concerto pour violon n°2 en <i>sol</i> mineur | op. 51 | 06/04/1913 | Paris | | Emery, <i>The violin Concerto</i> , Vol.2, p. 369 | 1928 |

| | | | | | | | |
|--------------------------------------|--|--------------------------|------------|--|---|---------------------|------------|
| D'Indy, Vincent | Sonate pour piano et violon en <i>do</i> majeur | op. 59 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| D'Ollone, Max | <i>Le ménestrier</i> , poème symphonique pour violon et orchestre | | 04/10/1910 | Concerts Colonne | G.Pierné, direction | <i>Le Ménestrel</i> | 10/12/1910 |
| D'Ollone, Max | <i>Romanichels</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| D'Ollone, Max | Trio pour piano, violon, violoncelle en <i>la</i> mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| De Bréville Pierre | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>do#</i> mineur | 1 ^{re} Audition | 20/03/1920 | Société Nationale de Musique | B.Selva, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 05/03/1920 |
| De Castillon, Alexis | Sonate pour piano et violon en <i>do</i> majeur | op. 6 | | Société Nationale de Musique | B.Selva, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 18/02/1921 |
| De Falla, Manuel | Danse espagnole de la Vie brève | Arr. Kreisler | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| De Lostanges, comtesse | Sonate pour violon et piano | | 23/05/1912 | Salle Gaveau | Comtesse de Lostanges, piano | Dezède | 1912 |
| De Wailly, Louis Auguste Paul | Trio pour piano, violon, violoncelle n°2 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Debussy, Claude | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Debussy, Claude | <i>La fille aux cheveux de lin</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Debussy, Claude | <i>Minstrels</i> | Arr. Inconnu | | Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 08/04/1927 |
| Debussy, Claude | Quatuor à cordes en <i>sol</i> mineur | op. 10 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Desplanes, Giovanni Antonio | <i>Intrada</i> (Adagio) | Arr. Nachez Tivadar | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Dubois, Théodore | Concerto pour violon | | 19/05/1899 | Princesse Bibesco | | <i>Le Figaro</i> | 22/05/1899 |
| Dubois, Théodore | Sonate pour piano et violon | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Dubois, Théodore | <i>Hymne Nuptial</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Dubois, Théodore | <i>Saltarelle</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Dubois, Théodore | <i>Méditation</i> pour violon et hautbois | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Dubois, Théodore | <i>Promenade sentimentale</i> pour piano, violon, violoncelle | | | 4 ^e Séance de Musique moderne | G. De Lausnay, piano ; Henri Richet, vlc | <i>Le Ménestrel</i> | 21/04/1904 |
| Dubois, Théodore | Trio pour piano, violon, violoncelle | | | 4 ^e Séance de Musique moderne | G. De Lausnay, piano ; Henri Richet, vlc | <i>Le Ménestrel</i> | 21/04/1904 |
| Dupin, Paul | <i>Ode à Nattier</i> | | 14/01/1935 | Salle Gaveau | | <i>Le Ménestrel</i> | 18/01/1935 |
| Dupont, Gabriel | <i>Poème</i> pour piano et quatuor à cordes | | | | M.Dumesnil, piano ; A. Tourret, vl ; G.Hekking, vlc ; M.Vieux, alto | <i>Le Ménestrel</i> | 07/06/1913 |
| Dvořák, Antonin | Danse slave en <i>la</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Dvořák, Antonin | <i>Humoresque</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Dvořák, Antonin | Trio pour piano, violon, violoncelle n°4 « Dumky » en <i>mi</i> mineur | op. 90 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Dvořák, Antonin | Quatuor à cordes en <i>fa</i> majeur | op. 96 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Dvořák, Antonin | Sonatine pour piano et violon en <i>sol</i> majeur | op. 100 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |

| | | | | | | | | |
|--------------------------------|--|---------|------------|--|--|---------------------------------|------------------------|------------|
| Enacovici, Georges | <i>Poème</i> pour violon et orchestre, en <i>la</i> majeur | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Enesco, Georges | Concerto pour violon, 1 ^{er} mouvement | | 26/03/1896 | Salle Pleyel | Orchestre du Conservatoire de Paris, F.Halphen, dir. | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Enesco, Georges | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>ré</i> majeur | op. 2 | 17/02/1898 | Nouveau Théâtre de Paris | A.Cortot, piano | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Enesco, Georges | Sonate pour piano et violon n°2 en <i>fa</i> mineur | op. 6 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Enesco, Georges | Sonate pour piano et violon n°3 en <i>la</i> mineur | op. 25 | | Roumanie | | | <i>Le Ménestrel</i> | 08/04/1927 |
| Enesco, Georges | <i>Impression d'enfance</i> | op. 28 | | | | | Enregis. | 1951 |
| Enesco, Georges | Trio pour piano, violon, violoncelle en <i>sol</i> mineur | | | Salon de la princesse de Brancovan | | | <i>Gil Blas</i> | 27/02/1898 |
| Enesco, Georges | <i>Sérénade</i> (Aubade) pour violon, alto et violoncelle | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Enesco, Georges | <i>Prinz Waldvogelsgesang</i> pour voix, violon et violoncelle | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Enesco, Georges | Quatuor avec piano en <i>ré</i> majeur | op. 16 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Enesco, Georges | Quatuor à cordes en <i>mi b</i> majeur | op. 22 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Enesco, Georges | Quintette pour piano et cordes | op. 29 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Ernst, Heinrich Wilhelm | <i>Élegie</i> en <i>do</i> mineur | op. 10 | | | | | Enregis. | 03/1924 |
| Ernst, Heinrich Wilhelm | Concertino en <i>ré</i> majeur | op. 12 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Ernst, Heinrich Wilhelm | Concerto pour violon en <i>fa #</i> mineur | op. 23 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Fauré, Gabriel | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>la</i> majeur | op. 13 | 1903 | | G.Fauré, piano | | Moraly | 2014 |
| Fauré, Gabriel | Quatuor avec piano en <i>do</i> majeur | op. 15 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Fauré, Gabriel | <i>Berceuse</i> | op. 16 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Fauré, Gabriel | Quatuor avec piano en <i>sol</i> mineur | op. 45 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Fauré, Gabriel | Sonate pour piano et violon n°2 en <i>mi</i> mineur | op. 108 | 20/03/1920 | Société Nationale de Musique | M.Ciampi, piano | | <i>Le Ménestrel</i> | 05/03/1920 |
| Février, Henry | Sonatine pour piano et violon, en <i>la</i> mineur | | 16/03/1900 | Salon de M ^{me} de Saint-Marceaux | | | <i>L'écho de Paris</i> | 20/03/1900 |
| Février, Henry | Trio en <i>la</i> majeur | | 21/01/1905 | Société Nationale de Musique | J.Toutain, piano ; L.Fournier, vlc | G.E.in presa francesa 2 (p. 97) | | 20/01/1905 |
| Franck, César | Sonate pour piano et violon, en <i>la</i> majeur | | 05/03/1920 | | C.Galleotti, piano | | <i>Le Ménestrel</i> | 12/03/1920 |
| Franck, César | Quatuor en <i>ré</i> majeur | FWV 9 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Franck, César | Quintette pour piano et cordes en <i>fa</i> mineur | op. 34 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Fuchs, Theodor | Sextuor | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |

| | | | | | | | |
|---------------------------------|--|--------------|------------|--------------|--|----------------------------------|------------|
| Gallon, Noel | Sonate pour piano et violon en <i>ré</i> majeur | | 16/04/1920 | | N. Gallon, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 23/04/1920 |
| Gaubert, Philippe | Fantaisie pour violon et orchestre | | 14/01/1935 | Salle Gaveau | | <i>Le Ménestrel</i> | 18/01/1935 |
| Gaubert, Philippe | <i>Esquisse</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Gedalgé, André | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>sol</i> mineur | op. 12 | 23/12/1897 | Salle Pleyel | J.Toutain, piano | Oprescu-Jora | 1964 |
| Gedalgé, André | Sonate pour piano et violon n°2 en <i>la</i> mineur | op. 19 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Godard, Benjamin | <i>Rêverie</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Godard, Benjamin | <i>Adagio pathétique</i> | op. 128 n°5 | | | E.Mangin, piano | G.E.in presa francesa 2 (p. 284) | 11/04/1906 |
| Godard, Benjamin | <i>Staccato valse</i> | op. 128 n°6 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Goldmark, Karoly | Suite pour piano et violon | op. 11 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Goldmark, Karoly | Sonate pour piano et violon en <i>ré</i> majeur | op. 25 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Goldmark, Karoly | Concerto pour violon en <i>la</i> mineur | op. 28 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Golestan, Stan | Rhapsodie concertante pour violon et orchestre | | 24/03/1926 | Strasbourg | Orchestre des Concerts du Conservatoire de Strasbourg, Ropartz, dir. | Dezède | 1926 |
| Golestan, Stan | Sonate pour piano et violon en <i>mi b</i> majeur | | 15/02/1908 | | | Cophignon | 2006 |
| Goossens, Eugene | Sextuor | op. 35 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Grieg, Edward | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>fa</i> majeur | op. 8 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Grieg, Edward | Sonate pour piano et violon n°2 en <i>sol</i> majeur | op. 13 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Grieg, Edward | Quatuor en <i>sol</i> majeur | op. 27 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Grieg, Edward | Sonate pour piano et violon n°3 en <i>la</i> mineur | op. 45 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haendel, Georg Friedrich | Sonate pour piano et violon n°4 en <i>ré</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haendel, Georg Friedrich | Sonate pour piano et violon n°5 en <i>la</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haendel, Georg Friedrich | Sonate pour piano et violon en <i>do</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haendel, Georg Friedrich | Passacaille | Arr. Thomson | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Halphen, Fernand | Sonate pour piano et violon | | 16/04/1920 | | Lazare-Lévi | <i>Le Ménestrel</i> | 23/04/1920 |
| Haydn, Joseph | Sonate pour piano et violon en <i>fa</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haydn, Joseph | Sonate pour piano et violon en <i>la</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haydn, Joseph | Sonate pour piano et violon n°2 en <i>ré</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haydn, Joseph | Sonate pour piano et violon n°8 en <i>sol</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haydn, Joseph | Trio pour piano, violon, violoncelle n°18 en <i>sol</i> majeur | Hob XV.5 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |

| | | | | | | | |
|---------------------------------|--|-------------------------|------------|--------------------|--|---------------------------------|------------|
| Haydn, Joseph | Trio pour piano, violon, violoncelle n°23 en <i>mi b</i> majeur | Hob XV.10 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haydn, Joseph | Quatuor à cordes en <i>ré</i> majeur | op. 64 n°5 (Hob.III.63) | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haydn, Joseph | Quatuor à cordes en <i>ré</i> mineur | op. 76 n°2 (Hob.III.76) | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Haydn, Joseph | Quatuor à cordes en <i>si b</i> majeur | op. 76 n°4 (Hob.III.78) | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Heller, Max | <i>Poème</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Honegger, Arthur | Sonate pour piano et violon n°1 | | | Roumanie | A.Alessandresco, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 26/11/1926 |
| Hubay, Jenö | <i>Scène de la Csarda</i> en <i>mi</i> majeur | op. 102 n°13 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Huré, Jean | Concerto pour violon | | 20/04/1907 | Salle Érard | | G.E.in presa Francesca (vol. 3) | 09/05/1906 |
| Huré, Jean | Quintette avec piano en <i>ré</i> majeur | | 23/05/1912 | Salle Gaveau | A.Gellée, piano ; R. Krettly, vn ; G. Drouet, alto ; D.Alexanian ; vlc | Dezède | 1912 |
| Huré, Jean | Sonatine pour piano et violon | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Huré, Jean | Trio pour violon, violoncelle et piano | | 09/04/1906 | | | Cophignon | 2006 |
| Huré, Jean | Sonate pour piano et violon en <i>do</i> mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Huré, Jean | <i>Mouvement perpétuel</i> | | 09/04/1906 | | J.Huré, piano | Cophignon | 2006 |
| Jacques-Dalcroze, Émile | Concerto pour violon n°2 (<i>Poème</i>) | | | Bucarest, Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 12/02/1926 |
| Joachim, Joseph | Concerto pour violon n°2 en <i>ré</i> mineur | op. 11 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Jongen, Joseph | <i>Aquarelles</i> | op. 59 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Jora, Mihail | Suite pour violon et piano | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Jora, Mihail | Quatuor | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Khatchaturian Aram | Concerto pour violon en <i>ré</i> mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Korngold, Erich Wolfgang | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> majeur | op. 6 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | <i>Caprice viennois</i> | op. 2 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | <i>Liebesleid</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | <i>Liebesfreud</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | <i>Schon Rosmarin</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | <i>Tambourin chinois</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | <i>Rondino</i> sur un thème de Beethoven | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | Allegretto dans le style de Boccherini | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | Andantino dans le style de Martini | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | <i>Chanson Louis XIII</i> et <i>Pavane</i> dans le style de Couperin | | 14/01/1935 | Salle Gaveau | | <i>Le Ménestrel</i> | 18/01/1935 |

