



UN SOUFFLE DE MODERNITÉ!

CAMILLE SAINT-SAËNS
ET LES INSTRUMENTS À VENT

A BREATH OF MODERNITY!

CAMILLE SAINT-SAËNS
AND WIND INSTRUMENTS

UN SOUFFLE DE MODERNITÉ!

CAMILLE SAINT-SAËNS
ET LES INSTRUMENTS À VENT

A BREATH OF MODERNITY!

CAMILLE SAINT-SAËNS
AND WIND INSTRUMENTS

Sous la direction de / Edited by
FABIEN GUILLOUX & EMANUELE MARCONI



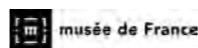
La conception et la réalisation de cet ouvrage ont été rendus possible grâce au partenariat entre :

The conception and realisation of this publication were made possible by the partnership between:



La publication a été rendue possible grâce au soutien financier du Ministère de la Culture / DRAC de Normandie, du Département de l'Eure, de l'Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223), du Fonds d'Intervention pour la Recherche et l'École doctorale « Concepts et Langages » (ED 433) de Sorbonne Université et de la Société Camille Saint-Saëns.

The exhibition was made possible by the financial support from the Ministry of Culture DRAC of Normandy, the Department of Eure, Institute for Research in Musicology (UMR 8223), the Research Intervention Fund of the Doctoral School "Concepts and Languages" (ED 433) of Sorbonne University, and the Camille Saint-Saëns Society.



Inscrit au calendrier France Mémoire 2021



Direction de la publication / Direction of the publication

Fabien Guilloux, Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223 – CNRS)
Emanuele Marconi, Le Musée des instruments à vent

Comité scientifique / Scientific committee

Florence Badol-Bertrand (†), CNSMDP
Achille Davy-Rigaux, Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223 – CNRS)
Alban Framboisier, Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223 – CNRS)
Eurydice Jousse, Conservatoire à rayonnement régional de Metz
Marie-Gabrielle Soret, Bibliothèque nationale de France
Michael Stegemann, Technische Universität Dortmund

Comité de rédaction / Drafting committee

Vincent Andrieux, Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223 – Sorbonne Université)
Céline Drèze, Université de Poitiers
Patrick Glandaz, Société Camille Saint-Saëns
Arnold Myers, Edinburgh University, Royal Conservatoire of Scotland

Textes / Texts

Vincent Andrieux
Alban Framboisier
Fabien Guilloux
Emanuele Marconi
Marie-Gabrielle Soret
Michael Stegemann

Crédits photographiques / Photographic credits

Institut national de la propriété industrielle
The Bancroft Library, Berkeley
Bibliothèque nationale de France
Coll. Bruno Kampmann / clichés Emanuele Marconi
Coll. Musée de la musique / clichés Anglès / clichés Emanuele Marconi / cliché Thierry Maniguet / cliché Claude Germain
Coll. Thicam / clichés Emanuele Marconi
Coll. Henrik Wiese
Conseil départemental de l'Hérault
National Museum of American History, Smithsonian Institution
Durham University
Fondazione Teatro Alla Scala
Fonds Leduc / cliché Palazetto Bru Zane
Germanisches Nationalmuseum / Cliché Günther Kühnel
Lebrecht Music Arts / Bridgeman Images
The Library of Congress, Washington
Le Musée des instruments à vent (MIV) / clichés Emanuele Marconi
National Music Museum / cliché Byron Pillow / cliché Tony Jones
Trustees of the Mohamed Ali Foundation
The University of Illinois Library
Ville de Dieppe / clichés Bertrand Legros
Ville de Paris – Musée Carnavalet
Ville de Valenciennes

Conception graphique / Graphic design

Peters Bernard, chambresix.com

REMERCIEMENTS

La réalisation de cet ouvrage a été rendu possible grâce au soutien de plusieurs institutions et associations que nous tenons à remercier :

le Ministère de la Culture / DRAC de Normandie,
le Département de l'Eure,
l'Institut de Recherche en musicologie (UMR 8223 – CNRS, Sorbonne Université, Bibliothèque nationale de France, Ministère de la Culture),
le Fonds d'Intervention pour la Recherche et l'École doctorale « Concepts et Langages » (ED 433) de Sorbonne Université et la Société Camille Saint-Saëns.

Nos remerciements vont également aux institutions et collectionneurs pour le prêt de leurs documents, objets et instruments :

le Musée de la Musique, Cité de la musique – Philharmonie de Paris,
le musée et la médiathèque Jean-Renoir de la Ville de Dieppe,
le Musée des Beaux-Arts de la Ville de Valenciennes,
François Camboulive, Bruno Kampmann, Malcolm MacMillan, Christopher Steward, Henrik Wiese, ainsi que les collectionneurs qui souhaitent rester anonymes.

Nous remercions également les Archives départementales de l'Hérault, la Bibliothèque nationale de France, la Fondation Mohamed Ali (Durham University), la Fondazione Teatro Alla Scala, l'Institut National de la Propriété Intellectuelle, le Musée de la Musique, Cité de la musique – Philharmonie de Paris, le Musée des instruments de musique de Bruxelles, le National Music Museum (Vermillion, S. D.), la Ville de Dieppe et la Ville de Paris pour nous permettre la reproduction gracieuse des objets et documents conservés dans leurs collections.

Nos plus vifs remerciements vont à celles et ceux qui nous ont apporté leur soutien, et tout spécialement à :

Margaret «Peggy» Downie Banks, directrice adjointe et conservatrice en chef du National Music Museum de Vermillion (S. D.) et ses collègues Byron Pillow and Arian Sheets, Géry Dumoulin, conservateur du Musée des instruments de musique de Bruxelles et sa collègue Anja Van Lerberghe, Camille Gross, directrice du Musée d'Art, Histoire et Archéologie d'Évreux, et à son équipe technique, Lionel Dechiron, Laura Gosse et Arnaud Saillour, Pierre Ickowicz, conservateur du Musée de Dieppe et ses collaborateurs, Cécile Jovanovic, Pascal Lagadec et Bertrand Legros, Amy Kyle, Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223 – Sorbonne Université), Marie-Pauline Martin, directrice du Musée de la musique-Philharmonie de Paris et Thierry Maniguet, conservateur et l'ensemble de son équipe, Fleur Morfoisse, directrice du Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, et sa collègue Louise Dale, Olivier Nidelet, responsable de la lecture patrimoniale et des archives de la Ville de Dieppe, et ses collaboratrices, Estelle Charlot et Charlotte Grenier, Yves Segers, Commandant Chef de Musique de la Musique Royale des Guides de Belgique, Carlene E. Stephens, conservatrice du National Museum of American History et Patrick Feaster, Media Preservation Specialist chez Indiana University Bloomington, Henrik Wiese, première flûte de l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise, enfin à l'équipe du Musée des instruments à vent, Adèle Arghyris et Capucine Doods.

Le comité scientifique et le comité de rédaction de cet ouvrage nous ont accompagnés tout au long de la préparation de ce projet : qu'ils en soient chaleureusement remerciés, de même qu'Elizabeth Giuliani, Malcolm MacMillan, Thierry Maniguet et Claude Maury pour leurs conseils avisés.

Notre pensée va à Florence Badol-Bertrand : elle avait accompagné les premiers pas de cette aventure, elle nous a quitté trop tôt en décembre 2020.

ACKNOWLEDGEMENTS

The conception and realization of this publication has been made possible thanks to the support of several institutions and associations to which we owe a debt of gratitude:

the Ministry of Culture / Normandy Regional Directorate of Cultural Affairs
the Department of Eure,
the Institute for Research in Musicology (UMR 8223 – CNRS, Sorbonne University, National Library of France, Ministry of Culture),
the Research Intervention Fund (FIR) and the Sorbonne University Doctoral School “Concepts and Languages” (ED 433), and the Camille Saint-Saëns Society.

Our gratitude also goes to the institutions and collectors who loaned their documents, objects, instruments and who granted the possibility to reproduce them in this publication:

the Musée de la Musique, Cité de la musique – Philharmonie de Paris,
the Dieppe museum and the library Jean-Renoir,
the Valenciennes Fine Arts Museum,
François Camboulive, Bruno Kampmann, Malcolm MacMillan, Christopher Steward, Henrik Wiese, as well as the private collectors who wish to remain anonymous.

We would also like to thank the Hérault Departmental Archives, the National Library of France, the Mohamed Ali Foundation (Durham University), Fondazione Teatro Alla Scala, the French National Institute of Intellectual Property, the Musée de la Musique, Cité de la musique – Philharmonie de Paris, the Musée des instruments de musique de Bruxelles, the National Music Museum (Vermillion, SD), the city of Dieppe and the city of Paris, who allowed us the free reproduction of objects and documents kept in their collections.

We extend our warmest thanks to all those who have lent their support, particularly:

Margaret «Peggy» Downie Banks, Associate Director and Senior Curator of the National Music Museum, Vermillion (SD), and her colleagues Byron Pillow and Arian Sheets, Géry Dumoulin, Curator of the Musée des instruments de musique de Bruxelles and his colleague Anja Van Lerberghe, Camille Gross, Director of the Evreux Museum of Art, History and Archeology and the technical team, Lionel Dechiron, Laura Gosse and Arnaud Saillour, Pierre Ickowicz, Curator of the Dieppe Museum and his colleagues, Cécile Jovanovic, Pascal Lagadec and Bertrand Legros, Amy Kyle, Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223 – Sorbonne Université), Marie-Pauline Martin, Director of the Musée de la musique-Philharmonie de Paris et Thierry Maniguet, Curator, and their staff, Fleur Morfoisse, Director of the Valenciennes Museum of Fine Arts, and her colleague Louise Dale, Olivier Nidelet, Director of the Dieppe Library and Archives, and his colleagues, Estelle Charlot and Charlotte Grenier, Yves Segers, Commandant Chef de Musique de la Musique Royale des Guides de Belgique, Carlene E. Stephens, Curator in the Division of Work and Industry at the Smithsonian's National Museum of American History (NMAH), and Patrick Feaster, Media Preservation Specialist at the Indiana University Bloomington, Henrik Wiese, principal flautist at Bavarian Radio Symphony Orchestra, and the team of the Wind Instruments Museum, Adèle Arghyris et Capucine Doods.