| | | | | | | | | |
|----------------------------|---|--------------------------|------------|-------------------------------|---|---|---------------------|------------|
| Kreisler, Fritz | <i>La Chasse</i> , Caprice dans le style de Cartier | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | Grave dans le style de W.F.Bach | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | Menuet dans le style de Porpora | | 26/04/1928 | Théâtre du Capitole, Toulouse | | | <i>Dezède</i> | 1928 |
| Kreisler, Fritz | Prélude et allegro, dans le style de Pugnani | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | <i>Prière</i> , dans le style de Martini | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | Scherzo, dans le style de Dittersdorf | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | Sicilienne et Rigaudon, dans le style de Francoeur | | 14/01/1935 | Salle Gaveau | | | <i>Le Ménestrel</i> | 18/01/1935 |
| Kreisler, Fritz | <i>Tempo di minuetto</i> , dans le style de Pugnani | | | | | | Enregis. | 1930 |
| Kreisler, Fritz | Variation sur un thème de Corelli, dans le style de Tartini | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Kreisler, Fritz | <i>Aubade provençale</i> , dans le style de Couperin | | | | | | Enregis. | 1924 |
| Kreisler, Fritz | <i>La Précieuse</i> , dans le style de Couperin | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Ladmirault, Paul | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> majeur | 1 ^{re} Audition | 22/02/1936 | Société Nationale de Musique | M-A. Pradier, piano | https://www.gazette-drouot.com/lots/8244599 | | 2017 |
| Lalo, Édouard | Trio | | 05/02/1899 | Salle de l'institut Lamartine | L.Moreau, piano ; H.Choinet, vlc | | <i>Le Figaro</i> | 04/02/1899 |
| Lalo, Édouard | Concerto pour violon en <i>fa</i> mineur | op. 20 | 01/12/1913 | Société des Concerts | | | <i>Le Ménestrel</i> | 06/12/1913 |
| Lalo, Édouard | Symphonie espagnole | op. 21 | 14/01/1911 | Théâtre du Capitole, Toulouse | Société des concerts du Conservatoire de Toulouse, B.Crocé-Spinelli, dir. | | <i>Dezède</i> | 2024 |
| Lalo, Édouard | <i>Guitare</i> | op. 28 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Laub, Ferdinand | Polonaise de concert en <i>sol</i> majeur | op. 8 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Lauweryns, Georges | Sonate pathétique pour violon et piano | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Lazzari, Sylvio | Rhapsodie pour violon et orchestre | | 11/03/1923 | Concerts Colonne | G.Pierné, dir | | <i>Le Ménestrel</i> | 16/03/1923 |
| Le Boucher, Maurice | Sonate pour piano et violon en <i>si</i> mineur | | 19/12/1912 | Salle du Conservatoire | Lazare-Lévi, piano | | <i>Le Ménestrel</i> | 28/12/1912 |
| Le Flem, Paul | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> mineur | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Leclair, Jean Marie | Sarabande et Tambourin, en <i>do</i> majeur | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Leclair, Jean-Marie | Concerto pour violon en <i>la</i> majeur | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Leclair, Jean-Marie | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> majeur | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Leclair, Jean-Marie | Sonate pour piano et violon en <i>do</i> mineur, Le tombeau | | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Lekeu, Guillaume | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> majeur | | | Bucarest, Roumanie | | | <i>Le Ménestrel</i> | 27/04/1923 |
| Lipatti, Dinu | Sonatine pour piano et violon | op. 1 | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |

| | | | | | | | |
|-------------------------------------|---|------------|------------|--|------------------------|--------------------------------|------------|
| Locatelli, Pietro Antonio | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> mineur | op. 6 n°10 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Locatelli, Pietro Antonio | Caprice n° 23 « Le Labyrinthe » | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Luzzati, Arturo | Quatuor | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Magnard, Albéric | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> majeur | op. 13 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Marsick, Martin Pierre | <i>Songe</i> | op. 16 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Max d'Ollone | <i>Le Ménestrier</i> , poème symphonique pour violon et orchestre | | 4/12/1910 | Concerts Colonne | G.Pierné, dir | <i>Le Ménestrel</i> | 10/12/1910 |
| Mazzi, Ferdinand | Quatuor en <i>fa</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mendelssohn-Bartholdy, Félix | Trio pour piano, violon, violoncelle n°1 en <i>ré</i> mineur | op. 49 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mendelssohn-Bartholdy, Félix | Concerto pour violon en <i>mi</i> mineur | op. 64 | | Orchestre « Magic Key » de la RCA; Felix Black, dir. | | Enregis. | 1937 |
| Mihalovici, Marcel | Sonate pour piano et violon en <i>fa</i> majeur | op. 3 | | Hôtel de la Fondation S.Rothschild | C.Haskil, piano | <i>La Liberté</i> | 06/06/1929 |
| Milhaud, Darius | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>ré</i> majeur | op. 3 | | Roumanie | A.Alessandresco, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 26/11/1926 |
| Moor, Emmanuel | Trio pour piano, violon, violoncelle n°1 en <i>do</i> majeur | op. 81 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Moszkowski, Moritz | Concerto pour violon | op. 30 | | | | Cophignon | 2006 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Concerto pour violon n°4, en <i>ré</i> majeur | KV 218 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Concerto pour violon n°5, en <i>la</i> majeur | KV 219 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Concerto pour violon n°6, en <i>mi</i> majeur | KV 268 | 25/12/1926 | Concerts Lamoureux | P.Paray, dir | <i>Le Ménestrel</i> | 24/12/1926 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Concerto pour violon n°7, en <i>ré</i> majeur | KV 271 A | 01/12/1907 | Concerts Colonne | É.Colonne, dir. | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Symphonie concertante pour violon et alto en <i>mi</i> majeur | KV 364 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Quatuor avec piano en <i>sol</i> mineur | KV 478 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Quatuor avec piano en <i>mi</i> majeur | KV 493 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Trio pour piano, violon, violoncelle n°6 en <i>mi</i> majeur | KV542 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Quintette pour clarinette et cordes en <i>la</i> majeur | KV 581 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Mozart, Wolfgang Amadeus | Intégrale des sonates pour piano et violon | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Munktell, Helena | Sonate en <i>mi</i> majeur | op. 21 | 21/01/1905 | Société Nationale de Musique | A.Pierret, piano | G.E.in presa francesa 2 (p.97) | 20/01/1905 |
| Nardini, Pietro | Concerto pour violon en <i>mi</i> mineur | | 22/06/1932 | | H.Lauth, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 01/07/1932 |

| | | | | | | | |
|-------------------------------|---|------------------------------|---------------------------------------|-------------------------------|--|---------------------|------------|
| Nardini, Pietro | Concerto pour violon en ré majeur | | | | | | |
| Nardini, Pietro | Sonate pour piano et violon en ré majeur | | | Amiens | | <i>Le Ménestrel</i> | 24/03/1922 |
| Nardini, Pietro | Larghetto | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Nottara, Constantin C. | Sonate pour piano et violon n°1 en ré mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Nottara, Constantin C. | Sicilienne | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Novak, Vitezslav | Quatuor avec piano | | | | A.Tourret, vl ; M.Vieux, alto ; G.Hekking, vlc | <i>Le Ménestrel</i> | 07/06/1913 |
| Paderewski, Ignacy Jan | Sonate pour piano et violon en la mineur | op. 13 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Paganini, Nicolo | Concerto pour violon n°1 en ré majeur | op. 6 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Paganini, Nicolo | Concerto pour violon n°2 en si mineur | op. 7 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Paganini, Niccolo | <i>Le streghe</i> | op. 8 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Paganini, Niccolo | <i>Moto perpetuo</i> | op. 11 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Paganini, Niccolo | <i>I Palpiti</i> | op. 13 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Paganini, Niccolo | <i>Nel cor più non mi sento</i> | MS. 44 | 13/01/1906 | Théâtre du Capitole, Toulouse | | Dezède | 1906 |
| Paganini, Niccolo | Caprices n°6, 9, 17, 24 | op. 1 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Pennequin, Jules | <i>Capriccio</i> | op. 9 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Perlea, Ionel | Quatuor en do majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Pierné, Gabriel | Sonate pour piano et violon en ré mineur | op. 36 | | | M.Dumesnil, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 07/06/1913 |
| Pierné, Gabriel | Quintette pour piano et cordes | op. 41 | | Roumanie | G.Pierné, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 06/06/1924 |
| Pierné, Gabriel | Trio pour piano, violon, violoncelle | op. 45 | 11/02/1921 (1 ^{re} Audition) | Société Nationale de Musique | G.Pierné, piano ; G.Hekking, vlc | <i>Le Ménestrel</i> | 10/02/1922 |
| Pierné, Gabriel | <i>Fantaisie basque sur des thèmes populaires</i> | op. 49 | 18/01/1930 | Concerts Colonne | G.Pierné, dir. | <i>Le Ménestrel</i> | 24/01/1930 |
| Pierné, Gabriel | Adagietto | Trans. de <i>Nuit divine</i> | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Porpora, Nicola | Sonate pour piano et violon en sol majeur | op. 12 n°2 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Poueigh, Jean | Sonate pour piano et violon | 1 ^{re} Audition | | | | Moraly | 1906 |
| Pugnani, Gaetano | Largo espressivo | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Rabaud, Henri | Quatuor à cordes | op. 3 | 21/12/1898 | Salle des quatuors Pleyel | J.Malkine, vl ; M.Migard, alto I.Malkine, vlc | <i>L'évènement</i> | 19/12/1898 |
| Rabaud, Henri | Andante et Scherzo pour flute, violon et piano | op. 8 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Rameau, Jean Philippe | <i>Tambourin</i> | Arr. Kreisler | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Ravel, Maurice | Trio | | 01/05/1915 | SMI | | Cophignon | 2006 |
| Ravel, Maurice | Sonate pour piano et violon | 1 ^{re} Audition | 30/05/1927 | Salle Érard | M.Ravel, piano | Dezède | 2024 |
| Ravel, Maurice | <i>Kaddish</i> | | 20/04/1926 | Salle Gaveau | | <i>Le Ménestrel</i> | 30/04/1926 |
| Ravel, Maurice | <i>Tzigane</i> | | 29/12/1924 | Salle Gaveau | | Dezède | 1924 |
| Respighi, Ottorino | Sonate pour piano et violon en si mineur | P 110 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |

| | | | | | | | |
|---------------------------------|---|----------------|------------|------------------------------|---|---------------------|------------|
| Roger-Ducasse Jean | Allegro Appassionato | | 20/04/1926 | Salle Gaveau | | <i>Le Ménestrel</i> | 30/04/1926 |
| Ropartz, Guy | Sonate pour piano et violon n°1 en ré mineur | | | Bucarest, Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 27/04/1923 |
| Ropartz, Guy | Sonate pour piano et violon n°2 en mi majeur | | | Société Nationale de Musique | T.de Sanzévitich, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 30/04/1926 |
| Ropartz, Guy | Sonate pour piano et violon n°3 en la majeur | Dédié à Enesco | | Roumanie | A.Alessandresco, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 07/12/1928 |
| Roussel, Albert | Sonate pour piano et violon n°1 en ré mineur | op. 11 | | Bucarest, Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 18/05/1923 |
| Roussel, Albert | 2 ^e Sonate | op. 28 | | Roumanie | A.Alessandresco, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 07/12/1928 |
| Saint-Saëns, Camille | Trio pour piano, violon, violoncelle n°1 en fa majeur | op. 18 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Saint-Saëns, Camille | Concerto pour violon n°1 en la mineur | op. 20 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Saint-Saëns, Camille | <i>Introduction et Rondo capriccioso</i> | op. 28 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Saint-Saëns, Camille | Concerto pour violon n°2 en do majeur | op. 58 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Saint-Saëns, Camille | Concerto pour violon n°3 en si mineur | op. 61 | 20/04/1913 | Société des Concerts | | <i>Le Ménestrel</i> | 03/05/1913 |
| Saint-Saëns, Camille | Morceau de concert pour violon et orchestre | op. 62 | | Rennes | Orchestre du Conservatoire, J.B.Ganaye, dir. | <i>Le Ménestrel</i> | 11/03/1921 |
| Saint-Saëns, Camille | Septuor en mi b majeur | op. 65 | 02/02/1899 | Salle Érard | V.Oliveira, vl P.Monteux, alto ; M.Franquin, trompette ; Hérouard, vlc, Casadesus, Soyer, Ponsot | <i>Le Figaro</i> | 03/02/1899 |
| Saint-Saëns, Camille | Sonate pour piano et violon n°1 en ré mineur | op. 75 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Saint-Saëns, Camille | <i>Havanaise</i> | op. 83 | | Amiens | | <i>Le Ménestrel</i> | 24/03/1922 |
| Saint-Saëns, Camille | Sonate pour piano et violon n°2 en mi b majeur | op. 102 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Saint-Saëns, Camille | <i>Tryptique</i> | op. 136 | | Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 08/04/1927 |
| Samazeuilh, Gustave | Sonate pour piano et violon en si mineur | IGS 19 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Samazeuilh, Gustave | <i>Fantaisie élégiaque</i> | | 30/04/1927 | Société Nationale de Musique | M.Long, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 06/05/1927 |
| Sarasate, Pablo | <i>Airs bohémiens</i> | op. 20 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Sarasate, Pablo | Danse espagnole n°1 <i>Malaguena</i> | op. 21 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Sarasate, Pablo | Danse espagnole n°2 <i>Habanera</i> | op. 21 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Sarasate, Pablo | Danse espagnole n°3 <i>Romance andalouse</i> | op. 22 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Sarasate, Pablo | Danse espagnole n°4 <i>Jota navarra</i> | op. 22 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Sarasate, Pablo | Danse espagnole n°5 <i>Playera</i> | op. 23 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Sarasate, Pablo | Danse espagnole n°6 <i>Zapateado</i> | op. 23 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Scarlatescu, Ioan | Sonate pour piano et violon | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Scarlatescu, Ioan | <i>Bagatelle</i> | | 14/01/1935 | Salle Gaveau | | <i>Le Ménestrel</i> | 18/01/1935 |