The scientific committee and the drafting committee of this book have accompanied us throughout the preparation of this project: they are warmly thanked, as well as Elizabeth Giuliani, Thierry Maniguet, Malcolm MacMillan and Claude Maury for their wise advice.

Our thoughts go to Florence Badol-Bertrand: she accompanied the first steps of this adventure, and left us too early in December 2020.

AUTEURS

VINCENT ANDRIEUX

Après des études de cor (conservatoires de Marseille, Paris et Genève), Vincent Andrieux se produit au sein de formations telles que l'Opéra de Marseille, l'Orchestre Padeloup et l'Orchestre Lamoureux. Parallèlement à ses activités en tant que corniste, il effectue des études de musicologie à la Sorbonne où il obtient l'agrégation ainsi qu'un D.E.A. Il écrit de nombreux articles sur l'histoire de son instrument et les enregistrements anciens pour les revues de l'Association Française du Cor, de la British Horn Society et de l'International Horn Society. Actuellement doctorant en Musicologie à la Sorbonne-Université sous la direction de Sylvie Douche, sa thèse porte sur l'École française des vents durant la Belle Époque. Il a participé récemment à plusieurs colloques internationaux (KASK & Conservatorium – Ghent, CNSM de Paris, Royal College Northern of Music of Manchester, University of Glasgow).

—
After studying French horn (conservatories of Marseille, Paris and Geneva), Vincent Andrieux performed with groups such as the Marseille Opera, the Padeloup Orchestra and the Lamoureux Orchestra. In parallel with his activity as an instrumentalist, he studied Musicology at the Sorbonne University where he obtained a secondary school teaching qualification as well as a master's degree. He wrote numerous articles on the history of the French horn and early recordings for the journals of the French Horn Association, the British Horn Society and the International Horn Society. Currently a PhD student in Musicology at Sorbonne University under the supervision of Sylvie Douche, his thesis focuses on the French School of Winds during the Belle Époque. He recently participated in several international conferences (KASK & Conservatorium – Ghent, CNSM of Paris, Royal College Northern of Music of Manchester, University of Glasgow).

ALBAN FRAMBOISIER

Alban Framboisier est ingénieur d'études à l'Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223 – CNRS). Secrétaire de rédaction de la revue *Musique-Images-Instruments* (CNRS Éditions), ses travaux et publications portent principalement sur l'organologie et l'histoire de la facture instrumentale et s'intéresse notamment à la copie des instruments de musique à travers les reconstitutions d'Auguste Tolbecque (1830-1919). Il collabore par ailleurs au programme de recherche consacré à l'édition de la correspondance de Camille Saint-Saëns avec ses éditeurs Auguste et Jacques Durand (dir. M.-G. Soret et D. Herlin) et prépare actuellement l'édition critique des œuvres pour instruments à vent de Saint-Saëns dans la collection *Œuvres instrumentales complètes* (Bärenreiter). Il a été secrétaire de la Société française de musicologie de 2006 à 2009.

—
*Alban Framboisier is a Research Fellow at the Institute for Musicology Research (UMR 8223 – CNRS). Editorial secretary of the journal *Musique-Images-Instruments* (CNRS Éditions), his work and publications mainly focus on organology and the history of musical instrument manufacturing. He is particularly interested in copies of musical instruments through Auguste Tolbecque (1830-1919) reconstructions. He also collaborates in the research program devoted to the editing of Camille Saint-Saëns' correspondence with his editors Auguste and Jacques Durand (dir. M.-G. Soret and D. Herlin) and is currently preparing the critical edition of the works for wind instruments by Saint-Saëns in the collection of Complete Instrumental Works (Bärenreiter). He was the secretary of the French Society of Musicology from 2006 to 2009.*

FABIEN GUILLOUX

Ingénieur d'études à l'Institut de Recherche en Musicologie (UMR 8223 – CNRS), docteur en musicologie, Fabien Guilloux consacre une partie de ses travaux à la musique française du XIX^e siècle, en particulier dans le domaine de la philologie musicale. Membre du comité éditorial des *Œuvres instrumentales complètes* de Camille Saint-Saëns (Bärenreiter), il en assure le secrétariat de rédaction. Il a participé à l'édition critique de *Samson et Dalila* (2018), a réalisé celle des *Quatuors à cordes* (2019), des *Sonates pour violon et piano* (2021) et prépare actuellement celle des *Concertos pour violon et orchestre*. Il est également secrétaire de la Société Camille Saint-Saëns.

—
*Research Fellow at the Institute for Musicology Research (UMR 8223 – CNRS), Doctor of Musicology, Fabien Guilloux devotes part of his work to 19th century French music, in particular in the field of musical philology. Member of the editorial committee of the Complete instrumental works of Camille Saint-Saëns (Bärenreiter), he provides the editorial secretariat. He has participated in the critical edition of *Samson et Dalila* (2018), published *Quatuors à cordes* (2019), the *Sonates pour violon et piano* (2021) and is currently preparing the *Concertos pour violon et orchestre*. He is also secretary of the Société Camille Saint-Saëns.*

EMANUELE MARCONI

Emanuele Marconi est organologue et conservateur. Il a travaillé au Musée des instruments de musique de Milan, au Musée Correr à Venise, au Musée d'art et d'histoire de Genève, au Musée de la musique à Paris et, en tant que conservateur, au National Music Museum à Vermillion (USA) tout en enseignant la conservation-restauration des instruments de musique à l'Université du Dakota du Sud. Depuis 2018, il dirige le Musée des instruments à vent de La Couture-Boussey et est membre du comité consultatif du Comité international pour les musées et collections d'instruments et de musique de l'ICOM. Ses intérêts de recherche portent sur l'histoire et la philosophie de la restauration et l'analyse des mythes et du symbolisme liés aux instruments de musique. Attaché à relier instruments de musique et histoire sociale, il prépare une thèse de doctorat (Sorbonne Université – IReMus) sur l'histoire du Musée de La Couture-Boussey et la constitution de ses collections.

—
Organologist and Curator, Emanuele Marconi has worked at the Milan Museum of Musical Instruments, the Correr Museum in Venice, the Musée d'art et d'histoire in Geneva, the Musée de la musique in Paris, and at the National Music Museum as conservator in Vermillion, USA. Since 2018 he is Director of the Wind Instruments Museum of La Couture Boussey, and an advisory board member for the ICOM International Committee for Museums and Collections of Instruments and Music. Research interests include the history and philosophy of restoration, and analyzing myths and symbolism related to musical instruments. Investigating the relationship between musical instruments and social history, he is preparing a doctoral thesis (Sorbonne University – IReMus) on the history of Wind Instruments Museum of La Couture Boussey and the constitution of its collections.

MARIE-GABRIELLE SORET

Docteure en musicologie, Marie-Gabrielle Soret est conservatrice en chef au Service des collections patrimoniales du Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France et membre permanent de l'Institut de Recherche en musicologie (UMR 8223 – BnF). Outre la publication de nombreux articles consacré à Camille Saint-Saëns et son œuvre, elle a assuré la maîtrise d'œuvre de l'ouvrage *Saint-Saëns, un esprit libre* (BnF, 2021), publié l'édition complète et annotée des articles de Saint-Saëns parus dans la presse: *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921* (Vrin, 2012), ainsi que l'édition de la correspondance de Saint-Saëns avec Jacques Rouché (Actes Sud, 2016). Elle est membre du comité éditorial de l'édition des *Œuvres instrumentales complètes du compositeur* (Bärenreiter).

—
*Doctor of in Musicology, Marie-Gabrielle Soret is a permanent member of the Institute for Musicology Research (UMR 8223 – BnF) where she collaborates in the research program devoted to Camille Saint-Saëns. In addition to the publication of numerous articles on the composer and his work, she ensured the project management of the work Saint-Saëns, un esprit libre (BnF, 2021), published the complete and annotated edition of the articles of Saint-Saëns published in the press: *Écrits sur la musique et les musiciens, 1870-1921* (Vrin, 2012), as well as the edition of the correspondence of Saint-Saëns with Jacques Rouché (Actes Sud, 2016). She is a member of the editorial board of the composer's Complete Instrumental Works (Bärenreiter) edition. Chief Curator in the Heritage Collections Service of the Music Department of the National Library of France, she is responsible for the processing of archival collections of 19th and 20th century composers and performers.*

MICHAEL STEGEMANN

Après avoir mené des études de composition, musicologie, philosophie et littérature romane à Münster et à Paris, entre autres dans la classe d'Olivier Messiaen, Michael Stegemann a consacré sa thèse de doctorat à Camille Saint-Saëns: *Camille Saint-Saëns et le Concerto solo en France de 1850 à 1920* (1984). Il est l'auteur de plusieurs livres, notamment sur Glenn Gould, Franz Liszt, Maurice Ravel, Franz Schubert ou Antonio Vivaldi, ainsi que de la seule monographie sur Saint-Saëns en langue allemande. Depuis 2002, il tient la chaire de musicologie à l'Université de Dortmund. Il est le directeur scientifique de l'édition des *Œuvres instrumentales complètes* de Camille Saint-Saëns en 39 volumes (Bärenreiter). En 2017, il a été nommé Chevalier des Arts et des Lettres.

—
*After having studied Composition, Musicology, Philosophy and Roman Literature in Münster and Paris, among others in the class of Olivier Messiaen, Michael Stegemann devoted his doctoral thesis to Camille Saint-Saëns: *Camille Saint-Saëns et le Concerto solo en France de 1850 à 1920* (1984). He is the author of several books, notably on Glenn Gould, Franz Liszt, Maurice Ravel, Franz Schubert and Antonio Vivaldi, as well as the only monograph on Saint-Saëns in German. Since 2002 he has held the chair of musicology at the University of Dortmund. He is the scientific director of the edition of the Complete instrumental works of Camille Saint-Saëns in 39 volumes (Bärenreiter). In 2017, he was named Knight of the Order of the Arts and Letters.*

PRÉFACE

Chaque année, le ministère de la Culture décerne le label « Exposition d'intérêt national » à une sélection d'expositions répondant à des critères d'exemplarité, présentées en région par des musées de France. Les propositions sont retenues en fonction de leur qualité scientifique et du caractère innovant des actions de médiation culturelle menées en direction de tous les publics.

La politique culturelle de proximité est une priorité du ministère de la Culture, en encourageant des projets ambitieux, au cœur des territoires et au plus près des concitoyens. C'est ce que portent les expositions labellisées d'intérêt national.

Il est important de souligner et valoriser le rôle particulier que jouent les musées de France et, à travers eux, les collectivités territoriales. Ces dernières contribuent de manière déterminante à la mise en œuvre des politiques dynamiques de diffusion culturelle et d'élargissement des publics.

L'exposition « Un souffle de modernité ! Camille Saint-Saëns et les instruments à vent » présentée par le musée des Instruments à vent de La Couture-Boussey est à cet égard exemplaire. L'originalité de son sujet, tout comme sa qualité scientifique lui confèrent les atouts nécessaires pour en faire un événement d'intérêt national, accessible au public le plus large.

En écho à l'importante manifestation prévue à l'Opéra-Garnier à Paris, la Normandie propose dans sa saison un hommage à Camille Saint-Saëns, dont 2021 marque le centenaire de la disparition. Avec Dieppe et Villequier, la Couture-Boussey se met ainsi au diapason du musicien en présentant dans ce haut-lieu de la facture instrumentale un aperçu novateur et très stimulant sur l'apport du compositeur au répertoire et à la promotion des instruments à vent.

Que soient félicités tous les acteurs qui ont contribué à la réussite de ce projet et que les visiteurs puissent partager la découverte de cette pépite et l'émotion procurée par l'expérience sensible dont cet ouvrage gardera durablement la trace.

Pierre-André Durand
Préfet de la région Normandie

PREFACE

Each year, the Ministry of Culture awards the title of "Exhibition of National Interest" to a selection of exhibitions that meet exemplary criteria, presented by regional museums throughout France. Proposals are selected on the basis of their scientific excellence and the innovative nature of the cultural mediation activities organised for the benefit of all audiences.

Cultural proximity policy is a key priority for the Ministry of Culture, encouraging ambitious projects in the heart of the regions and as close as possible to fellow citizens. This is what the Exhibitions of National Interest are all about.

It is important to highlight and promote the special role played by museums in France and, through them, by local authorities. The latter make a decisive contribution to the implementation of dynamic policies for cultural dissemination and audience development.

The exhibition *Un souffle de modernité ! Camille Saint-Saëns et les instruments à vent*, presented by the Musée des Instruments à vent in La Couture-Boussey, is exemplary in this regard. The originality of its subject, as well as its scientific excellence, give it the qualities necessary to make it an event of national interest, accessible to the widest possible audience.

Echoing the major event planned at the Opéra-Garnier in Paris, the Normandy region is including a tribute to Camille Saint-Saëns in its 2021 season to mark the centenary of his death. Along with Dieppe and Villequier, La Couture-Boussey is thus attuning itself to the composer by presenting an innovative and stimulating insight into his contribution to the repertoire and to the advancement of wind instruments in this historic centre of instrument making.

I would like to congratulate all those who have contributed to the success of this project, and I hope that visitors will be able to share in the discovery of this gem and the emotions stirred by the sensory experience, of which this book will serve as a lasting reminder.

Pierre-André Durand
Prefect of the Normandy region

SOMMAIRE

TABLE OF CONTENTS

| | | | | | | | |
|----|---|-----|---|-----|---|-----|---|
| 16 | Avant-propos / <i>Foreword</i> Fabien Guilloux et Emanuele Marconi | 90 | À la recherche de nouvelles sonorités <i>In Search of New Sounds</i> | 170 | Saint-Saëns et les sociétés de musique de chambre pour instruments à vent <i>Saint-Saëns and the Chamber Music Societies for Wind Instruments</i> | 252 | Les spectacles pour les arènes de Béziers <i>Performances for the Béziers Arena</i> Marie-Gabrielle Soret |
| 18 | Camille Saint-Saëns en quelques dates <i>Camille Saint-Saëns in a Few Dates</i> | 92 | À la recherche de nouvelles sonorités <i>In search of New Sounds</i> Fabien Guilloux | 172 | Les sociétés de musique de chambre pour instruments à vent <i>The Chamber Music Societies for Wind Instruments</i> Fabien Guilloux | 260 | Saint-Saëns en Amérique <i>Saint-Saëns in America</i> Fabien Guilloux |
| 24 | Les instruments à vent en quelques dates <i>Wind Instruments in a Few Dates</i> | 104 | Les instruments de musique aux expositions nationales et universelles <i>Musical Instruments at World Fairs</i> Alban Framboisier | 184 | Le Septuor op. 65 et la Société musicale La Trompette <i>The Septet Op. 65 and the Trumpet Musical Society</i> Fabien Guilloux | 268 | Annexes / Appendix |
| 28 | Camille Saint-Saëns et les instruments à vent <i>Camille Saint-Saëns and Wind Instruments</i> | 112 | Un champ d'expérimentation : la musique religieuse <i>A Field of Experimentation: Religious Music</i> Fabien Guilloux | 192 | Paul Taffanel et la Société de musique de chambre pour instruments à vent <i>Paul Taffanel and the Wind Instruments Chamber Music Society</i> Fabien Guilloux | 270 | Œuvres de Camille Saint-Saëns pour instruments, ensemble et orchestres à vent (1853-1921) <i>Works by Camille Saint-Saëns for Wind Instruments, Ensemble and Bands (1853-1921)</i> |
| 30 | Camille Saint-Saëns et les instruments à vent <i>Camille Saint-Saëns and Wind Instruments</i> Fabien Guilloux | 120 | « Le cor est un instrument merveilleux » <i>“The French Horn is a Wonderful Instrument”</i> Fabien Guilloux | 200 | Les trois sonates pour instruments à vent <i>The Three Sonatas for Wind Instruments</i> Fabien Guilloux | 273 | Œuvres de Saint-Saëns arrangées pour instruments à vent (1877-1922) <i>Works by Camille Saint-Saëns Arranged for Wind Instruments (1877-1922)</i> |
| 50 | Les instruments à vent dans l'orchestre de Saint-Saëns <i>Wind Instruments in Saint-Saëns' Orchestra</i> Michael Stegemann | 132 | Au service des interprètes <i>At the Service of Performers</i> | 208 | Saint-Saëns et les orchestres d'instruments à vent <i>Saint-Saëns and Wind Bands</i> | 276 | Enregistrements historiques (ca 1900-1921) <i>Historical Recordings (ca. 1900-1921)</i> |
| 59 | L'évolution de la facture des instruments à vent au XIX ^e siècle <i>The Evolution of Wind Instrument Making in the 19th Century</i> Emanuele Marconi | 134 | Au service des interprètes <i>At the Service of Performers</i> Fabien Guilloux | 210 | Saint-Saëns et les orchestres d'instruments à vent <i>Saint-Saëns and Wind Bands</i> Fabien Guilloux | 280 | Liste des objets exposés <i>List of Exhibited Objects</i> |
| 70 | La production des instruments à vent à La Couture-Boussey <i>The Production of Wind Instruments in La Couture-Boussey</i> Emanuele Marconi | 146 | Le « système Boehm » et sa révolution <i>The “Boehm System” and its Revolution</i> Emanuele Marconi | 226 | L'Orchestre d'harmonie de La Couture-Boussey <i>The Wind Band of La Couture-Boussey</i> Emanuele Marconi | 284 | Bibliographie / Bibliography |
| 78 | À l'écoute des traces sonores : les flûtistes et les cornistes de Saint-Saëns <i>Listening to Traces of Sound: Saint-Saëns' Flautists and Horn players</i> Vincent Andrieux | 154 | La <i>Tarentelle</i> pour flûte et clarinette op. 6 <i>The Tarentelle for Flute and Clarinet, Op. 6</i> Fabien Guilloux | 234 | Saint-Saëns et ses orchestrateurs <i>Saint-Saëns and his Orchestrators</i> | 290 | Index |
| | | 162 | La <i>Romance</i> op. 37 et l' <i>Odelette</i> op. 162 <i>The Romance, Op. 37 and the Odelette, Op. 162</i> Fabien Guilloux | 242 | Dictionnaire biographique / <i>Biographical Dictionary</i> Fabien Guilloux | | |

UN SOUFFLE DE MODERNITÉ!

CAMILLE SAINT-SAËNS
ET LES INSTRUMENTS À VENT

À bien des égards, Camille Saint-Saëns (1835-1921) demeure une sorte d'énigme. Personnalité insaisissable et libre, interprète adulé, érudit respecté, chroniqueur et polémiste redouté, infatigable animateur de la vie musicale, compositeur prolifique et éclectique, il ne se laisse approcher que par l'étude attentive des quelques six cents œuvres inscrites à son catalogue, l'analyse de ses centaines d'écrits, la lecture de ses milliers de lettres, témoins d'une activité intense et qui déploient sous nos yeux quatre-vingts ans d'histoire de la vie culturelle occidentale.

Au sein de ce vaste corpus, une cinquantaine de titres musicaux explicitement destinés à des instruments à vent a d'emblée retenu notre attention. Car un tel intérêt est plutôt rare pour un compositeur de la génération de Saint-Saëns, surtout lorsqu'il s'inscrit avec régularité dans le temps, de la *Tarentelle* pour flûte et clarinette avec accompagnement de piano ou d'orchestre op. 6 (1857) jusqu'à l'ultime *Sonate* pour basson et piano op. 168 (1921). Pour qui s'intéresse aux instruments à vent, il apparaît rapidement que la longue carrière de Saint-Saëns correspond à l'une des périodes les plus inventives de la facture instrumentale au cours de laquelle les vents ont progressivement pris la forme moderne que nous leur connaissons aujourd'hui. La recherche de nouvelles sonorités par les interprètes et les compositeurs du XIX^e siècle, toujours en quête d'évolutions techniques et acoustiques, a conduit au perfectionnement des bois (flûtes, clarinettes, hautbois, bassons) et des cuivres (cors, trompettes), et a aussi permis d'enrichir la palette des timbres de l'orchestre par de nouvelles inventions (cornets, sarrusophones, saxophones, saxhorns, tubas).