| | | | | | | | |
|------------------------------|--|---------------|------------|--------------------------------|--|---------------------|------------|
| Schmitt, Florent | <i>Chant du soir</i> | op. 7 | 05/02/1899 | Salle de l'institut Lamartine | J.Toutain, piano | <i>Le Figaro</i> | 04/02/1899 |
| Schmitt, Florent | Quintette en <i>si</i> mineur | op. 51 | 24/03/1911 | Salle Gaveau | A.Tourret, vl ; P.Monteux, alto ; A.Hekking, vlc ; A.Casella, piano | Dezède | 1911 |
| Schmitt, Florent | Sonate libre en deux parties | op. 68 | | Bucarest, Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 27/04/1923 |
| Schubert, Franz | Quatuor n°13 en <i>la</i> mineur | D.804 (op.29) | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schubert, Franz | Trio pour piano, violon, violoncelle n°1 en <i>si b</i> majeur | op. 99 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schubert, Franz | Trio pour piano, violon, violoncelle n°2 en <i>mi b</i> majeur | op. 100 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schubert, Franz | Quatuor n°14 en <i>ré</i> mineur « la jeune fille et la mort » | D 810 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schubert, Franz | Quintette pour piano, violon, alto, violoncelle, contrebasse « la truite » | op. 114 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schubert, Franz | Sonatine n°1 pour piano et violon | op. 137 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schubert, Franz | Quintette pour deux violons, alto, 2 violoncelles en <i>do</i> majeur | op. 163 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schubert, Franz | Octuor en <i>fa</i> majeur | op. 166 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schubert, Franz Anton | <i>L'abeille</i> | op. 13 n°9 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schumann, Robert | <i>Traumerei</i> | op. 15/7 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schumann, Robert | Quatuor à cordes en <i>la</i> mineur | op. 41 n°1 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schumann, Robert | Quatuor à cordes en <i>fa</i> majeur | op. 41 n°2 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schumann, Robert | Quintette avec piano en <i>mi b</i> majeur | op. 44 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schumann, Robert | Trio pour piano, violon, violoncelle n°1 en <i>ré</i> mineur | op. 63 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schumann, Robert | <i>Abendlied</i> | op. 85/12 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schumann, Robert | Sonate pour piano et violon n°1 en <i>la</i> mineur | op. 105 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Schumann, Robert | Sonate pour piano et violon n°2 en <i>ré</i> mineur | op. 121 | 05/03/1920 | | C.Galleotti, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 12/03/1920 |
| Schumann, Robert | Fantaisie pour violon et orchestre | op. 131 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Simon, Cécile P. | <i>Poème</i> pour violon, violoncelle et orchestre | | 17/04/1920 | Concerts Colonne | A.Hekking, vlc G.Pierné, dir. | <i>Le Ménestrel</i> | 23/04/1920 |
| Simonis, George | <i>Poème</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Sjogren, Emil | Sonate pour piano et violon n°4 en <i>si</i> mineur | op. 47 | 23/06/1907 | Salle Gaveau | | Cophignon | 2006 |
| Smetana, Bedrich | Quatuor n°1 en <i>mi</i> mineur, « de ma vie » | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Spohr, Ludwig | Concerto pour violon n°8 en <i>la</i> mineur | op. 47 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Stojowski, Zygmunt | 2° sonate en <i>mi</i> majeur | op. 37 | 04/06/1913 | Salle Érard | Z.Stojowski, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 31/05/1913 |
| Strauss, Richard | Sonate pour piano et violon en <i>mi b</i> majeur | op. 18 | 24/03/1906 | Soirée musicale chez É.Colonne | R.Strauss, piano | Cophignon | 2006 |

| | | | | | | | |
|-----------------------------------|--|---------------------|------------|------------------------------|------------------------|---------------------------------------|------------|
| Sulzer, Salomon | Sarabande | op. 8 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Svendsen, Johan | <i>Romance</i> | op. 26 | | | | G.E.in presa francesa 2 (p. 22) | 08/06/1905 |
| Szanto, Theodor | Sonate pour piano et violon | | 22/05/1907 | Salle des Agriculteurs | T.Szanto, piano | G.E.in presa Francesca (vol. 3) p. 91 | 22/05/1907 |
| Szanto, Theodor | <i>Magyarország</i> , sonate concertante dans le style hongrois | | 24/06/1932 | | T.Szanto, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 01/07/1932 |
| Szanto, Theodor | <i>Fantaisie orientale</i> | | 22/06/1932 | | H. Lauth, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 01/07/1932 |
| Szanto, Theodor | <i>Caprice hongrois</i> | | 22/06/1932 | | H. Lauth, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 01/07/1932 |
| Szanto, Theodor | <i>A côté d'une soirée dansante</i> | | 22/06/1932 | | H. Lauth, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 01/07/1932 |
| Szymanowski, Karol | Sonate pour piano et violon en <i>ré</i> mineur | op. 9 | | Roumanie | A.Alessandresco, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 07/12/1928 |
| Szymanowski, Karol | <i>Mythes</i> , 3 poèmes | op. 30 | | Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 08/04/1927 |
| Tartini, Giuseppe | Sonate pour piano et violon en <i>la</i> mineur | | | | | <i>Le Ménestrel</i> | 02/04/1926 |
| Tartini, Giuseppe | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> mineur « Le trille du diable » | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Tchaikovsky, Piotr Illitch | Concerto pour violon en <i>ré</i> majeur | op. 35 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Thirion, Louis | Sonate pour piano et violon en <i>do</i> mineur | op. 14 | | Société Nationale de Musique | B.Selva, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 18/02/1921 |
| Thomson, César | Passacaille d'après Haendel | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Thomson, César | <i>Berceuse scandinave</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Veracini, Francesco Maria | Sonate pour piano et violon en <i>mi</i> mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vierne, Louis | Sonate pour piano et violon en <i>sol</i> mineur | op. 23 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vieuxtemps, Henri | Concerto pour violon n°4 en <i>ré</i> mineur | op. 31 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vieuxtemps, Henri | Concerto pour violon n°5 en <i>la</i> mineur | op. 37 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vieuxtemps, Henry | <i>Fantaisie appassionata</i> | op. 35 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vieuxtemps, Henry | <i>Fantaisie caprice</i> | op. 11 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vieuxtemps, Henry | <i>Ballade et polonaise</i> | op. 38 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vinée, Anselme | Deux pièces en style classique | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vitali, Tomaso Antonio | Chaconne | | | Lyon | B.Golschmann, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 16/04/1926 |
| Vivaldi, Antonio | Concerto pour violon en <i>do</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vivaldi, Antonio | Concerto pour violon en <i>la</i> mineur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vivaldi, Antonio | Concerto pour trois violons n°9 en <i>ré</i> majeur | op. 3 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vivaldi, Antonio | Sonate pour piano et violon en <i>la</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Vivaldi, Antonio | Adagio | Arr. Tivadar Nachez | | | | Oprescu-Jora | 1964 |

| | | | | | | | |
|----------------------------------|---|---|------------|--------------------|--------------------------------|------------------------------------|------------|
| Wagner, Richard | <i>Morgenlich leuchtend im rosigen Schein</i> | Extrait des <i>Meistersinger von Nurnberg</i> | | | | Enregis. | 1924 |
| Wagner, Richard | <i>Albumblatt</i> , en <i>mi b</i> majeur | Arr. Wilhelmj | | | | Enregis. | 1924 |
| Weber, Carla Maria Von | Trio pour violoncelle, flûte ou violon et piano en sol mineur | op. 63 | 26/12/1901 | Concerts Colonne | L.Abbate, vlc ; A.Bloch, piano | Dezède | 1901 |
| Weingartner, Félix | Sonate pour piano et violon en <i>ré</i> majeur | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Widor, Charles Marie | Sonate pour piano et violon | op. 79 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Wieniawski, Henryk | Polonaise en <i>ré</i> majeur | op. 4 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Wieniawski, Henryk | <i>Souvenir de Moscou</i> | op. 6 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Wieniawski, Henryk | <i>Scherzo tarentelle</i> | op. 16 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Wieniawski, Henryk | <i>Légende</i> | op. 17 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Wieniawski, Henryk | Polonaise en <i>la</i> majeur | op. 21 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Wieniawski, Henryk | Concerto pour violon n°1 en <i>fa #</i> mineur | op. 14 | 14/06/1899 | | | Examen semestriel du Conservatoire | 1899 |
| Wieniawski, Henryk | Concerto pour violon n°2 en <i>ré</i> mineur | op. 22 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Witkowski, Georges Martin | Sonate pour piano et violon | IGW 1 | | Bucarest, Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 18/05/1923 |
| Woolett, Henry | <i>Le Chevrier</i> | | | | | Oprescu-Jora | 1964 |
| Ysaÿe, Eugène | <i>Chant d'hiver</i> | op. 15 | 22/06/1932 | | H. Lauth, piano | <i>Le Ménestrel</i> | 01/07/1932 |
| Ysaÿe, Eugène | Sonate n°3 | op. 27 | | Bucarest, Roumanie | | <i>Le Ménestrel</i> | 12/02/1926 |
| Zarzycki, Alex | Mazurka | op. 26 | | | | Oprescu-Jora | 1964 |

Annexe III : Programme du récital de soutenance

MARSICK, Martin-Pierre, *Poème d'été n°3* op.24 « Attente », dédiée à Georges Enesco

WHITE, José, 1^{re} Étude, op. 13

ENESCO, Georges, 2^e Sonate pour piano et violon op. 6

1. Assez mouvementé
2. Tranquillement
3. Vif

CHAUSSON, Ernest, *Poème*

ENESCO, Georges, 3^e Sonate pour piano et violon op. 25 « *dans le caractère populaire roumain* »

1. Moderato malinconico
2. Andante sostenuto e misterioso
3. Allegro con brio, ma non troppo mosso

Julien Szulman, violon

Pierre-Yves Hodique, piano

Sources et Bibliographie

A. Sources musicales

A.1. Partitions manuscrites

GEDALGE, André, *1^{re} Sonate pour piano et violon op. 12*, Partie de piano, Manuscrit autographe, BNF MS-16341.

GEDALGE, André, *1^{re} Sonate pour piano et violon op. 12*, Partie de violon, Manuscrit autographe, BNF MS-14901.

A.2. Partitions annotées

BACH, Jean Sébastien, *Sonates et Partitas pour violon seul BWV 1001-1006*, Indications et commentaires de Georges Enesco, recueillis et développés par Serge Blanc.

BEETHOVEN, Ludwig Van, *Concerto pour violon*, Simrock, Partie de violon, « Annotations prises au Cours Enesco le 31 mai 1928 par Mr Chailley », Archives Christian Ferras

BEETHOVEN, Ludwig Van, *Concerto pour violon et orchestra op. 61*, partie de violon. Imprimé annoté. [Note : la page de titre, qui indique « Exécuté à Paris par monsieur Baillot » est annotée ainsi : « 23 mars 1825. 11 mai id. »], Fonds Baillot, Palazetto Bru-Zane.

ENESCO, Georges, *2^e Sonate pour piano et violon op. 6*, Enoch. Annotations de Céliny Chailley-Richez, dédicace de Georges Enesco, collection personnelle.

ENESCO, Georges, *3^e Sonate pour piano et violon Op. 25 « dans la caractère populaire roumain »*, Enoch. Annotations de Cécily Chailley-Richez, dédicace de Georges Enesco, collection personnelle.

A.3. Partitions imprimées

CHAUSSON, Ernest, *Poème*, Leipzig, Breitkopf, 1898, E.B.2507.

CORELLI, Arcangelo, *La Follia op. 5/12*, Leipzig, Breitkopf, 1867, E.B.11301.

D'AMBROSIO, Alberto, *Sérénade op. 4*, Paris, Paul Decourcelle, 1899, P.D.512.

ENESCO, Georges, *Sonate pour piano et violon n°1 op. 2*, Paris, Enoch, 1898, E&C3646.

ENESCO, Georges, *Sonate pour piano et violon n°2 op. 6*, Paris, Enoch, 1901, E&C4650.

ENESCO, Georges, *Aubade pour violon, alto et violoncelle*, Paris, Enoch, 1903, E&C5366.

ENESCO, Georges, *Concertstück pour alto avec accompagnement de piano*, Paris, Enoch, 1903, E&C6786.

ENESCO, Georges, *Octuor en do majeur op. 7*, Paris, Enoch, 1905, E&C4717.

ENESCO, Georges, *Sonate pour piano et violon n°3 op. 25 « dans le caractère populaire roumain »*, Paris, Enoch, 1933, E&C8724.

ENESCO, Georges, *Impression d'enfance*, Paris, Salabert, 1952, EAS15219.

ENESCO, Georges, *Quatuor à cordes n°2 op. 22 n°2*, Paris, Salabert, 1956, EAS17555.

ENESCO, Georges, *Quatuor à cordes n°1 op. 22 n°1*, Paris, Salabert, 1957, EAS15982.

ENESCO, Georges, *Cadence pour le concerto pour violon et orchestre de Johannes Brahms*, Paris, Salabert, 1965, sans cottage.

ENESCO, Georges, *Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle op. 29*, Paris, Salabert, 1965, EAS 17597.

ENESCO, Georges, *Quatuor n°2 en ré mineur pour piano, violon, alto et violoncelle op. 16*, Paris, Salabert, 1965, EAS 18241.

ENESCO, Georges, *Quatuor n°1 en ré majeur pour piano, violon, alto et violoncelle op. 16*, Paris, Salabert, 1967, sans cottage.

ENESCO, Georges, *Sérénade lointaine ; Pastorale, menuet triste et nocturne ; Aubade*, Bucuresti, Institut cultural roman Muzeul National "Georges Enescu", 2005, sans cottage.

ENESCO, Georges, *Andantino malinconico ; Ballade ; impromptu concertant*, Bucuresti, Institut cultural roman Muzeul National "Georges Enescu", 2005, sans cottage.

ENESCO, Georges, *Cadences pour le concerto n°2 pour violon et orchestre de Joseph Haydn, et le concerto n°4 pour violon et orchestre de Mozart*, Bucuresti, Institut cultural roman Muzeul National "Georges Enescu", 2005, sans cottage.

ENESCO, Georges, *Quintette pour piano, 2 violons, alto et violoncelle en ré majeur*, Bucuresti, Muzeul National "Georges Enescu", Editura Muzicala, 2015, sans cottage.

ENESCO, Georges, *Trio en sol mineur pour piano, violon et violoncelle*, Bucuresti, Institut cultural roman Muzeul National "Georges Enescu", 2016, sans cottage.

HAENDEL, Georg Friedrich, *Sonate n°4 en ré majeur*, New York, Carl Fischer, 1919, 21077-35.