Or, c'est principalement à La Couture-Boussey et dans ses villages avoisinants où de célèbres dynasties de facteurs telles que les Buffet, Godfroy, Julliot, Martin, Noblet ou Thibouville exerçaient leur art, que la plupart de ces innovations ont vu le jour, et que de nouveaux instruments ont été fabriqués en série, tout d'abord de manière artisanale puis industrielle.

Mettre en dialogue cette évolution de la facture des instruments à vent avec l'intense période créatrice de Saint-Saëns nous est dès lors apparu comme une évidence. Cela nous a ainsi permis d'entrevoir les points de convergence qui, dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, se sont noués entre le compositeur, des interprètes d'exception et des facteurs de génie, dans la promotion de nouveaux instruments et la constitution d'un répertoire propre.

C'est l'histoire de cette rencontre que retrace cet ouvrage collectif destiné à accompagner l'exposition « Un souffle de modernité! Camille Saint-Saëns et les instruments à vent » organisée au Musée des instruments à vent de La Couture-Boussey au cours de l'année 2021. Réalisés à l'occasion du centenaire de la mort de Camille Saint-Saëns, l'un et l'autre souhaitent montrer comment l'attrait de Saint-Saëns pour l'agencement des timbres et les sonorités inusitées, stimulé par ses liens d'amitiés avec les principaux virtuoses de son temps, a permis la fondation d'un nouveau répertoire de musique de chambre pour instruments solistes ou orchestres d'instruments à vent.

Fabien Guilloux
Ingénieur d'étude - CNRS
Institut de Recherche en Musicologie

Emanuele Marconi
Directeur
Le Musée des instruments à vent

A BREATH OF MODERNITY!

CAMILLE SAINT-SAËNS
AND WIND INSTRUMENTS

In many respects, Camille Saint-Saëns (1835-1921) remains something of an enigma. An elusive and free personality, an admired performer, a respected scholar, a formidable commentator and polemicist and an indefatigable advocate of musical life as well as a prolific and eclectic composer, he can only be approached through the in-depth study of the some six hundred works in his repertoire, the analysis of his hundreds of writings and the reading of his thousands of letters, all of which bear witness to an immense intensity of activity and reveal to us eighty years of history of Western cultural life.

Among this vast corpus, some fifty compositions written explicitly for wind instruments immediately caught our attention. Such an interest is somewhat rare for a composer of Saint-Saëns' generation, especially considering the regularity of this output over time, ranging from the *Tarentelle* for flute and clarinet with piano or orchestral accompaniment, Op. 6 (1857), to the final *Sonata* for bassoon and piano, Op. 168 (1921).

It quickly becomes apparent to anyone interested in wind instruments that Saint-Saëns' long career corresponds to one of the most innovative periods in instrument making, during which wind instruments gradually took on the modern form we know today. The search for new sounds by 19th-century performers and composers, who were constantly seeking technical and acoustic developments, led to the refinement of woodwind instruments (flutes, clarinets, oboes, bassoons) and brass instruments (horns, trumpets) and enriched the orchestra's timbral palette with new inventions (cornets, sarrusophones, saxophones, saxhorns, tubas).

It was primarily in the Normandy town of La Couture-Boussey and its neighbouring villages where famous dynasties of instrument makers such as Buffet, Godfroy, Julliot, Martin, Noblet and Thibouville practised their art, that most of these innovations emerged and that new instruments were mass-produced, initially using traditional methods and later on an industrial scale.

It therefore seemed a logical progression to discuss Saint-Saëns' intense period of creativity in the context of these developments in wind instrument making. This has provided a glimpse of the areas of convergence between composers, distinguished performers and master craftsmen in the second half of the 19th and early 20th centuries in the advancement of new instruments and the creation of a distinctive repertoire.

This history of this collaboration is the subject of this collective work, designed to accompany the exhibition *Un souffle de modernité! Camille Saint-Saëns et les instruments à vent* (A Breath of Modernity: Camille Saint-Saëns and Wind Instruments), held at the Musée des instruments à vent (Wind Instrument Museum) in La Couture-Boussey in 2021. Launched to mark the centenary of the death of Camille Saint-Saëns, the two works aim to show how Saint-Saëns' attraction to the arrangement of unusual timbres and sounds, stimulated by his friendships with the leading virtuosos of his time, led to the foundation of a new repertoire of chamber music for solo instruments and wind orchestras.

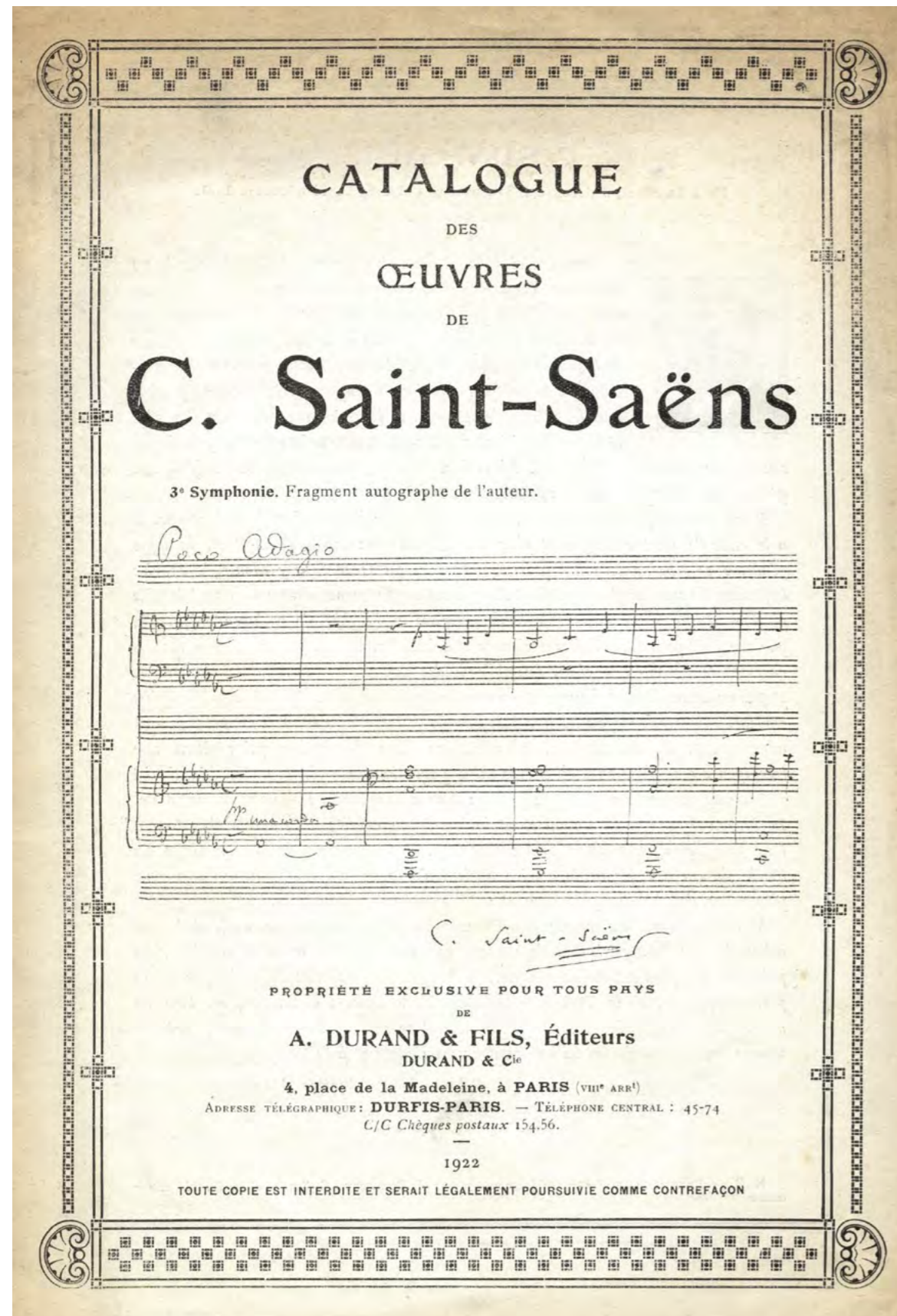
Fabien Guilloux
Ingénieur d'étude - CNRS
Institut de Recherche en Musicologie

Emanuele Marconi
Directeur
Le Musée des instruments à vent



**CAMILLE SAINT-SAËNS
ET LES INSTRUMENTS À VENT**

**CAMILLE SAINT-SAËNS
AND WIND INSTRUMENTS**



P. 28 : Portrait de Saint-Saëns âgé de 85 ans par Walter Barnett. Photographie, 38,3 × 30,5 cm, Dieppe, Walter Barnett, ca 1920. Ville de Dieppe, Musée, inv. 921.CSS.Ph.376 © Ville de Dieppe

Catalogue des œuvres de C. Saint-Saëns, Paris, A. Durand & Fils, 1922, page de titre. Médiathèque Jean-Renoir, Dieppe. Fonds Saint-Saëns, Dossier Bonnerot, n° 35 © Ville de Dieppe

CAMILLE SAINT-SAËNS ET LES INSTRUMENTS À VENT

FABIEN GUILLOUX

Camille Saint-Saëns (1835-1921), contrairement à la plupart de ses contemporains, a manifesté un intérêt soutenu et constant en faveur des instruments à vent. Le catalogue de son œuvre suffit déjà à l'attester : une cinquantaine de titres pour des formations les plus diverses, allant de pièces intimistes de musique de chambre avec piano à des partitions plus spectaculaires mêlant l'orchestre d'harmonie à l'orchestre symphonique et aux chœurs, en passant par toute une gamme de pièces concertantes¹. À ces titres originaux s'ajoutent plus de cent-vingt orchestrations ou transcriptions de ses propres œuvres qui furent publiées de son vivant avec son autorisation². Pour cette double raison, Saint-Saëns est sans doute le compositeur de sa génération dont les œuvres ont été les plus arrangées, les plus jouées et les plus diffusées entre les années 1850 et 1920 ; ceci explique la grande popularité dont elles ont bénéficié et bénéficient encore auprès des instrumentistes à vent, des ensembles de musique de chambre ou des orchestres d'harmonie et des fanfares.

L'attachement de Saint-Saëns aux vents est étroitement lié au « timbre », c'est-à-dire à la « couleur » ou aux caractéristiques sonores de l'instrument, et les possibilités qu'offre la combinaison des différents timbres instrumentaux entre eux. Cette sensibilité semble remonter à son enfance où, écoutant le bruit de la bouilloire familiale, il attendait « avec une curiosité passionnée ses premiers murmures, son crescendo lent et plein de surprises, et l'apparition d'un hautbois microscopique dont le chant s'élevait peu à peu jusqu'à ce que l'ébullition le fit taire³. » Au cours de ses années d'apprentissage, la publication du *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration moderne* (1845, révisé en 1855) d'Hector Berlioz (1803-1869) constitua un jalon important, point de départ à une préoccupation qui ne devait plus le quitter.⁴ Par la suite, sa formation initiale d'organiste et sa maîtrise subtile de l'art de la registration – « Vous partitionnez l'orgue de façon inouïe », lui confiait Franz Liszt (1811-1886)⁵ –, sa fréquentation assidue des salles de concerts, l'étude des partitions des maîtres anciens et modernes ainsi que les échanges nourris qu'il entretenait avec des érudits, des interprètes et des facteurs ont concouru à développer en lui une acuité toute particulière pour le timbre instrumental.

La curiosité naturelle de Saint-Saëns le poussait également à s'intéresser aux instruments extra-européens. À l'Exposition universelle de 1889, il admire par exemple « de petites flûtes en os, d'un timbre doux et plaintif »⁶ d'origine bolivienne et se désole de ne pas pouvoir faire « une étude approfondie de la musique exotique »⁷. En 1911, à l'Exposition universelle de Turin, il s'extasie de même devant des joueurs somaliens de flûtes-doubles dont la facture et la technique de jeu l'intriguent⁸, autant d'observations que l'on retrouve dans sa correspondance au cours de ses voyages, comme par exemple lors d'un séjour en Égypte en 1914 :

1. Voir les *Œuvres de Camille Saint-Saëns pour instruments, ensemble et orchestre à vent (1853-1921)* en Annexe, p. 270-272.
2. Voir les *Œuvres de Camille Saint-Saëns pour instruments, ensemble et orchestre à vent (1853-1921)* en Annexe, p. 270-272.
3. Saint-Saëns 2012, 1912-9, p. 788-792. Ici, p. 789-790.
4. Saint-Saëns 2012, p. 373, 425, 555, 653, 682, 778, 1067.
5. Lettre de Franz Liszt à Camille Saint-Saëns, Weimar, 14 mai 1882.
6. Saint-Saëns 2012, 1889-8, p. 407-410.
7. *Ibidem*, 1889-10, p. 412-416.
8. *Ibidem*, 1911-14, p. 718-721.

| | Pages : | | Pages : |
|--|---------|--|---------|
| Op. 60. Suite Algérienne , <i>Réverie du Soir</i> extraite, tr. pour violoncelle et piano | 35 | Etienne Marcel , <i>Parave</i> , violoncelle et piano, transc. | 116 |
| Op. 91. Chant saphique pour violoncelle et piano | 49 | Frédégonde , <i>Souvenirs</i> , pour violoncelle et piano | 126 |
| Op. 119. 2^e Concerto , en ré min., violoncelle et piano ou orch. | 65 | Samson et Dalila , <i>Danse des Prêtresses de Dagon</i> , transc. pour violoncelle et piano | 125 |
| Op. 123. 2^e Sonate , en fa maj., pour violoncelle et piano | 67 | — — — — — | |
| Le Cygne , pour violoncelle et piano, extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> (harmonium <i>ad libitum</i>) | 100 | Nos 1. Mon cœur s'ouvre à la voix | |
| | | 2. Printemps qui commence | |

ALTO et PIANO

| | | | |
|--|----|--|-----|
| Op. 16. Sérénade , transcrite pour alto ou viole d'amour et piano, par L. VAN WAERFELGHEM | 10 | Op. 60. Suite Algérienne , <i>Réverie du Soir</i> , extr. trans. | 35 |
| Op. 33. Concerto en la mineur , transc. par R. POLLAIN | 18 | Le Cygne , extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> , transcrit pour alto ou viole d'amour et piano (harmonium <i>ad lib.</i>) | 100 |

FLUTE & PIANO OU ORCHESTRE

| | | | |
|---|----|---|-----|
| Op. 15. Sérénade pour flûte et piano, transcrite | 9 | Le Cygne , extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> transc. pour flûte et piano, par P. TAFFANEL (harmonium <i>ad lib.</i>) | 100 |
| Op. 37. Romance en ré bémol , pour flûte et piano ou orchestre | 19 | Ascanio , <i>Adagio et Variation</i> , tr. pour flûte et piano ou orch. | 112 |
| Op. 40. Danse Macabre . Transcription de la mélodie pour flûte et piano | 20 | Etienne Marcel , <i>Parave</i> transc. pour flûte et piano, par P. TAFFANEL | 116 |
| Op. 45. Le Déluge , <i>Prélude</i> , transc. pour flûte et piano, par P. TAFFANEL | 23 | Proserpine , <i>Parave</i> , transcrite pour flûte et piano, par P. TAFFANEL | 123 |
| Op. 51. Romance en ré , transcrite pour flûte et piano, par P. TAFFANEL | 26 | Samson et Dalila , <i>Fantaisie</i> , pour flûte et piano par LAFLEURANCE | 125 |
| Op. 60. Suite Algérienne , <i>Réverie du Soir</i> extraite, transc. pour flûte et piano, par P. TAFFANEL | 35 | — — — — — | |
| | | <i>Danse des Prêtresses de Dagon</i> , transc. pour flûte et piano | |

HAUTBOIS & PIANO

| | | | |
|---|----|---|-----|
| Op. 15. Sérénade , transcrite | 9 | Le Cygne , extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> transc. par TH. LALLIET (harmonium <i>ad libitum</i>) | 100 |
| Op. 45. Le Déluge , <i>Prélude</i> , transcrit par TH. LALLIET | 23 | Etienne Marcel , <i>Parave</i> , transc. par TH. LALLIET | 116 |
| Op. 51. Romance en ré , transcrite par TH. LALLIET | 26 | Proserpine , <i>Parave</i> , — — — — — | 123 |
| Op. 60. Suite Algérienne , <i>Réverie du Soir</i> , extraite, transcrite par TH. LALLIET | 35 | | |

CLARINETTE & PIANO

| | | | |
|--|-----|---|-----|
| Op. 37. Romance pour flûte, transc. par A. PIGUET | 131 | Le Cygne , extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> transc. par TH. LALLIET (harmonium <i>ad libitum</i>) | 100 |
| Op. 45. Le Déluge , <i>Prélude</i> transcrit par TH. LALLIET | 23 | Etienne Marcel , <i>Parave</i> , transcrite par TH. LALLIET | 116 |
| Op. 60. Suite Algérienne , <i>Réverie du Soir</i> extraite, transcrite par TH. LALLIET | 35 | Proserpine , <i>Parave</i> , — — — — — | 123 |
| Op. 61. 3^e Concerto de Violon, <i>Audantino</i> , extrait, transcrit par A. PIGUET | 131 | | |

COR ANGLAIS et PIANO

| | | | |
|---|-----|--|-----|
| Le Cygne , extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> transcrit par TH. LALLIET (harmonium <i>ad libitum</i>) | 100 | Op. 36. Romance pour Cor, en fa, ou V ^{te} , et P ^o ou Orch. | 19 |
| Proserpine , <i>Parave</i> , transcrite par TH. LALLIET | 123 | Op. 67. Romance pour cor, en mi, d'après l'op. 16. | 38 |
| | | Op. 94. Morceau de concert pour cor en fa, et piano ou orchestre | 51 |
| | | Le Cygne , pour cor en fa et piano, extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> (harmonium <i>ad libitum</i>) | 100 |

COR et PIANO ou ORCHESTRE

| | |
|--|-----|
| Op. 36. Romance pour Cor, en fa, ou V ^{te} , et P ^o ou Orch. | 19 |
| Op. 67. Romance pour cor, en mi, d'après l'op. 16. | 38 |
| Op. 94. Morceau de concert pour cor en fa, et piano ou orchestre | 51 |
| Le Cygne , pour cor en fa et piano, extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> (harmonium <i>ad libitum</i>) | 100 |

BASSON et PIANO

| | | | |
|--|----|---|----|
| Op. 51. Romance en ré, transcrite par TH. LALLIET | 26 | Op. 40. Danse Macabre , transcription de la mélodie. | 20 |
|--|----|---|----|

CORNET à PISTONS et PIANO

| | |
|---|----|
| Op. 40. Danse Macabre , transcription de la mélodie. | 20 |
|---|----|