- HALPHEN, Fernand, *Sonate pour piano et violon*, Paris, J.Hamelle, 1902, J.4829 H.
- KREISLER, Fritz, *Aubade provençale dans le style de Couperin*, Mayence, Schott, 1911, BS29503.
- KREISLER, Fritz, *Tempo di minuetto*, Mayence, Schott, 1911, BS29502.
- MARSICK, Martin-Pierre, *Tarentelle op. 19*, Paris, Ulysse T. Du Wast Éditeur, 1897, U.T.W.337.
- MARSICK, Martin-Pierre, *Nocturne pour violon avec accompagnement de piano op. 20*, Paris, Ulysse T. Du Wast Éditeur, 1897, U.T.W.338.
- MARSICK, Martin-Pierre, *Poème de mai n°1 « Rêve » op. 21*, Paris, Au ménestrel, Heugel&Cie, 1898, H&C19025.
- MARSICK, Martin-Pierre, *Poème de mai n°2 « Espoirs » op. 22*, Paris, Au ménestrel, Heugel&Cie, 1898, H&C 19026.
- MARSICK, Martin-Pierre, *Poème de mai n°3 « Tendre aveu » op. 23*, Paris, Au ménestrel, Heugel&Cie, 1898, H&C19027.
- MARSICK, Martin-Pierre, *Poème d'été n°1 « Captivante » op. 24*, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5698.
- MARSICK, Martin-Pierre, *Poème d'été n°2 « Exaltation » op. 24*, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5699.
- MARSICK, Martin-Pierre, *Poème d'été n°3 « Attente » op. 24*, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5700.
- MARSICK, Martin-Pierre, *Poème d'été n°4 « Valse triomphe » op. 24*, Paris, A.Durand et Fils, 1900, D&F5701.
- MASSENET, Jules, *Méditation de Thaïs*. Transcription pour violon de piano par M.-P. Marsick, Paris, Heugel&Cie, 1894, H. et Cie. 9625.
- PUGNANI, Gaetano, *Sonate n°3 en ré majeur*, Milan, Ricordi, 1925, E.R.649.
- VIOTTI, Jean-Baptiste, *Concerto n°19*, révision et annotation de A. Quesnot, Paris, Maurice Senart, 1921, M.S.5308.
- WHITE, José, *Six Études, op. 13*, Paris, Schonenberger, 1869, S.2936.
- WHITE, José, *Nouvelles études pour violon avec accompagnement de violon, op. 33*, Paris, V.Durdilly&Cie, 1902, F.5525.

B. Sources littéraires

B.1. Sources manuscrites

GAND, BERNARDEL, CARESSA et FRANÇAIS, *Grand livre (dernier atelier concerné : Caressa et Français) - Années 1899 à 1905*, Paris, Musée de la Musique, N° inv. E.981.8.43.

HALPHEN Fernand, *Fonds Fernand Halphen*, Institut Européen des Musiques Juives.

MARSICK, Martin-Pierre, *Rapports des professeurs sur les élèves pour les examens de violon*, Archives Nationales AF³⁷ 295 et AF³⁷ 296.

TAFFANEL, Paul, *Fonds Paul Taffanel*, BNF Archives et Manuscrits, VM FONDS 152 TAF-15, NLA-415.

VIARDOT, Paul, *Papiers*, BNF Archives et Manuscrits, NAF 25873-25879.

B.2. Traités et méthodes

ALARD, Delphin, *École du Violon, Méthode complète et progressive à l'usage du Conservatoire, par Delphin Alard, Professeur au Conservatoire et Violon solo de la Musique du Roi*, Paris, Schonenberger, 1844.

BAILLOT Pierre, *L'art du violon, Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris, Dépôt central de musique, 1834.

BAILLOT, Pierre, RODE, Pierre, KREUTZER, Rodolphe, *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire, pour servir à l'étude dans cet établissement*, Paris, Magasin de Musique, 1803.

BÉRIOT Charles-Auguste, *Méthode de violon divisé en 3 parties*, Paris, l'Auteur, 1857.

CAPET, Lucien, *La technique supérieure de l'Archet*, Paris, Maurice Senard, 1916.

FLESCH, Carl, *L'art du violon*, version française de Suzanne Joachim-Chaigneau, préface de Jacques Thibaud, Paris, Max Eschig, 1926.

FLESCH, Carl, *Violin fingering: its theory and practice*, adaptation anglaise de Boris Schwarz, préface de Yehudi Menuhin, London, Barrie et Rockliff, 1966.

HABENECK, François-Antoine, *Méthode théorique et pratique de Violon*, Paris, Canaux, 1842.

JOACHIM Joseph, MOSER Andreas, *Violinschule in 3 Bänden*, Bonn, Simrock, 1905.

KLENCK, Robert, *Studiul pozitiiilor la vioara*, Bucuresti, Editura Muzicala, 1963.

LEONARD, Henri, *École Leonard pour le violon, premiers principes de violon*, Paris, Richault et Cie, 1877.

MARSICK, Martin-Pierre, *Eureka ! (j'ai trouvé ?) mécanisme nouveau pour se mettre en doigts en quelques minutes*, Paris, Leduc, Bertrand et Cie, 1913.

MARSICK, Martin-Pierre, *La Grammaire du violon*, Paris, Maillochon, 1925.

MAZAS, *Méthode de Violon suivie d'un Traité des Sons Harmoniques en simple et double-cordes, op.34*, Paris, Aulagnier, s.d. [1830].

MAZAS, *Méthode de Violon, Édition revue par G.Enesco*, Paris, Société française d'édition des grands classiques musicaux, 1916.

MOSER, Andreas, *De l'exécution*, 3^e partie du traité du violon de J.Joachim et A.Moser, Berlin, 1905, traduction française de Fabien Roussel, 2021.

B.3. Autres sources imprimées antérieures à 1955

AUER, Léopold, *Violin playing as I teach it*, New York, Dover Publications, 1921.

BACHMANN, Alberto, *An encyclopedia of the violin*, New York, D. Appleton and Company, 1925.

BRELET, Gisèle, *L'interprétation créatrice, essai sur l'exécution musicale. Tome I : l'exécution et l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

BRELET, Gisèle, *L'interprétation créatrice, essai sur l'exécution musicale. Tome II : l'exécution et l'expression*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

BRUNSCHWIG, Dany, « Cours d'interprétation de Georges Enesco », *Le Monde musical*, 30 septembre 1928, p. 295-296.

BRUNSCHWIG, Dany, « Cours d'interprétation de Georges Enesco (suite) », *Le Monde musical*, 31 octobre 1928, p. 331-332.

BRUNSCHWIG, Dany, « Cours d'interprétation de Georges Enesco (suite) », *Le Monde musical*, 30 novembre 1928, p. 367-368.

BRUNSCHWIG, Dany, « Les Cours d'interprétation de M. Georges Enesco », *Le Monde musical*, 31 janvier 1929, p. 16-17.

BRUNSCHWIG, Dany, « Les Cours d'interprétation de Georges Enesco », *Le Monde musical*, 31 juillet 1929, p. 250-251.

BRUNSCHWIG, Dany, « Quelques notes sur les cours (juin 1930) d'interprétation de G.Enesco », *Le Monde musical*, 31 octobre 1930, p. 357-358.

CLOUGH, Francis F., CUMING, G.J., *The World's Encyclopaedia of Recorded Music*, London, Sidgwick and Jackson Limited, 1952.

COLETTE, *Au concert*, Paris, Le Castor astral, 2004.

CORREDOR, Josep Maria, *Conversations avec Pablo Casals, Souvenirs et Opinions d'un musicien*, Paris, Albin Michel, 1954.

CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry*, Paris, Librairie musicale Legouix, 1934.

DANCLA, Charles, *Notes et souvenirs*, préface d'Etienne Jardin, Lyon, Éditions Symétrie, 2012.

DEBAAR, Mathieu, *Le violon, son historique, sa littérature*, Paris, Schott Frères, 1937.

EMERY, Frederic Barclay, *The violin concerto*, Chicago, the Violin literature publishing, 1928.

FLESCHE, Carl, *Memoirs*, London, Rockliff, 1957.

FRANÇAIS, Jacques, *The Jacques Français Rare Violins Inc. Photographic Archive and Business Records*, Washington DC, Archives Center, National Museum of American History, Smithsonian Institution.

JOURDAN-MORHANGE, Hélène, *Ravel et nous*, Genève, Milieu du Monde, 1945.

KOECHLIN, Charles, « Souvenirs de la classe Massenet 1894-1895 », *Le Ménestrel*, 15 et 22 mars 1935.

LOCHNER, Louis P., *Fritz Kreisler*, New York, The MacMillan Company, 1950.

MARTENS, Frederick H, *Violin mastery, Talks with master violinists and teachers*, New York, Frederick A. Stokes Company, 1919.

PIERRE, Constant, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation, Documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.

POUGIN, Arthur, *Viotti et l'École moderne du violon*, Paris, Schott, 1888.

PROUST Marcel, *Correspondance de Marcel Proust*, Paris, Plon, 1970-1993, tome XII.

RAVEL, Maurice : *Maurice Ravel, L'intégrale, Correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, édité par Manuel Cornejo, Paris, Le Passeur, 2018.

RONZE-NEVEU, M. -J., *Ginette Neveu, La fulgurante carrière d'une grande artiste*, Paris, Pierre Horay, 1952.

SORIANO, Marc, *Les secrets du violon, Souvenirs de Jules Boucherit (1877-1962)*, Paris, Éditions des Cendres, 1993.

THIBAUD Jacques, *Un violon parle*, Paris, Du blé qui lève, 1947.

YSAÏË, Antoine, *Eugène Ysaÿe, Sa vie - Son œuvre - Son influence, d'après les documents recueillis par son fils*, préface de Yehudi Menuhin, Bruxelles, l'Écran du monde, 1947.

B.4. Périodiques français consultés

Gil Blas
L'Éclair
La Fronde
La Gazette de France
La Justice
La Lanterne
La Liberté
Le Courrier du soir
Le Figaro
Le Gaulois
Le Ménestrel
Le Monde Artiste
Le Monde illustré
Le Monde musical
Le Petit Caporal
Le Petit Journal
Le Progrès artistique
Le Soir
Le Soleil
Le Temps
Le Monde musical
Le Petit Journal
Le Progrès artistique
Le Monde Artiste
Le Monde illustré
Le Temps
Le Soir
Le Soleil
Musica

C. Sources sonores et audiovisuelles

FESCHOTTE, Jacques, *Hommage à Georges Enesco, émission du 15 mai 1965*, France Culture, date de 1^{re} diffusion : 15/05/1965.

GAVOTY, Bernard, *Entretiens avec Georges Enesco*, 20 émissions radiophoniques, RTF, 1951.

GAVOTY, Bernard, *Entretien avec Alfred Cortot*, 10 émissions radiophoniques, Radio Télévision Suisse, 17/01/1954.

GAVOTY, Bernard, *Les Grands Interprètes : Christian Ferras*, Télévision Française, Date de 1^{re} diffusion : 18/05/1958, INA.

MENUHIN, Yehudi, *Histoire de mes disques*, «Yehudi Menuhin, travailler avec Georges Enesco », France Musique, date de 1^{re} diffusion 28/12/1980.

MONSAINGEON, Bruno, *L'art du violon*, film documentaire, Paris, Idéale Audience, Warner Music, 2000.

MONSAINGEON, Bruno, *Yehudi Menuhin, le violon du siècle*, Paris, Idéale Audience, 1994

YTIER, Robert, *Entretiens avec Pierre Barbizet*, France Culture, Date de 1^{re} diffusion : 16/08/1974.

D. Bibliographie

ANSELMINI, François et JACOBS, Rémi, *Alfred Cortot*, Paris, Fayard, 2018.

APOSTU, Liliana-Isabella, *La violonistique populaire roumaine dans les œuvres de Béla Bartók et de George Enescu*, Paris, l'Harmattan, 2014.

AUGIER, Angel. "José White, maestro de George Enescu," *El Mundo del Domingo* [Havana], Septiembre 17 (1961): 3-5.

BACIOIU, Georgeta Aneta et JOITOIU Cristina Maria, *George Enescu in presa franceza*, Volumul II-III, Bucuresti, Editura Muzicală, 2015-2019.

BAJENESCO, Titu-Marius I., *Georges Enesco, Le cœur de la musique roumaine*, Paris, les 3 Orangers, 2006.

BENTOIU Pascal, *Masterworks of George Enescu: A detailed analysis*, traduction anglaise de Lory Wallfisch, Lanham, Scarecrow Press, 2010.

BENTOIU, Pascal, *Breviar enescian/ George Enescu Breviary*, préface de Ioana Bentiou, traduction anglaise de Alistair Ian Blyth, Bucuresti, Casa Radio, 2017.

BLUM, David, *Casals et l'art de l'interprétation*, Paris, Buchet-Chastel, 1980.

BONGRAIN, Anne et GERARD, Yves (éd.), *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995, Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique*, Paris, Buchet-Chastel, 1996.

BOYADJIEV, Yavet, *José White Laffita (1835-1918): A biography and a study of his six Études, op. 13*, DMA, The City University of New York, 2015.

BROWN, Clive, *Classical and Romantic Performing Practice, 1750-1900*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

BROWN, Clive, *Physical parameters of 19th and early 20th-century violin playing*, Leeds University, Chase Project, 2011.

BROWN, Clive, *The decline of the 19th-century German school of violin playing*, Leeds University, Chase Project, 2011.

BROWN, Clive, « Vibrato and Portamento in Nineteenth-Century Violin Playing », *Journal of the Royal Musical Association*, Vol 113, N°1 (1988), 97-128.

CAMPOS, Rémy, *Le Conservatoire de Paris et son histoire, une institution en question*, Paris, l'Œil d'or, 2016.

CHAILLEY, Dominique, « Autour de Georges Enesco à Paris : Marcel Chailley, Céliny Chailley-Richez et quelques autres musiciens... », *Musique et mémoires*, numéro 95-96, 2^e trimestre 2004.