MANDOLINE & GUITARE

AVEC ET SANS PIANO

| | | | |
|---|-----|--|-----|
| Op. 40. Danse Macabre | 20 | Etienne Marcel , <i>Parave</i> | 116 |
| Mandoline et piano, transcription par COTTIN | | Mandoline et piano, transcription par COTTIN | |
| 2 mandolines et piano. — — — — — | | 2 mandolines et piano. — — — — — | |
| Mandoline et guitare. — — — — — | | Mandoline et guitare. — — — — — | |
| 2 mandolines et guitare. — — — — — | | 2 mandolines et guitare. — — — — — | |
| Op. 60. Suite Algérienne , <i>Réverie du Soir</i> | 35 | Samson et Dalila , <i>Cantabile</i> (extrait du duo) | 125 |
| Mandoline et piano, transcription par COTTIN | | Mandoline et piano, transcription par COTTIN | |
| 2 mandolines et piano. — — — — — | | 2 mandolines et piano. — — — — — | |
| Mandoline et guitare. — — — — — | | Mandoline et guitare. — — — — — | |
| 2 mandolines et guitare. — — — — — | | 2 mandolines et guitare. — — — — — | |
| Le Cygne , extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> , pour mandoline et piano, (harmonium <i>ad libit.</i>), tr. par COTTIN | 100 | Samson et Dalila , <i>Danse des Prêtresses de Dagon</i> | 125 |
| 2 mandolines et piano, transcription par COTTIN | | Mandoline et piano, transcription par COTTIN | |
| Mandoline et guitare, (harmonium <i>ad lib.</i>) — — — — — | | 2 mandolines et piano. — — — — — | |
| 2 mandolines et guitare, transcription — — — — — | | Mandoline et guitare. — — — — — | |
| | | 2 mandolines et guitare. — — — — — | |

HARMONIUM et PIANO

| | | | |
|--|----|---|-----|
| Op. 8. Six Duos : | 5 | Op. 60. Suite Algérienne , <i>Réverie du Soir</i> , extraite transcription par ALBERT RENAUD | 35 |
| <i>Fantaisie et Fugue - Cavatine - Choral - Capriccio - Scherzo - Finale</i> | | Op. 63. Une nuit à Lisbonne , tr. par Alb. RENAUD | 37 |
| Op. 45. Le Déluge , <i>Prélude</i> , par ALBERT RENAUD | 23 | Le Cygne , extrait du <i>Carnaval des Animaux</i> , transcription | 100 |

CAMILLE SAINT-SAËNS AND WIND INSTRUMENTS

FABIEN GUILLOUX

Contrary to the majority of his contemporaries, Camille Saint-Saëns (1835-1921) took a sustained and continuous interest in wind instruments. The catalogue of his work alone is ample proof of this, encompassing some fifty titles for a wide variety of ensembles, ranging from intimate chamber music with piano to more spectacular scores involving wind bands, symphony orchestras and choirs, as well as a wealth of concertante pieces¹. In addition to these original compositions, more than 120 orchestrations or transcriptions of his own works were published during his lifetime with his permission². For both these reasons, Saint-Saëns is undoubtedly the composer of his generation whose works were the most widely arranged, performed and distributed between the 1850s and 1920s. This explains why they were and still are so popular among wind players, chamber music ensembles, wind and brass bands.

Saint-Saëns' attachment to wind instruments is closely linked to the "timbre", i.e. the "tone colour" or sound characteristics of the instrument, and the possibilities offered by combining the various instrumental timbres with each other. This interest can be traced back to his childhood, when, listening to the sound of the family kettle, he would wait "with passionate curiosity for its first murmurs, its slow and surprising *crescendo*, and the appearance of a microscopic oboe whose song rose little by little until the boiling silenced it"³. In his formative years, the publication of the *Traité d'Instrumentation et d'Orchestration moderne* (Treatise on Instrumentation, 1845, revised in 1855) by Hector Berlioz (1803-1869) was an important milestone and a starting point for a lifelong concern.⁴ Subsequently, his initial training as an organist and his subtle mastery of the art of registration – Franz Liszt (1811-1886) once remarked "You score the organ in an extraordinary way"⁵ – his assiduous attendance at concerts, his study of the scores of old and modern masters, as well as the intense discussions he had with scholars, performers and instrument makers, all led him to develop a particular acuity for instrumental timbre.

Saint-Saëns' natural curiosity also inspired him to develop an interest in non-European instruments. At the 1889 World Fair, for example, he admired, "small bone flutes with a soft, plaintive tone"⁶ of Bolivian origin and expressed his regret at not being able to conduct "a detailed study of exotic music"⁷. In 1911, at the Turin International, he was similarly enthralled by Somali double flute players, whose workmanship and playing technique intrigued him⁸; observations that we also find in his correspondence during his travels, such as during a stay in Egypt in 1914:

1. See Annex *Catalog of Works by Camille Saint-Saëns for Wind Instruments, Ensemble and Bands (1853-1921)* p. 270-272.

2. See Annex *Catalog of Works by Camille Saint-Saëns for Wind Instruments, Ensemble and Bands (1853-1921)* p. 270-272.

3. Saint-Saëns 2012, 1912-9, p. 788-792. Here, p. 789-790.

4. Saint-Saëns 2012, p. 373, 425, 555, 653, 682, 778, 1067.

5. Letter of Franz Liszt to Camille Saint-Saëns, Weimar, 14 May 1882.

6. Saint-Saëns 2012, 1889-8, p. 407-410.

7. *Ibidem*, 1889-10, p. 412-416.

8. *Ibidem*, 1911-14, p. 718-721.



Saint-Saëns conducting the wind band during a rehearsal of *Déjanire* at the Théâtre des Arènes in Béziers in 1908. Archives municipales, Béziers, 5 FI 388 © Ville de Béziers

which more often than not owe their existence to the encounter between a composer and an exceptional instrumentalist. If we focus on the clarinet repertoire alone¹⁹, we can now appreciate the influence of Anton Stadler (1753-1812) on Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)²⁰; of Heinrich (1784-1847) and Carl Baermann (1810-1885) on Carl Maria von Weber (1786-1826), Giacomo Meyerbeer (1791-1864) and Felix Mendelssohn (1809-1847)²¹; of Richard Mühlfeld (1856-1907) on Johannes Brahms (1833-1897)²²; and of Fernando Busoni (1834-1909) on his son Ferruccio Busoni (1866-1924). While Saint-Saëns' work for wind instruments is driven by the same dynamic of encounters, contrary to the previous examples, it is observed consistently throughout his career, extends to a variety of instruments and is built in collaboration with some fifteen virtuoso performers with sometimes conflicting aesthetics and playing techniques.

Dedicatee (●) and first performers (▲) of works for solo wind instruments by Saint-Saëns

Flute

Louis Dorus (1812-1896)
Adrien de Vroÿe (1832-1918)
Paul Taffanel (1844-1908)

- ▲ *Tarentelle* Op. 6
- ▲ *Romance* Op. 37
- ▲ *Caprice sur des airs danois et russes* Op. 79
- ▲ *Airs de ballet d'Ascanio*
- ▲ *Le Carnaval des animaux* (« Volière »)
- ▲ *Une flûte invisible*
- ▲ *Odelette* Op. 162

Léon Fontbonne (1858-1940)
Gaston Blanquart (1877-1962)

Oboe

Georges Gillet (1854-1920)
Louis Bas (1863-1944)

- ▲ *Caprice sur des airs danois et russes* Op. 79
- ▲ *Sonate pour hautbois et piano* Op. 166

Clarinet

Adolphe Leroy (1827-1880)

- ▲ *Tarentelle pour flûte et clarinette* Op. 6
- ▲ *Fantaisie pour clarinette*
- ▲ *Caprice sur des airs danois et russes* Op. 79
- ▲ *Sonate pour clarinette et piano* Op. 167

Charles Turban (1845-1905)
Auguste Périer (1883-1947)

Bassoon

Léon Letellier (1859-1937)

- ▲ *Sonate pour basson et piano* Op. 168

Horn

Jules-Léon Antoine, dit Halary (1827-19..)

- ▲ *Offertoire*
- ▲ *Ave verum*
- ▲ *Romance* Op. 36
- ▲ *Romance* Op. 67
- ▲ *Morceau de concert* Op. 94

Jean-Henri Garigue (1842-1906)
Henri Chaussier (1854-1914)

Trumpet

Xavier-Napoléon Teste (1833-1905/1906) ▲ *Septuor* Op. 65

Trombone

George W. Stewart (1851-1940) ● ▲ *Cavatine* Op. 144

The works arising from these collaborations are evenly divided between orchestral concert pieces and works of chamber music with piano, some of which have alternative versions.

With the notable exception of the *Fantaisie* for clarinet and orchestra (1860), now lost, and the *Morceau de concert* for horn and orchestra, Op. 94 (1887), Saint-Saëns wrote few concertante works that showcase the technique or virtuosity of the performer. With hindsight, the absence of a concerto may come as a surprise, especially as he

19. Weston 1995.

20. Rice 2003, p. 160-165, 193; Lawson 2012.

21. Becker 1988; Klöcker 1992; Rice 2003, p. 172-174, 189-190; Erdt 2010.

22. Lawson 1998; Mühlfeld 2007.

was approached to write such works²³. In reality, however, this genre was not particularly popular with contemporary audiences. For example, the prestigious Société des Concerts du Conservatoire (Conservatory Concert Society) rarely included concertos from this repertoire, apart from a few “solos” or “selected arias” entrusted to visiting virtuosos²⁴. Many years later, Saint-Saëns would still recall the incomprehension and amusement of the audience when they heard the *Concertino pour trombone et orchestre*, Op. 4 (1837) by Ferdinand David (1810-1873) on 14 January 1844, which, despite being performed by the famous Friedrich August Belcke (1795-1874), seemed at the time incongruous and even ridiculous²⁵. Saint-Saëns' modernity thus lies in the fact that he succeeded in creating a concertante repertoire for wind instruments that would henceforth place more emphasis on the expressive character of the playing than on technical virtuosity.