CHAILLEY, Jacques, « Tourgueniev et le *Poème de Chausson* », *Revue des études slaves*, Paris, 1977, Vol. 50, No. 1.

CHASSAIN-DOLLIU, Laetitia, *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*, Paris, Gallimard, 1995.

CHENG, Eric et CHEW, Elaine, “Quantitative Analysis of Phrasing Strategies in Expressive Performance: Computational Methods and Analysis of Performances of Unaccompanied Bach for Solo Violin”, *Journal of New Music Research*, 37:4 (2008), p. 325-338.

CHIMENES Myriam, *Mécènes et musiciens, Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004.

CHRISTÉE, Jeanne, *Violintechnik, Historische Schulen und Methoden von heute*, Mainz, Schott Music GmbH, 2011.

COOK Nicholas, CLARKE Eric, LEECH-WILKINSON Daniel, RINK John (ed.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

COOK, Nicholas, LEECH-WILKINSON, Daniel, *Techniques for analysing recordings: an introduction*, London, Charm Tutorial, 2009.

COPHIGNON, Alain, *Georges Enesco*, Paris, Fayard, 2006.

COSMA, Viorel, *Georges Enescu, Muzicianul de geniu in imagini I/ Georges Enesco, le musicien de génie en images*, traduction française de Ileana Cantuniari, Bucuresti, Editura Institutului Cultural Roman, 2016.

COSMA, Viorel, *Georges Enescu, Muzicianul de geniu in imagini II/ Georges Enesco, The musical genius in pictures II*, traduction anglaise de Adrian Solomon, Bucuresti, Editura Institutului Cultural Roman, 2017.

DE CHOUDENS, Thierry, *Christian Ferras, le violon d'Icare*, Genève, Éditions Papillon, 2004.

DE POLI, Giovanni, RODA, Antonio et VIDOLIN, Alvisé, « Note-by-note analysis of the influence of expressive intentions and musical structure in violin performance », *Journal of New Music Research*, 27:3 (1998), p. 293-321.

DELAMARCHE, Claire, *Béla Bartók*, Paris, Fayard, 2012.

DRAGHICI, Romeo, *George Enescu biografie documentară : copilaria și anii de studii (1881-1900)*, préface de Mihnea Gheorghiu, Bacău, Muzeul de istorie și artă, 1973.

Enesciana I, La personnalité artistique de Georges Enesco - Travaux de la première session scientifique du « Centre d'études Georges Enesco »; *Enesciana II-III, Georges Enesco, Musicien complexe - Travaux, études et communications présentées lors des sessions scientifiques du « Centre d'études Georges Enesco »*; *Enesciana IV, Georges Enesco, compositeur roumain- Communications présentées lors des sessions scientifiques du « Centre d'études Georges Enesco »*, Bucaresti, Editura académie Republicii socialiste Romania, 1976, 1981, 1985.

ENESCU, Georges, *Corespondanță, Documente din Arhiva M.N.G.E. (1889-1913), Editie critică de Irina Nitu*, Volumul I, Bucaresti, Muzeul National « George Enescu » Editura Muzicală, 2016.

ENESCU, Georges, *Scrisori*, Editie critică de Viorel COSMA, Volumul I-II-III, Bucaresti, Editura Muzicală a uniunii Compozitorilor, 1974, 1981, 2015.

FABIAN, Dorottya, *A Musicology of Performance, Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*, Cambridge, Openbook Publisher, 2015.

FABIAN, Dorottya et ORNOY, Eitan, « Identity in Violin Playing on Records: Interpretation Profiles in Recordings of Solo Bach by Early Twentieth-Century Violinist », *Performance Practice Review*, Vol.14, n°1, Article 3 (2009).

FEREY, Mathieu et MENUT, Benoit, *Joseph-Guy Ropartz ou le pays inaccessible*, Genève, Papillon, 2005.

FRITZ, Claudia et MORALY, Stéphanie[dir], *Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours*, Paris, Sorbonne Université Presse, 2022.

GALAMIAN, Ivan, *Enseignement et technique du violon*, Paris, Van de Velde, 1993.

GALPERINE, Alexis, *La musique française pour violon de la Convention à la Seconde Guerre mondiale*, Strasbourg, Éditions du Conservatoire, 2010.

GAVOTY, Bernard et HAUERT, Roger, *Yehudi Menuhin et Georges Enesco*, portraits de Roger Hauert, texte de Bernard Gavoty, Genève, René Kister, 1955, coll. Les Grands Interprètes.

GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot*, Paris, Buchet-Chastel, 1977.

- GAVOTY, Bernard, *Les Souvenirs de Georges Enesco*, Paris, Flammarion, 1955.
- GITLIS, Ivry, « Georges Enesco par Ivry Gitlis », *L'âme et la Corde*, mars-avril 1982.
- GITLIS Ivry, *L'âme et la corde*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- GOLEA, Antoine, *Je suis un violoniste raté*, Paris, Belfond, 1981.
- GOUBAULT Christian, *Jacques Thibaud, violoniste français*, Paris, Honoré Champion, 1988.
- HAENDEL, Ida, *Woman with violin*, London, Littlehampton Book Services Ltd, 1970.
- HARNONCOURT, Nikolaus, *Le discours musical, pour une nouvelle conception de la musique*, traduction de l'allemand par Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1984.
- HAUCK, Werner, *Vibrato on the Violin*, traduction anglaise de Kitty Rokos, London, Bosworth, 1975.
- HUDSON, Richard, *Stolen Time, The History of Tempos Rubato*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- HONDRE, Emmanuel [dir.] *Le Conservatoire de musique de Paris : regards sur une institution et son histoire*, Paris, Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 1995.
- HURWITZ, David, “‘So klingt Wien’: Conductors, orchestras, and vibrato in the nineteenth and early twentieth centuries”, *Music and Letters*, Vol 93. n°1, février 2012, p. 29-60.
- KATZ, Mark, “Portamento and the Phonograph Effect”, *Journal of Musicological Research*, 2006, Volume 25, p. 211-32.
- KIM, Ji Won, *Georges Enescu, his influence as a violinist and pedagogue*, Master of Music Performance, University of Sydney, 2011.
- KNAPIK, Stefan, “Vitalistic Discourses of Violin Pedagogy in the Early Twentieth Century”, *19-th-Century Music*, vol 38, no.2, 169-190 (2014).
- KOTLYAROV, Boris, *Enesco: His Life and Times*, trans. B Kotlyarov and E.D. Pedchenko. Neptune City, New Jersey, Paganiniana Publications, 1984.
- KUBIK, Cécile, *Penser l'interprétation des sonates françaises pour piano et violon au XIXe siècle (1800-1870) : des sources au concert.*, Thèse de doctorat Recherche et Pratique, CNSMDP-Sorbonne Université, 2016.
- LAYTON, Elizabeth, *Revisiting George Enescu's 1921 Bucharest Recital Series: a performance-based investigation with recordings and exegesis*, PhD, University of Adelaide Elder Conservatorium of Music, Faculty of Arts, 2019.

- LEECH-WILKINSON, Daniel, « Early recorded violin playing: evidence for what? », *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006*, Schliengen/Markgräfler, Argus, 2011.
- LEECH-WILKINSON, Daniel, *The Changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performance*, London, CHARM, 2009.
- MABRU, Lothaire, *La mentonnière et le Coussin, pour une ethnographie du fait musical*, compte-rendu de recherche du Centre Lapios pour la Mission du Patrimoine Ethnologique, Paris, 1992.
- MACLEOD, Rebecca, “Influences of Dynamic Level and Pitch Register on the Vibrato Rates and Widths of Violin and Viola Player”, *Journal of Research in Music Education*, Vol. 56, n° 1 (Spring, 2008).
- MAGIDOFF, Robert, *Yehudi Menuhin the story of the man and the musician*, traduction de Roger Giroux, Paris, Buchet-Chastel, 1957.
- MALCOLM, Noel, *Georges Enescu, His Life and Music*, préface de Yehudi Menuhin, London, Toccata Press, 1990.
- MANOLIU, Georges, *Georges Enescu : poet si ganditor al viorii / Georges Enesco : poète et penseur de l'art du violon*, Bucuresti, Ars Docenti, 2011.
- MENUHIN, Yehudi, *La légende du violon*, Paris, Flammarion, 1996.
- MENUHIN, Yehudi, *Variations sans thème*, traduction française, Paris, Buchet-Chastel, 1980.
- MERLIN, Christian, *Le Philharmonique de Vienne, Biographie d'un orchestre*, Paris, Buchet-Chastel, 2017.
- MILSOM, David (ed.), *Classical and Romantic Music*, Farnham, Ashgate, 2011.
- MILSOM, David, *Theory and practice in late nineteenth-century violin performance: an examination of style in performance, 1850-1900*, Farnham, Ashgate, 2003.
- MOLDOVAN, Tania Aniela, *The modern Romanian violin school: an analytical introduction to Manual de Vioara by Ionel Geanta and Geogre Manoliu*, Tallahassee, Florida State University College of Music, 2015.
- MONSAINGEON, Bruno, *Mademoiselle, entretiens avec Nadia Boulanger*, Paris, Van de Velde, 1980.
- MORALY, Stéphanie, *La sonate française pour violon et piano (1868-1943). Identité d'un genre musical*, Thèse de doctorat de musicologie (dir. Danièle Pistone), Paris-Sorbonne, 2014.
- NECTOUX, Jean-Michel, *Gabriel Fauré, les voix du clair-obscur*, Paris, Fayard, 2008.

NOH, Yuri, *A Performance Guide to George Enescu's Violin Sonata No. 3 in A Minor, op.25, Emphasizing Its Use of Romanian Lăutari Violin Techniques and Style*, DMA (Performance), University of North Texas, Denton, 2020.

OPRESCU, George et JORA, Mihail (ed.), *George Enescu*, Bucuresti, Editura Muzicală a uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964.

PENESCO, Anne, *Georges Enesco et l'âme roumaine*, préface de Yehudi Menuhin, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1999.

PENESCO, Anne, *Les Instruments à archet dans les musiques du XX^e siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1992.

PENESCO, Anne, *Les Instruments du quatuor, Technique et Interprétation*, Paris, La Flûte de Pan, 1986.

PENESCO, Anne, « L'œuvre pour violon et piano de Georges Enesco », *Duo violon-piano. Mémoire et présence d'un genre*, direction scientifique de Gérard Streletski (1953-2013), Lyon, Microsillon, 2010, p. 193-204.

PENESCO, Anne, *Proust et le violon intérieur*, Paris, Les éditions du cerf, 2011.

PHILIP, Robert, *Early recordings and musical style, Changing tastes in instrumental performances, 1900-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

PINCHERLE, Marc, *Le Monde des virtuoses*, Paris, Flammarion, 1961.

PINCHERLE, Marc, *Le Violon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.

POPA, Florinela et SARBU, Camelia Anca (éd.), *Documente din arhive Muzeului National « George Enescu » : articole de presa despre George Enescu*, Volumul I-IX, préface de Clemansa Liliana Firca, Bucuresti, Editura Muzicală, 2009-2016.

POPA, Florinela et SARBU, Camelia Anca (éd.), *George Enescu in presa romanesca*, Volumul I (1890-1900), Bucuresti, Editura Muzicală, 2018.

PORCILE, François, *La belle époque de la musique française, Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)*, Paris, Fayard, 1999.

RADULESCU, Mihai, *Violinistica enesciana : violinistul Enescu, creația enesciană pentru vioară*, Bucuresti, Editura Muzicală a uniunii Compozitorilor, 1974.

RICCI, Ruggiero, ZAYIA, Gregory H., *Ricci on glissando, the shortcut of violin Technique*, Bloomington, Indiana Universe Press, 2007.

RINK, John, *Musical Performance, a guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

RINK, John, *The Practice of Performance, Studies in Musical Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

- ROSENTHAL, Manuel, *Maurice Ravel, Souvenirs recueillis par Marcel Marnat*, Paris, Fario, 2018.
- RUST, Brian et BROOKS, Tim, *The Columbia Master Book Discography*, 4 Volumes, Santa Barbara, Greenwood, 1999.
- SANDU-DEDIU, Valentina, “George Enescu, Posthumously Reviewed”, *Studia Musicologica* 59/1–2, 2018, p. 61–70.
- SARLO, Dario, *The Performance Style of Jascha Heifetz*, London, Routledge, 2015.
- SCHNAPPER, Laure (dir.), *Du salon au front : Fernand Halphen (1872-1917)*, préface d’Hervé Roten, Paris, Hermann, 2017.
- SOLOW, Jeffrey, “Decisions, decisions”, *The Strad Magazine*, London, October 2013, p. 60-63.
- STOWELL, Robin, « Bach’s Violin Sonatas and Partitas: Building a Music Library: 5 », *The Musical Times*, Vol. 128, n° 1731 (May 1987), p. 250-256.
- STOWELL, Robin, *Beethoven: Violin Concerto*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- STOWELL, Robin, « Joseph Joachim: A case study in performance practice », *Early music performer: Journal of the National Early Music Association*, (14) October 2004, p. 4-15.
- STOWELL, Robin (ed.), *The Cambridge Companion of the Violin*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- STOWELL, Robin, *The Early Violin and Viola, A practical guide*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- SULTAN, Sophie, *L’évolution du répertoire dans les classes de violon du Conservatoire de Paris à travers les morceaux imposés aux concours des prix (1795-1994) : perpétuer les traditions ou intégrer les nouvelles esthétiques ?* mémoire de pédagogie, CNSMDP, 2012.
- SZIGETI, Joseph, *Szigeti on the Violin*, préface de Spike Hugues, New York, Dover Publications, 1979.
- TARDIF, Cécile, « Martin Pierre Marsick, violoniste liégeois », *Revue de la société liégeoise de musicologie*, 11 (1998).
- TERRIEN, Pascal, *Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours*, inPress, 2019, hal-02262508.
- TIMBRELL, Charles, *French Pianism, A Historical Perspective*, Portland, Amadeus Press, 1992.
- TINGAUD, Jean-Luc, *Cortot-Thibaud-Casals, un trio, trois solistes*, Paris, Josette Lyon, 2000.