The situation was somewhat different in the field of chamber music where, to a certain extent, wind instruments remained confined to the repertoire of a few specialist societies. In the 1850s and 1860s, Saint-Saëns played the piano part in performances of works as diverse as Mozart's *Kegelstatt Trio* for clarinet, viola and piano (K 498), Hummel's *Septet* for flute, oboe, horn, viola, cello, double bass and piano No. 1, Op. 74, Beethoven's *Gassenhauer Trio* for clarinet, cello and piano, Op. 11, and Weber's *Variations on a Theme from Silvana*, Op. 33 (J 128) and *Grand Duo Concertant* for clarinet and piano, Op. 48 (J 204); he later performed the chamber music for flute by Clémence de Grandval (1828-1907) on several occasions. At that time, however, the quality wind repertoire was limited to these rare classics. The reissue of Mozart's “*Quintet* [for oboe, clarinet, horn, bassoon and piano (K 452)] should be considered, as wind instruments have such a limited repertoire”, he wrote to his publisher in 1914.²⁶ In this respect, too,

Sélection de *Mémoires* de C. Saint-Saëns. N° 3. *Le Bonheur est chose légère* orchestrated by Auguste Gironce (1866-1931). Short score, Paris, Evette & Schaeffer, 1349, 1911, p. 6. Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, Fol. Vm¹⁵ 356 © BnF

23. Cf. Ratner 2002, p. 346.

24. In the youth of Saint-Saëns, we can hardly pick up a *Concerto pour basson* of Frédéric Beer (10 March 1839), a *Concerto de hautbois* of Gustave Vogt (9 April 1843), the *Concerto pour flûte n° 4* Op. 25 of Jean-Louis Tulou (13 avril 1845), a *Concerto fantastique* of Arnold-Joseph Blaes (8 February 1846), and a *Concerto pour clarinette* of Carl Maria von Weber (12 April 1863). See Elwart 1864; Holoman 2004.

25. Saint-Saëns 2012, 1879-17, p. 261-264.

26. Letter of Saint-Saëns to Jacques Durand, Paris, 14 November 1914.

Letter from Saint-Saëns to Charles Lecocq, Nice, 10 March 1909.
Dieppe, Jean-Renoir Media Library, Saint-Saëns Fund

Saint-Saëns' interest in instrument making extended to historical instruments. A self-described "scholar and bookworm"³², he was as fascinated by ancient lyres and zithers³³ as he was by the forgotten or obsolete instruments of the 18th century, which he studied in public collections and exhibitions³⁴ and whose sound he dreamt of rediscovering.

In Handel, we were dealing only with instruments in common use today; the horns and trumpets are written a little high, but not in an impractical manner. In Sebastian Bach's work we find several kinds of flute, written in different keys; three kinds of oboe: the standard oboe, the oboe d'amore (a third lower) and the oboe da caccia (a fifth higher); several kinds of trumpets: *Tromba*, *Clarino*, *Tromba da Virarsi* [*Tirarsi* (slide trumpet)], some extending to the bass, others reaching the treble in regions that seem unearthly; the horns also ascend higher than our current ones, and usually remain in these high regions. There is a *violino piccolo*, a *violoncella* [sic] piccolo, *viola d'amore* and *di gamba*; there is a fantastic bassoon which descends to the low contra G³⁵.

This letter to his friend and fellow composer Charles Lecocq (1832-1918) is indicative both of Saint-Saëns' extensive historical knowledge and of his interest in the technical aspects of early instrument making.

Nice, 10 March 1909

My dear friend,

Today I went to Monte-Carlo and found your letter there. Since I have nothing better to do, fortunately, I can satisfy your legitimate curiosity. It is not only the trumpets but also the horns that are written excessively high in Bach. In Handel the pitch for the trumpets is somewhat less exaggerated, but it still is for the horns, and in Gluck, his contemporary, we still see horns in G routinely rising to their G which gives D



The key to the mystery lies in the mouthpieces, which were smaller and allowed for greater ease in the treble. There is a trumpet in D in a Bach cantata that does this:



and in "Ein feste Burg", the theme is played by the first trumpet, also in D:



These trumpets had neither piston valves nor slides; but Bach, who used all the instruments he could find, also made exceptional use of slide trumpets, which he called "Tromba da tirarsi" in Italian; since in all his manuscripts, French, Italian and German are mixed together in the strangest way, often *within the same sentence*.

These small mouthpieces made horns and trumpets very easy to play, but also produced a poor quality of sound; the trumpets bore an unfortunate resemblance to those of our tap sellers. That is why they have been abandoned, and to make up for the high-pitched sounds that were lost, the clarinet was invented: clarinetto is in fact the diminutive of clarino. In Haydn's early symphonies, in which he used them, they are grouped with the brass and only play loud notes. Later, when he went to London [...], he encountered emancipated clarinets that had developed the brilliant qualities they would scarcely have suspected when they were created; and if you want to see how he took advantage of this, see the *Grande Symphonie* [No. 99] in E \flat :



Early editions of Haydn's symphonies reproduced the layout of the manuscript, which in turn reproduced the layout of the orchestra; this charming feature has unfortunately disappeared from modern editions:

Timpani
Trumpets
Horns
Clarinets

an interval

Flutes
Oboe
Bassoon

an interval

The quartet

The old Richault editions, in small format, which have now been destroyed, are thus arranged.

One day, the famous chorus of *Judas Maccabaeus* was being performed at the Conservatoire, and the horns, in G, went up to high C:



As at the fatal moment, the inevitable *blunder* occurred, my neighbour in the amphitheatre explained to his neighbour that Handel, having written his work for England, had been dealing with "English horns" and had written things for them that were impractical for French horns.

As I was saying, Handel's trumpets are not so formidable: they do not usually rise above G. This G, on trumpets in D, can be somewhat alarming to our performers in Paris, but in London, the trumpets are trained in this technique and it is not a problem.

And now, pity me! I shall be compelled to spend two days in Paris in this dreadful cold. I will try to go and greet you. I shall return very soon to Monte Carlo, where I have been today, and where the weather is neither fine nor warm; but it is still better than in Paris.

Yours,
C. Saint-Saëns



Charles Lecocq by the Nadar Workshop. Photograph, 14,5 x 10,5 cm, ca. 1875-1895. Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie, FT 4-NA-238 (15) © BnF

32. Saint-Saëns 2012, 1874-5, p. 122-135, ici p. 123.

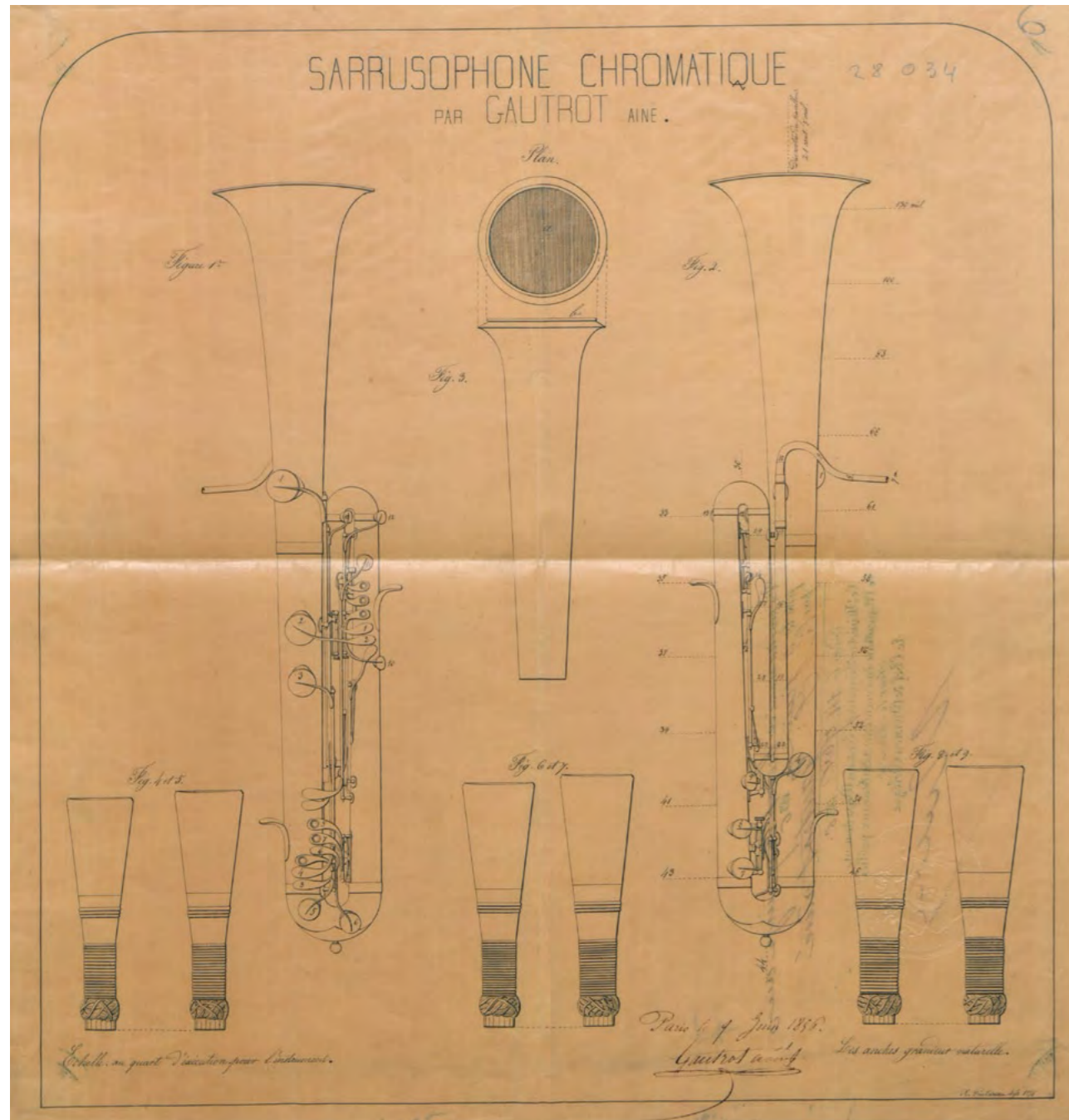
33. *Ibidem*, 1892-2, p. 447-448; 1902-1, p. 565-568; 1913-12, p. 867-970; 1919-6, p. 1020-1023.

34. Haine 1988.

35. Saint-Saëns 2012, 1874-5, p. 122-135, here p. 123. See also Saint-Saëns' remarks on clarinet use in Haydn (Saint-Saëns 2012, 1912-1, p. 764-768), on clarinet and bassoon in Beethoven (Saint-Saëns 2012, 1907-4, p. 631-632; 1913-9, p. 857-861).