TRILLO, Roberto Alonso, “Enescu Performs Enescu : Glissandi in the Sonata op.25 ‘ dans le caractère populaire roumain””, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* , Vol. 49, No. 1 (June 2018), Croatian Musicological Society, p. 115-136.

VOICANA, Mircea, FIRCA Clemansa, HOFFMAN, Alfred, ZOTTOVICEANU, Elena, *George Enescu : monografie*, Bucuresti, Editura academieii Republicii socialiste România, 1971.

WECHSBERG, Joseph, *The glory of the Violin*, New York, Viking Press, 1973.

WIRSTA, Aristide, *L'Enseignement du violon au XIXème siècle*, Thèse de Doctorat ès-lettres présentée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Paris, Paris, 1971.

YAMPOLSKY, Izrail Markovich, *The Principles of Violin Fingering*, traduction de A. Lumsden, London, Oxford University Press, 1967.

ZWEIG, Stefan, *Le monde d'hier, souvenirs d'un européen*, traduction de S. Niémetz, Paris, Le livre de poche, 1996.

E. Sources numériques

Associated Press
www.apnews.com

Bru Zane Mediabase, Ressources numériques autour de la musique romantique française.
www.bruzanemediabase.com

Dezède, Archives et chronologie des spectacles.
www.dezede.org

Dicteco, Dictionnaire des Écrits de Compositeurs et compositrices.
<https://dicteco.huma-num.fr>

Discography of American Historical Recordings
<https://adp.library.ucsb.edu>

Grove Dictionary of Music and Musicians.
www.oxfordmusiconline.com/grovemusic

Inamediapro
www.inamediapro.com

Meloclassic.
www.meloclassic.com

Le Robert, dictionnaire en ligne.
<https://dictionnaire.lerobert.com>

Saint-Laurent Studio.
<https://www.78experience.com>

Héritage Culturel National Roumain
http://clasate.cimec.ro/Detaliu_en.asp?tit=chitanta--Pierre-Hel--Chitanta-prin-care-Pierre-Hel-confirma-plata-efectuata-de-catre-George-Enescu&k=E887F1C7E02A4BF9BF91934E8825A0BD consulté le 18/12/2021.

Ingles&Hayday Fine Instrument.
<https://ingleshayday.com/notable-sales-instrument/violin-by-santo-serafin-in-venice-on-1739/> consulté le 18/12/2021.

Joseph Joachim, biography and research.
www.josephjoachim.com consulté le 13/02/2022

Les musiciens Marsick.
www.marsick.fr consulté le 02/03/2023

Serge Blanc, violoniste français.
www.sergeblanc.fr consulté le 03/05/2021

Tarisio, Fine instruments and bows.
<https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/enescu-guarneri-del-gesu-violin> consulté le 18/12/2021.

Index des noms cités

- Abbate, 256
Alard, 28, 49, 147
Alessandresco, 249, 251, 253, 255
Ambrosio, 189, 192, 215, 216, 218, 235, 245
Arenski, 243
Artot, 37
Aubert, 243
Auer, 24, 36, 113, 139, 171, 189, 235, 244
Bach, 10, 11, 12, 36, 53, 72, 80, 81, 83, 91, 105, 108, 109, 114, 127, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 150, 166, 167, 179, 182, 224, 235, 236, 238, 241, 243, 250, 267, 268, 272
Bachelet, 243
Bachrich, 37, 38, 125
Baillot, 24, 25, 31, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 73, 87, 117, 119, 120, 147, 150, 162
Barbizet, 131, 217, 266
Bargiel, 243
Barlow, 243
Bartók, 163, 241, 243, 266, 268
Bazzini, 105, 171, 237, 243
Beethoven, 12, 29, 30, 35, 39, 44, 46, 53, 58, 63, 67, 69, 70, 80, 81, 82, 83, 105, 108, 109, 112, 114, 142, 148, 166, 171, 177, 179, 183, 187, 235, 237, 238, 243, 244, 249, 272
Bennewitz, 33
Bériot, 29, 30, 31, 38, 42, 117, 119, 120, 129, 135, 139, 147, 175, 176
Berlioz, 49, 244
Bernard, Robert, 244
Bernardel, 126, 127
Bertelin, 241, 244
Berthelier, 41, 42, 63, 79
Bibesco, princesse, 53, 57, 81, 83
Blanc, 14, 114, 115, 116, 142, 143, 144, 145, 147
Blanquer, 245
Bloch, 244
Böhm, 26, 35, 36
Borodin, 244
Bottesini, 244
Boucherit, 46, 59, 114
Bouillon, 132
Brahms, 12, 36, 44, 58, 69, 105, 107, 109, 114, 237, 244, 245, 260
Brancovan, princesse de, 81
Brelet, 88
Bret, 243
Bruch, 52, 245
Bruckner, 36
Brunschwig, 15, 108, 140
Brzezinski, 245
Busoni, 245
Capet, 24, 91, 127, 136, 148, 187
Capuçon, 58
Caravia, 238, 245
Carembat, 77
Casadesus, 253
Casals, 9, 10, 14, 266, 272
Casella, 254
Catargi, 245
Catherine, M.A., 83
Caudella, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 37, 83, 245
Chailley, Jacques, 219, 220
Chailley, Marcel, 79
Chailley-Richez, 14, 105, 113, 114, 235, 236, 237, 241, 243, 267
Chausson, 12, 105, 109, 173, 174, 186, 189, 201, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 235, 245, 259, 267
Chevaillier, 245
Chioru, 28
Choinet, 250
Chopin, 238, 245
Chostakovitch, 225
Ciampi, 245, 247
Colonne, 46, 53, 57, 61, 62, 63, 77, 78, 82, 83, 84, 251
Constantinescu, 245
Corelli, 189, 206, 215, 216, 218, 235, 245
Cortot, 14, 44, 45, 58, 76, 81, 82, 94, 103, 107, 247, 266, 268, 272
Crocé-Spinelli, 244, 250
Croitoru, 126
Cuclin, 245
D'Indy, 246
D'Ollone, 246, 251
Dancla, 38, 61, 64, 65, 67, 75
De Bréville, 241, 246
De Castillon, 246
De Falla, 246
De Lausnay, 244, 246
De Lostanges, comtesse, 246
De Sanzévitch, 253
De Wailly, 246
Debussy, 220, 238, 246
Del Gesu, 126
Dellerba, 61
Desplanes, 246
Diémer, 44, 45
Dinicu, 100, 101
Dont, 24, 35, 37, 131, 132
Dubois, 51, 57, 60, 61, 68, 71, 75, 77, 80, 81, 246
Dumesnil, 246, 252
Dupin, Paul, 246

Dupont, 246
 Dvořák, 69, 225, 246
 Edison, 105
 Elman, 223
 Enacovici, 247
 Enoch, 58
 Ernst, 35, 36, 51, 77, 80, 81, 128, 131, 238, 247
 Fauré, 42, 51, 61, 241, 247, 270
 Ferras, 9, 109, 114, 116, 141, 144, 152, 164, 166, 266, 268
 Février, Henry, 83, 247
 Fiorillo, 38, 131
 Flechtenmacher, 26, 34
 Fleisch, 14, 24, 27, 28, 37, 41, 42, 44, 47, 49, 51, 60, 68, 91, 104, 111, 113, 117, 121, 123, 124, 131, 132, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 155, 159, 175, 176, 177, 178, 217
 Fournier, 247
 Francescatti, 223
 Franck, 12, 46, 53, 58, 83, 109, 144, 238, 247
 Frang, 225
 Franquin, 253
 Fuchs, Robert, 39
 Fuchs, Théodor, 247
 Galamian, 24, 87, 147
 Galleotti, 243, 247, 254
 Gallon, 248
 Ganaye, 243, 253
 Gand et Bernardel, 78
 Garcin, 41, 42
 Gastinel, Paul, 77
 Gaubert, 248
 Gavoty, 12, 14, 29, 48, 61, 73, 105, 130, 141, 183, 238, 268
 Gedalge, 14, 53, 54, 55, 57, 58, 80, 81, 82, 241, 248
 Gellée, 243, 249
 Geloso, 61, 77
 Geyer, 33
 Gitlis, 9, 114, 116, 221, 269
 Godard, 248
 Goldmark, 248
 Golestan, 248
 Golschmann, 255
 Goossens, 248
 Gouvello, marquis de, 53
 Grieg, 248
 Grün, 35, 37
 Guiraud, 69
 Haendel, G. F., 105, 189, 196, 215, 216, 218, 236, 248
 Haendel, Ida, 109
 Hahn, Hilary, 225
 Halphen, 14, 43, 46, 52, 54, 55, 56, 70, 76, 82, 241, 247, 248, 272
 Haskil, 251
 Haydn, 29, 35, 107, 248
 Heifetz, 11, 182, 223, 272
 Hekking, 245, 246, 252, 254
 Hel, 127
 Heller, 249
 Hellmesberger, famille, 34, 35
 Hellmesberger, Georg, 35, 37
 Hellmesberger, Georg Jr., 36
 Hellmesberger, Josef Jr., 36, 37, 38, 39, 41, 50, 58
 Hellmesberger, Josef Sr., 36, 39, 152
 Hérouard, 253
 Honegger, 249
 Hubay, 33, 35, 249
 Huberman, 33
 Huré, 241, 249
 Jacques-Dalcroze, 249
 Joachim, 15, 24, 33, 35, 36, 45, 51, 80, 81, 93, 111, 129, 139, 147, 151, 245, 249, 272
 Jongen, 249
 Jora, 249
 Jourdan-Morhange, 91
 Kaul, 126, 130
 Kavakos, 225
 Khatchatourian, 249
 Klenk, 26, 34
 Kneisel, 26, 27, 34, 37, 135
 Koechlin, 41
 Kopachinskaya, 225
 Korngold, 249
 Krauss, 26, 27
 Kreisler, 24, 33, 37, 46, 59, 83, 141, 176, 179, 189, 191, 211, 215, 216, 218, 236, 246, 249, 250, 252
 Krettly, 249
 Kreutzer, 24, 25, 53, 59, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 79, 81, 87, 105, 132, 149, 235
 Kuypers, 109, 236, 237, 244
 Ladmirault, 241, 250
 Lalo, Édouard, 69, 250
 Lamoureux, 46, 49, 251
 Laub, 250
 Lauth, 245, 251, 255, 256
 Lauweryns, 250
 Laval, 63, 73, 78, 79
 Lazare-Lévi, 244, 248, 250
 Lazzari, 250
 Le Boucher, 250
 Le Flem, 250
 Leclair, 250
 Lefort, 41, 42, 79
 Lekeu, 250
 Léonard, 42, 45, 69, 129
 Leygues, 80
 Lipatti, 105, 250
 Locatelli, 251
 Long, 114, 253
 Lostanges, Comtesse de, 246
 Luzzati, 251
 Magnard, 251
 Mahler, 34
 Malkine, I., 252
 Malkine, J., 252
 Mangeot, Auguste, 107
 Mangeot, Édouard, 107
 Mangin, 248

Manoliu, 11, 26, 109, 110, 111, 112, 144, 146, 152, 221, 222, 270
 Marsick, 14, 15, 18, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 56, 57, 63, 64, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 79, 80, 84, 113, 117, 120, 121, 122, 129, 131, 132, 135, 138, 139, 140, 152, 153, 155, 156, 157, 160, 162, 165, 168, 251, 272
 Marteau, 57
 Marty, 61, 62, 63, 75, 77
 Massart, 24, 28, 42, 45, 138
 Massenet, 39, 42, 44, 47, 51, 53, 56
 Mayseder, 26, 35
 Mazas, 29, 30, 31, 83, 91, 147
 Mazzi, 251
 Mendelssohn, 39, 53, 69, 80, 81, 105, 148, 225, 237, 251
 Menuhin, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 29, 109, 125, 127, 131, 144, 179, 182, 219, 235, 265, 266, 268, 270, 271
 Migard, 252
 Mihalovici, 241, 251
 Milhaud, 251
 Milstein, 182
 Monteux, 235, 253, 254
 Moor, 251
 Moreau, 250
 Mostras, 24
 Moszkowski, 251
 Mozart, 29, 53, 67, 105, 106, 108, 143, 148, 167, 177, 179, 237, 251
 Munktell, 241, 251
 Nadaud, 61, 70, 77
 Nardini, 251, 252
 Nitzulescu, 28
 Norrington, 178
 Nottara, 252
 Novak, 252
 Obberdoerffer, 55
 Oistrakh, 109
 Oliveira, 71, 79, 253
 Ondříček, 24
 Paderewski, 252
 Paganini, 52, 63, 67, 68, 69, 80, 81, 128, 131, 132, 155, 252
 Paray, 251
 Parent, 77
 Pasdeloup, 46
 Pennequin, 252
 Perlea, 252
 Phal, 61, 62
 Pierné, 78, 241, 243, 245, 246, 250, 251, 252, 254
 Pierret, 251
 Planté, 130
 Ponsot, 253
 Porpora, 252
 Poueigh, 241, 252
 Pougin, 76
 Pradier, 250
 Prosnitz, 39
 Pugnani, 173, 174, 189, 211, 213, 215, 216, 218, 236, 252
 Rabaud, 41, 252
 Rameau, 252
 Ravel, 9, 55, 58, 84, 239, 241, 252, 271, 272
 Rémy, 69, 79
 Respighi, 252
 Ricci, 128, 155
 Richet, 246
 Ries, 28, 33
 Rode, 24, 25, 35, 64, 67, 68, 69, 70, 71, 79, 87, 131, 132, 150
 Roger-Ducasse, 253
 Rolland, Éva, 43, 56
 Ropartz, 219, 241, 243, 248, 253, 268
 Rosé, 27
 Rosen, 27
 Rosenthal, 9
 Roussel, 253
 Rovelli, 38, 131
 Saint-Marceaux, 83
 Saint-Saëns, 36, 46, 53, 57, 68, 69, 76, 78, 80, 81, 82, 238, 253
 Salmon, 77, 83
 Samazeuilh, 253
 Santo Séraphin, 125
 Sarasate, 24, 39, 131, 139, 176, 239, 253
 Sauret, 128
 Sauzay, 48, 51
 Scarlatoescu, 253
 Schlüssel, 105, 235, 236, 239
 Schmitt, 254
 Schradieck, 132
 Schubert, Franz, 35, 36, 39, 58, 223, 239, 254
 Schubert, Franz Anton, 254
 Schumann, 82, 105, 152, 236, 237, 254
 Schuppanzigh, 35, 36
 Selva, 99, 101, 246, 255
 Sevcik, 33, 136, 155
 Simon, Cécile P., 241, 254
 Simonis, 254
 Singer, Edmund, 189
 Sjogren, 254
 Smetana, 254
 Soyer, 253
 Spohr, 38, 51, 70, 131, 156, 254
 Stanculeasa., 125
 Stojowski, 254
 Stradivarius, 49, 58, 126, 130
 Strauss, Richard, 241, 254
 Stravinsky, 9, 225
 Sulzer, 255
 Svendsen, 255
 Szanto, 255
 Sziget, 33, 183, 223
 Szymanowski, 255
 Taffanel, 14, 52, 77, 78
 Tartini, 135, 255
 Tchaikovsky, 46, 255

Thibaud, 14, 42, 46, 47, 51, 71, 72, 79, 82, 83, 104,
107, 114, 124, 127, 131, 132, 135, 177, 219, 269
Thirion, 255
Thomas, 51, 59
Thomson, 255
Tolbecque, 129
Toscanini, 9
Tourret, 246, 252, 254
Toutain, Juliette, 55, 81, 247, 248, 254
Tziganov, 109
Veracini, 255
Viardot, Paul, 39, 42, 43, 61
Viardot, Pauline, 42
Vierne, 255
Vieux, 246, 249, 252
Vieuxtemps, 28, 38, 39, 45, 52, 60, 66, 67, 68, 69,
72, 128, 255
Vinée, 255
Viotti, 24, 35, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70,
71, 72, 73, 74, 75, 78, 81, 151, 238, 264
Vitali, 255
Vivaldi, 108, 255
Von Vecsey, 33
Wagner, 58, 189, 194, 215, 216, 218, 236, 239, 255
Weber, 256
Weingartner, 244, 256
White, 45, 49, 50, 51, 61
Widor, 256
Wieniawski, 24, 39, 51, 52, 69, 70, 77, 80, 81, 83,
128, 131, 139, 256
Wilhelmj, 189, 236, 256
Willaume, quatuor, 245
Witkowski, 256
Wolff, 61
Woolett, 256
Yankelevitch, 109
Ysaÿe, 46, 127, 138, 139, 176, 179, 219, 241, 256
Zarzycki, 256
Zoller, 29

Table des exemples musicaux

| | |
|---|-----|
| EX. 1. 1. VIOTTI, CONCERTO N°19, 1 ^{ER} MVT, MES. 112 – 116. | 73 |
| EX. 1. 2. VIOTTI, CONCERTO N°19, 1 ^{ER} MVT, PARTIE DE VIOLON SOLO, MES 112 – 124, | 75 |
| EX. 2. 1. BEETHOVEN, CONCERTO POUR VIOLON, 1 ^{ER} MVT, PARTIE DE VIOLON, MES.89 A 118, INDICATIONS DE MANOLIU (P. 266). | 110 |
| EX. 2. 2. BEETHOVEN, CONCERTO POUR VIOLON OP.61, 1 ^{ER} MVT, MES. 511 A 516, INDICATIONS DE MANOLIU (P. 271)..... | 110 |
| EX. 2. 3. BEETHOVEN, CONCERTO POUR VIOLON OP.61, 3 ^E MVT., MES. 1 A 4, INDICATIONS DE MANOLIU (P. 274)..... | 111 |
| EX. 2. 4. J. S. BACH, SONATE BWV 1001, ADAGIO, DIFFERENCES ENTRE L'EDITION DE SERGE BLANC ET L'ENREGISTREMENT DE GEORGES ENESCO (LES INDICATIONS EN ROUGE CORRESPONDENT AUX DIFFERENCES DE COUPS D'ARCHET AUDIBLE A L'ENREGISTREMENT ET L'EDITION DE S.BLANC). | 115 |
| EX. 2. 5. J. S. BACH, FUGUE DE LA SONATE BWV 1001. EDITION DE SERGE BLANC, MES. 1. | 143 |
| EX. 2. 6. J. S. BACH : FUGUE DE LA SONATE BWV 1001. EDITION DE SERGE BLANC, MES. 91-92..... | 144 |
| EX. 2. 7. FRANCK, SONATE POUR PIANO ET VIOLON, 1 ^{ER} MVT, MES. 1 A 12, INDICATIONS DE MANOLIU..... | 144 |
| EX. 2. 8. J. S. BACH, SONATE BWV 1003, GRAVE. EDITION DE SERGE BLANC. | 145 |
| EX. 2. 9. BEETHOVEN, CONCERTO, 1 ^{ER} MVT, MES. 126, INDICATIONS D'ENESCO. PARTITION DE C. C. R. | 148 |
| EX. 2. 10. ENESCO, 3 ^E SONATE OP.25, 1 ^{ER} MVT, 4 MESURES AVANT LE CHIFFRE 14..... | 149 |
| EX. 2. 11. ENESCO, 3 ^E SONATE OP.25, 3 ^E MVT, 4 ^E ET 5 ^E MESURES APRES LE CHIFFRE 32. | 149 |
| EX. 2. 12. ENESCO, CONCERTSTÜCK POUR ALTO ET PIANO. MES. 98 A 100. | 149 |
| EX. 2. 13. KREUTZER, 6 ^E ETUDE..... | 149 |
| EX. 2. 14. RODE, 1 ^{ER} CAPRICE. EXTRAIT DE LA METHODE DE BAILLOT. | 150 |
| EX. 2. 15. MARSICK, LA GRAMMAIRE DU VIOLON, P.75. | 154 |
| EX. 2. 16. MARSICK, EUREKA!, P. 8..... | 154 |
| EX. 2. 17. MARSICK, EUREKA!, P. 13..... | 154 |
| EX. 2. 18. MARSICK, NOCTURNE OP.20, PARTIE DE VIOLON..... | 156 |
| EX. 2. 19. MARSICK, POEME DE MAI OP.21, N°1, REVE, PARTIE DE VIOLON. | 157 |
| EX. 2. 20. MARSICK, POEME DE MAI OP.21, N°3, TENDRE AVEU, PARTIE DE VIOLON..... | 157 |
| EX. 2. 21. ENESCO, BALLADE POUR VIOLON ET PIANO, MES. 56-57, PARTIE DE VIOLON. | 158 |
| EX. 2. 22. ENESCO, IMPROMPTU CONCERTANT, MES.59-60, PARTIE DE VIOLON..... | 159 |
| EX. 2. 23. ENESCO, BALLADE POUR VIOLON ET PIANO, MES.12-15, PARTIE DE VIOLON. | 159 |
| EX. 2. 24. ENESCO, OCTUOR, 3 ^E MOUVEMENT, CHIFFRE 52, PARTIE DE VIOLON 1. | 159 |
| EX. 2. 25. ENESCO, BALLADE, MES. 17-18. | 160 |
| EX. 2. 26. ENESCO, BALLADE, MES. 21-22. | 160 |
| EX. 2. 27. ENESCO, OCTUOR, 1 ^{ER} MVT, MES. 9 A 23, PARTIE DE VIOLON 1. | 161 |
| EX. 2. 28. ENESCO, IMPROMPTU CONCERTANT, MES.5..... | 161 |
| EX. 2. 29. ENESCO, IMPROMPTU CONCERTANT, MES.8..... | 161 |
| EX. 2. 30. ENESCO, IMPROMPTU CONCERTANT, MES.9..... | 161 |
| EX. 2. 31. BEETHOVEN, CONCERTO POUR VIOLON OP.61, 1 ^{ER} MVT, MES. 101-103, PARTIE DE VIOLON ANNOTEE PAR BAILLOT. | 162 |
| EX. 2. 32. BEETHOVEN, CONCERTO POUR VIOLON, 2 ^E MVT, MES. 61-62., PARTITION DE C. C. R. | 167 |
| EX. 2. 33. ENESCO, 2 ^E SONATE, 3 ^E MVT, MES.1-3. PARTITION DE C. C. R. | 167 |
| EX. 2. 34. ENESCO, 2 ^E SONATE, 2 ^E MVT, 6 ^E MES. APRES CHIFFRE 6. PARTITION DE C. C. R..... | 167 |
| EX. 2. 35. ENESCO, 3 ^E SONATE, 1 ^{ER} MVT, CHIFFRE 6. PARTITION DE C. C. R..... | 167 |
| EX. 3. 1. ENESCO, 3 ^E SONATE, 1 ^{ER} MVT., MES. 3-6 APRES LE CHIFFRE 11. | 181 |
| EX. 3. 2. ENESCO, 3 ^E SONATE, 2 ^E MVT., MES. 2-10 APRES LE CHIFFRE 19. | 182 |
| EX. 3. 3. BEETHOVEN, QUATUOR OP. 59 N°1, ADAGIO MOLTO E MESTO, PARTIE DE VIOLON 1, MES. 1 A 4. | 183 |
| EX. 3. 4. CHAUSSON, POEME, PARTIE DE VIOLON SOLO, MES. 31 A 39. | 186 |
| EX. 3. 5. CHAUSSON, POEME, PARTIE DE VIOLON, MES. 180 A 188, INDICATIONS DE MANOLIU. | 222 |

Table des figures

| | |
|---|-----|
| FIGURE 1. 1. SPECTROGRAMME DE L'EXTRAIT CI-DESSUS. | 73 |
| FIGURE 2. 1. SPECTROGRAMME DE L'ENREGISTREMENT CORRESPONDANT A L'EX.2.2. | 111 |
| FIGURE 2. 2. SPECTROGRAMME DE L'ENREGISTREMENT CORRESPONDANT A L'EX. 2.3. | 112 |
| FIGURE 2. 3. PAGE DE GARDE DU QUATUOR OP.22 N°2..... | 146 |
| FIGURE 2. 4. PAGE DE GARDE DU QUATUOR OP.22 N°1..... | 147 |
| FIGURE 2. 5. ENESCO, 3 ^e SONATE OP.25, PARTITION DE CHRISTIAN FERRAS. | 165 |
| FIGURE 3. 1. REGLAGE UTILISE POUR LES SPECTROGRAMMES DANS LE LOGICIEL SONIC VISUALISER..... | 172 |
| FIGURE 3. 2. VISUALISATION DES NOTES VIBREES. | 172 |
| FIGURE 3. 3. CHAUSSON, POEME, ENR. DE GEORGES ENESCO, SPECTROGRAMME DES MES. 219-220..... | 173 |
| FIGURE 3. 4. PUGNANI, SONATE OP.8, ENR. DE GEORGES ENESCO, SPECTROGRAMME DE LA MES. 12. | 173 |
| FIGURE 3. 5. PUGNANI, SONATE OP.8, ENR. DE GEORGES ENESCO, SPECTROGRAMME DE LA MES. 8. | 173 |
| FIGURE 3. 6. CHAUSSON, POEME, ENR. DE GEORGES ENESCO, SPECTROGRAMME DE LA MES. 96..... | 174 |
| FIGURE 3. 7. PUGNANI, SONATE OP.8, ENR. DE GEORGES ENESCO, SPECTROGRAMME DE LA MES. 17. | 174 |
| FIGURE 3. 8. CHAUSSON, POEME, ENR. DE GEORGES ENESCO, SPECTROGRAMME DE LA MES. 181..... | 174 |
| FIGURE 3. 9. SPECTROGRAMME DE LA "MAUVAISE" INTERPRETATION (MES. 3 ET 4. DE L'EXTRAIT). | 184 |
| FIGURE 3. 10. SPECTROGRAMME DE LA "BONNE" INTERPRETATION (MES. 1 ET 2. DE L'EXTRAIT)..... | 184 |
| FIGURE 3. 11. SPECTROGRAMME DE LA "MAUVAISE" INTERPRETATION (MES. 1 ET 2. DE L'EXTRAIT). | 184 |
| FIGURE 3. 12. SPECTROGRAMME DE LA "BONNE" INTERPRETATION (MES. 3 ET 4. DE L'EXTRAIT)..... | 185 |
| FIGURE 3. 13. SPECTROGRAMME DE LA "MAUVAISE" INTERPRETATION (1 ^{ERE} NOTE). | 185 |
| FIGURE 3. 14. SPECTROGRAMME DE LA "BONNE" INTERPRETATION (1 ^{ERE} NOTE)..... | 185 |

Table des illustrations

| | |
|---|-----|
| ILL1. 1. MAZAS, METHODE, P. 32. | 30 |
| ILL1. 2. SONATE POUR PIANO ET VIOLON DE GEDALGE, MANUSCRIT DE LA PARTIE DE VIOLON. | 54 |
| ILL1. 3. LETTRE DE GEORGES ENESCO A FERNAND HALPHEN, 13 JUILLET 1897. | 54 |
| ILL1. 4. BAILLOT, METHODE, P. 138. | 74 |
| | |
| ILL2. 1. AVEC LE PIANISTE ALFRED CORTOT 1898-1902. | 94 |
| ILL2. 2. 1900-1910. | 95 |
| ILL2. 3. 1900-1910. | 96 |
| ILL2. 4. 1900-1910. | 97 |
| ILL2. 5. REVUE MUSICA, MARS 1906. | 98 |
| ILL2. 6. AVEC BLANCHE SELVA, 1900-1910. | 99 |
| ILL2. 7. AVEC LE VIOLONCELLISTE ROUMAIN DIMITRIE DINICU, 1900-1910. | 100 |
| ILL2. 8. QUATUOR ENESCO, 1900-1910. | 100 |
| ILL2. 9. TRIO ENESCO, 1900-1910. | 101 |
| ILL2. 10. AVEC BLANCHE SELVA ET DIMITRI DINICU, 1900-1910. | 101 |
| ILL2. 11. 1900-1910. | 102 |
| ILL2. 12. 1920-1930. | 102 |
| ILL2. 13. AVEC ALFRED CORTOT, 1920-1930. | 103 |
| ILL2. 14. AVEC JACQUES THIBAUD ET CARL FLESCH A LIEGE LE 4 JUIN 1933. | 104 |
| ILL2. 15. REPETITION D'UN CONCERT A BUCAREST LE 8 NOVEMBRE 1936. | 104 |
| ILL2. 16. BÉRIOT, METHODE, POSITION DES PIEDS, P. 5. | 119 |
| ILL2. 17. BÉRIOT, METHODE, PRELIMINAIRES SUR LA POSE, P.11. | 120 |
| ILL2. 18. MARSICK, LA GRAMMAIRE DU VIOLON, POSITION DE LA MAIN DROITE, P. 11. | 121 |
| ILL2. 19. FLESCH, L'ART DU VIOLON, TENUE DU POUCE GAUCHE, CAHIER D'ILLUSTRATION. | 121 |
| ILL2. 20. FLESCH, L'ART DU VIOLON, CAHIER D'ILLUSTRATION. | 122 |
| ILL2. 21. AGRANDISSEMENT DE LA POSITION DE LA MAIN GAUCHE (ILL2.5 ET ILL2.12). | 122 |
| ILL2. 22. ENESCO ENTRE 1900 ET 1910. | 123 |
| ILL2. 23. MARSICK EN 1895. | 128 |
| ILL2. 24. ENESCO ENFANT. | 128 |
| ILL2. 25. FLESCH, L'ART DU VIOLON, TENUE D'ARCHET SELON LES DIFFERENTES ECOLES, P. 49. | 137 |
| ILL2. 26. MARSICK, MASSART, THOMPSON ET YSAÏE LORS DE L'INAUGURATION DU CONSERVATOIRE DE LIEGE, LE 30 AVRIL 1887 | 138 |
| ILL2. 27. AGRANDISSEMENT DE LA POSITION DE LA MAIN DROITE D'ENESCO (ILL 2.1, 2.2, 2.4, 2.15). | 139 |
| | |
| ILL3. 1. GEORGES ENESCO INTERPRETANT LE POEME DE CHAUSSON. | 219 |

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| REMERCIEMENTS | 5 |
| AVERTISSEMENT | 7 |
| INTRODUCTION..... | 9 |
| 1. SYNTHÈSE HISTORIQUE DES ÉTUDES VIOLONISTIQUES DE GEORGES ENESCO | 21 |
| 1.1. LA FORMATION INITIALE..... | 23 |
| 1.1.1. Roumanie (1881-1888)..... | 23 |
| 1.1.1.1. Une école roumaine de violon au XIX ^e siècle ? | 23 |
| 1.1.1.2. Le début de l'apprentissage | 28 |
| 1.1.2. Conservatoire de Vienne (1888-1894)..... | 32 |
| 1.1.2.1. Pourquoi Vienne ? | 32 |
| 1.1.2.2. L'école viennoise de violon | 35 |
| 1.1.2.3. Scolarité, répertoire | 37 |
| 1.2. LES ÉTUDES AU CONSERVATOIRE DE PARIS (1895-1899) | 41 |
| 1.2.1. Les débuts..... | 41 |
| 1.2.1.1. L'arrivée à Paris et l'entrée au Conservatoire | 41 |
| 1.2.1.2. Les professeurs : José White et Martin Pierre Marsick | 45 |
| 1.2.2. La scolarité | 50 |
| 1.2.2.1. Les rapports des professeurs..... | 50 |
| 1.2.2.2. Les débuts de la carrière parisienne..... | 53 |
| 1.3. LES CONCOURS DE VIOLON DU CONSERVATOIRE | 59 |
| 1.3.1. L'échec au Concours de violon de 1898..... | 59 |
| 1.3.1.1. Les concours du conservatoire, un événement de la vie musicale | 59 |
| 1.3.1.2. Circonstances du concours de 1898..... | 61 |
| 1.3.1.3. Revue de presse | 62 |
| 1.3.2. Une querelle des anciens et des modernes ? | 64 |
| 1.3.2.1. La question du style dans l'interprétation de Viotti | 64 |
| 1.3.2.2. Les œuvres imposées aux concours | 68 |
| 1.3.2.3. L'interprétation du Concerto n°19 de Viotti par Enesco et Marsick | 70 |
| 1.3.2.4. Conclusion | 75 |
| 1.3.3. La fin des études..... | 77 |
| 1.3.3.1. La victoire au concours de 1899..... | 77 |
| 1.3.3.2. L'essor de la carrière du violoniste..... | 82 |
| 1.4. CONCLUSION | 83 |
| 2. ÉTUDE DÉTAILLÉE DE LA TECHNIQUE VIOLONISTIQUE DE GEORGES ENESCO..... | 85 |
| 2.0. INTRODUCTION | 87 |
| 2.1. PRÉSENTATION GÉNÉRALE DES SOURCES..... | 91 |
| 2.1.0. Introduction..... | 91 |
| 2.1.1. Sources primaires | 93 |
| 2.1.1.1. Iconographie | 93 |
| 2.1.1.2. Enregistrements | 105 |
| 2.1.1.3. Partitions | 106 |
| 2.1.1.4. Comptes rendus de cours d'interprétation | 107 |
| 2.1.2. Sources secondaires..... | 109 |
| 2.1.2.1. L'ouvrage du violoniste Georges Manoliu : <i>Georges Enesco : poète et penseur de l'art du violon</i> | 109 |
| 2.1.2.2. Témoignages de musiciens liés à Georges Enesco | 113 |
| 2.2. GÉNÉRALITÉS..... | 117 |
| 2.2.1. Position..... | 117 |
| 2.2.1.1. Méthodologie..... | 117 |
| 2.2.1.2. Analyse des photographies | 118 |
| 2.2.1.3. Conclusion | 124 |
| 2.2.2. Matériel utilisé..... | 125 |

| | |
|---|------------|
| 2.2.2.1. Violons et archets..... | 125 |
| 2.2.2.2. Accessoires..... | 128 |
| 2.2.2.3. Le travail de la technique du violon chez Enesco..... | 130 |
| 2.3. POINTS PARTICULIERS DE LA TECHNIQUE VIOLONISTIQUE..... | 135 |
| 2.3.1. <i>Technique d'archet</i> | 135 |
| 2.3.1.1. Introduction..... | 135 |
| 2.3.1.2. Tenue de l'archet..... | 136 |
| 2.3.1.3. Choix de coups d'archet..... | 142 |
| 2.3.2. <i>Les doigtés</i> | 151 |
| 2.3.2.1. Choix des sources, méthodologie..... | 151 |
| 2.3.2.2. La technique de main gauche et les doigtés de Marsick..... | 153 |
| 2.3.2.3. Les œuvres de jeunesse de Georges Enesco..... | 158 |
| 2.4. CONCLUSION..... | 163 |
| 3. ÉTUDE DE CAS : L'UTILISATION DU VIBRATO ET DU PORTAMENTO DANS LES ENREGISTREMENTS COLUMBIA..... | 169 |
| 3.1. METHODOLOGIE..... | 171 |
| 3.1.1. <i>Choix des enregistrements</i> | 171 |
| 3.1.2. <i>Étude à l'aide du logiciel Sonic Visualiser</i> | 172 |
| 3.2. PORTAMENTO ET VIBRATO..... | 175 |
| 3.2.1. <i>Portamento</i> | 175 |
| 3.2.2. <i>Vibrato</i> | 178 |
| 3.2.2.1. Introduction..... | 178 |
| 3.2.2.2. Amplitude et vitesse du vibrato..... | 182 |
| 3.3. ŒUVRES ETUDIÉES..... | 189 |
| 3.3.0. <i>Introduction</i> | 189 |
| 3.3.1. <i>Légende</i> | 190 |
| 3.3.2. <i>Fritz Kreisler : Aubade provençale dans le style de Couperin, pour violon et piano</i> | 191 |
| 3.3.3. <i>Alfredo d'Ambrosio : Sérénade pour violon et piano op. 4</i> | 192 |
| 3.3.4. <i>Richard Wagner : Albumblatt en mi mineur, transcription pour violon et piano</i> | 194 |
| 3.3.5. <i>Georg Friedrich Haendel : Sonate pour violon et continuo op. 1 n° 13 HWV 371</i> | 196 |
| 3.3.6. <i>Ernest Chausson : Poème op. 25</i> | 201 |
| 3.3.7. <i>Archangelo Corelli : Sonate pour violon et continuo, op. 5 n°12 La Follia</i> | 206 |
| 3.3.8. <i>Fritz Kreisler : Tempo di minuetto, dans le style de Pugnani, pour violon et piano</i> | 211 |
| 3.3.9. <i>Gaetano Pugnani : Sonate pour violon et continuo en ré majeur op. 8 n°3</i> | 213 |
| 3.4. ANALYSE DES DONNÉES..... | 215 |
| 3.4.1. <i>Vibrato</i> | 215 |
| 3.4.2. <i>Portamento</i> | 218 |
| 3.4.3. <i>Poème de Chausson</i> | 219 |
| 3.5. CONCLUSION..... | 223 |
| CONCLUSION GENERALE..... | 225 |
| ANNEXE I : DISCOGRAPHIE DE GEORGES ENESCO, VIOLONISTE..... | 235 |
| A.1. Enregistrements commercialisés du vivant d'Enesco..... | 235 |
| A.2. Enregistrements radiophoniques et autres archives sonores éditées..... | 236 |
| A.3. Enregistrements actuellement inédits..... | 238 |
| Labels discographiques du vivant d'Enesco..... | 239 |
| Autres labels discographiques..... | 239 |
| ANNEXE II : REPERTOIRE DU VIOLONISTE GEORGES ENESCO..... | 241 |
| ANNEXE III : PROGRAMME DU RECITAL DE SOUTENANCE..... | 257 |
| SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE..... | 259 |
| A. <i>Sources musicales</i> | 259 |
| A.1. Partitions manuscrites..... | 259 |
| A.2. Partitions annotées..... | 259 |
| A.3. Partitions imprimées..... | 259 |
| B. <i>Sources littéraires</i> | 262 |
| B.1. Sources manuscrites..... | 262 |
| B.2. Traités et méthodes..... | 262 |
| B.3. Autres sources imprimées antérieures à 1955..... | 263 |
| B.4. Périodiques français consultés..... | 265 |

| | |
|---|-----|
| C. Sources sonores et audiovisuelles..... | 265 |
| D. Bibliographie..... | 266 |
| E. Sources numériques..... | 273 |
| INDEX DES NOMS CITES..... | 275 |
| TABLE DES EXEMPLES MUSICAUX..... | 279 |
| TABLE DES FIGURES..... | 280 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS..... | 281 |
| TABLE DES MATIERES..... | 283 |

Georges Enesco, violoniste : formation, technique et interprétation

Résumé

Les diverses activités de Georges Enesco (1881-1955) comme compositeur, chef d'orchestre, violoniste et pianiste, le placent parmi les musiciens les plus fascinants de la première moitié du XX^e siècle. Cette thèse se concentre spécifiquement sur son rôle de violoniste et cherche à dévoiler des éléments tangibles de son interprétation. Elle vise à fournir une somme d'informations approfondies tant sur le plan technique que musical et permet de mieux comprendre le style du violoniste roumain en offrant des perspectives sur les usages d'interprétation de l'époque.

La première partie se consacre à l'étude de son apprentissage du violon et met l'accent sur son passage au Conservatoire de Paris. La deuxième partie s'appuie sur des sources d'origines variées. Elle se focalise sur une description minutieuse de sa technique violonistique. La troisième partie utilise le logiciel Sonic Visualiser pour constituer une étude de cas portant sur son utilisation du vibrato et du portamento dans les enregistrements qu'il a effectués pour la firme Columbia entre 1924 et 1930. Elle présente des partitions légendées du répertoire. Les annexes de la thèse comprennent une discographie exhaustive du violoniste ainsi qu'un catalogue des œuvres pour violon interprétées par le musicien roumain. Ces éléments invitent à enrichir l'interprétation des œuvres de Georges Enesco et de ses contemporains.

Mots-clés : Georges Enesco ; Martin-Pierre Marsick; violon ; violoniste ; Conservatoire de Paris ; écoles de violon ; interprétation historiquement informée (HIP) ; Sonic Visualiser.

Georges Enesco, violinist: educational Background, technical Issues, musical Performance

Summary

Georges Enesco's (1881-1955) various activities as a composer, conductor, violinist, and pianist place him among the most fascinating musicians of the first half of the 20th century. This thesis specifically focuses on his role as a violinist, aiming to unveil tangible elements regarding his performance style. The research aims to provide a comprehensive amount of information both technically and musically, allowing for a better understanding of the Romanian violinist's playing style and offering insights into the interpretative context of the time.

The first part of the thesis is devoted to studying his violin apprenticeship, with particular emphasis on his time at the Paris Conservatoire. The second part, drawing on various sources, focuses on a meticulous description of his violin technique. The third part, using the Sonic Visualiser software, constitutes a case study examining his use of vibrato and portamento in the recordings he made for the Columbia label between 1924 and 1930. The appendices of the thesis include a comprehensive discography of the violinist as well as a repertoire of works for violin performed by the Romanian musician.

Keywords : Georges Enesco; Martin-Pierre Marsick; violin ; violinist ; Paris Conservatoire ; violin school ; HIP; performances practice ; Historical Informed Performance (HIP);Sonic Visualiser.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

Intitulé de l'ED [ex. : ED 433 – Concepts et langages]

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Musique : Recherche et Pratique