L'ÉVOLUTION DE LA FACTURE DES INSTRUMENTS À VENT AU XIX^e SIÈCLE

EMANUELE MARCONI



Brevet d'invention déposé le 9 juin 1856 par Pierre-Louis Gautrot aîné, fabricant d'instruments de musique, pour son « Sarrusophone chromatique ».
Archives INPI, Courbevoie.
Inv. 1BB28034 © INPI

La longue carrière musicale de Camille Saint-Saëns correspond à l'une des périodes les plus inventives de l'histoire de la facture des instruments à vent. Dès les années 1850, le compositeur a su en exploiter les nouvelles ressources dans sa palette orchestrale et surtout dans ses œuvres concertantes et de musique de chambre où il fut l'un des premiers à offrir aux vents un rôle de soliste. Le mouvement de modernisation des instruments à vent débute à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles, voit son apogée dans les décennies 1830-1840, puis une nouvelle période de perfectionnement jusqu'au début du XX^e siècle pour donner naissance à l'instrumentarium moderne que nous connaissons encore aujourd'hui.

Ce souffle de modernité dont s'empare Saint-Saëns résulte de la conjugaison de facteurs multiples. Mentionnons tout d'abord l'apport décisif des recherches en acoustique et en physique des sons, notamment celles initiées par Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert (1717-1783), Daniel Bernoulli (1700-1782), Leonhard Euler (1707-1783), Thomas Young (1773-1829), Ernst Chladni (1756-1837), Joseph Fourier (1768-1830) ou Félix Savart (1791-1841) qui, par une approche scientifique, ont établi les lois employées pour l'évolution d'anciens instruments ou l'invention de nouveaux¹. Ensuite, l'expansion et l'exploitation coloniales favorisées par le développement des transports commerciaux ont permis une plus grande circulation des matières premières et des produits manufacturés – en témoignent les nombreuses expositions régionales, nationales, internationales ou universelles consacrées aux produits de l'industrie tout au long du XIX^e siècle. Les facteurs ont ainsi employé de nouveaux matériaux pour améliorer leurs instruments, notamment les bois d'ébène, de grenadille ou de palissandre importés de Madagascar, d'Afrique, d'Inde, des Antilles ou d'Amérique du Sud qui sont progressivement venus pallier la pénurie d'essences européennes comme le buis. De nouveaux alliages métalliques sont également testés comme le maillechort (alliage de cuivre, zinc et de nickel) qui, exploité en Chine depuis le XVI^e siècle au moins, fait l'objet de plusieurs brevets en Allemagne, en Angleterre et en France entre 1823 et 1832 ; il supplante le laiton en raison de ses qualités et de sa ressemblance avec l'argent, et est utilisé pour le corps de certains instruments mais surtout pour les clés de la plupart des instruments en bois. En 1839, le chimiste américain Charles Goodyear (1800-1860) invente l'ébonite, l'ancêtre des résines artificielles réalisées par vulcanisation du caoutchouc, qu'il teste dès les années 1840 pour les instruments de musique, notamment les clarinettes². Ce développement des matériaux utilisés et des techniques de construction s'est accompagné d'une réflexion visant à étalonner et uniformiser la hauteur du diapason à une époque où chaque ville et parfois chaque orchestre possédait encore le sien propre. En France, une première décision est prise en ce sens le 16 février 1859, tout d'abord limitée aux seuls

1. Au début du XIX^e siècle, dans les pays germaniques, nombreuses sont les études consacrées aux questions acoustiques des instruments à vent et notamment de la flûte traversière, à l'origine des travaux de Theobald Boehm. Parmi les écrits les plus notables : Chladni 1802, Weber 1811, Grenser 1811, Pellisov 1833.

2. Pour une vue d'ensemble : Herbert – Wallace 1997.



À gauche :
Flûte traversière en ut, système simple, réalisé dans l'atelier de Theobald Boehm (1784-1881). Ébène (?), 7 clés en maillechort, ca 1830.
Germanisches National Museum, Nürnberg.
Inv. MIR327 © Germanisches Nationalmuseum / Cliché Günther Kühnel

À droite :
Flûte traversière en ut, système Boehm 1832, réalisé dans l'atelier de Theobald Boehm (1784-1881). Ébène (?), 7 clés et 4 anneaux en maillechort argenté, 1832-1847.
Germanisches National Museum, Nürnberg.
Inv. MIR314 © Germanisches Nationalmuseum / Cliché Günther Kühnel



1878) développent un modèle de basson qui adopte sa forme définitive à 22 clés dans les années 1860-1870 et reste largement en usage pendant tout le XX^e siècle¹⁰.

Du côté des instruments de la famille des cuivres, les principales inventions ont également lieu dans les années 1830. Sur le plan technique, plusieurs initiatives visent à améliorer les systèmes des pistons de Friedrich Blühmel et Heinrich Stölzel notamment ceux développés par Joseph Riedl (17..-1840) en 1835 et par Léopold Uhlmann (1806-1878) en 1843. La principale révolution vient toutefois de Paris où, en 1838, le facteur François Périnet (1805-1861) crée un nouveau système de pistons à vis et à ouvertures décalées qu'il applique d'abord au corne « à pistons » avant d'en généraliser l'usage à la plupart des cuivres¹¹. De nouveaux instruments destinés à mieux équilibrer les timbres et les forces sonores de l'orchestre voient également le jour, à commencer par le tuba, breveté en 1835 par Wilhelm Wieprecht (1802-1872), directeur général des musiques militaires de Prusse, et l'ingénieur Johann Gottfried Moritz (1777-1840). En 1838, Ferdinand Sommer (fl. 1840-1859), facteur à Weimar, crée l'euphonium, instrument grave qui visait avec le tuba à remplacer l'ophicléide dont le timbre était considéré comme inégal. La famille des tubas sera plus tard enrichie par l'hélicon, inventé en 1845 par Ignaz Stowasser (1811-1892) à Vienne, et le sousaphone, conçu vers 1893 par l'américain James Welsh Pepper (1853-1919) en l'honneur et à la demande du compositeur et chef d'orchestre John Philip Sousa (1854-1932)¹².

C'est toutefois au facteur belge Adolphe Sax (1814-1894), déjà inventeur d'une clarinette basse en 1838, que l'on doit l'apport le plus décisif dans l'histoire de la facture instrumentale avec la création de deux familles complètes d'instruments originellement destinées aux orchestres militaires : les saxhorns brevetés en 1845, avec quatorze tailles allant du soprano à la contrebasse, et les saxophones en 1846, développés en huit tailles dont sept sont encore couramment utilisées de nos jours. À la différence des saxhorns à embouchure qui relèvent de la famille des cuivres, les saxophones à anche simple appartiennent à la famille des bois malgré leur corps en métal¹³. Aux bois se raccroche encore le sarrusophone conçu et développé par Pierre-Louis Gautrot (1812-1882) en 1856 en référence au chef de musique militaire Pierre-Auguste Sarrus (1813-1876). Tombé en désuétude au cours du XX^e siècle, cet instrument se jouait avec une anche double et comptait neuf tailles différentes¹⁴.

Les premières œuvres pour instruments à vent de Saint-Saëns qui voient le jour au début des années 1850, coïncident avec la fin de cet âge d'or de la facture en termes d'inventions, d'essais et d'expérimentations : la révolution conjointement opérée par Theobald Boehm et Adolphe Sax arrive à maturité et Saint-Saëns peut dès lors plei-



nement profiter d'instruments stables et performants dotés de toutes les nouveautés techniques. La période qui suit, entre 1850 et 1900, est désormais celle des améliorations qui, pour l'essentiel, reposent sur l'ajout de clés supplémentaires comme par exemple dans le « Système 6 » du hautbois perfectionné par Frédéric Triebert en 1872 : après quelques modifications, il est adopté par le hautboïste Georges Gillet (1854-1920) au Conservatoire de Paris en 1881 et prend le nom de « système conservatoire ». Il en va de même du travail de Heckel en Allemagne pour l'amélioration des bassons de Almenröder ou encore des changements apportés dans les années 1890 par Oskar Oehler (1858-1936) à la clarinette inventée par Iwan Müller (1786-1854) en 1812 pour en faire un instrument à 22 clés, 5 anneaux et une clé à plateau – cette clarinette est toujours en usage dans les pays germaniques.

Au début des années 1870, les saxhorns et les saxophones inventés par Sax ont définitivement trouvé leur place dans l'orchestre militaire, notamment grâce au succès de la *Grande méthode complète de corne à pistons et de saxhorn* (1864) de Jean-Baptiste Arban (1825-1889) ; ils sont en outre de plus en plus utilisés par les compositeurs à l'orchestre symphonique. Bien que les cuivres bénéficieront encore de plusieurs inventions notables, en 1876, le cor à pistons est supprimé de l'enseignement officiel au Conservatoire de Paris, marquant symboliquement le recul momentané de l'instrument au profit du cor naturel. Dans les années 1890, le corniste Henry Chaussier (1854-1914) dont Saint-Saëns soutiendra les efforts, tentera vainement d'imposer un nouveau cor omnitonique à 4 pistons (3 cylindriques et 1 rotatif) réalisé par le facteur François Millereau (1831-1892)¹⁵. Le succès viendra surtout avec l'invention du cor double (en *fa* / *si* b) inventé par Eduard Kruspe (1831-1918) en 1897 et celui développé par la célèbre société des Frères Alexander à Mayence à partir de 1909, à l'origine du cor d'harmonie moderne. La dernière grande évolution parmi les vents concerne la trompette avec l'apparition, vers 1890, de la trompette moderne en *si* b qui remplace progressivement l'ancienne trompette à pistons généralement en *sol* et *fa* avant de s'imposer à partir des années 1920 avec là encore des différences notables dans les pratiques : en France, en Angleterre et aux États-Unis prédominent les systèmes avec pistons à valves alors qu'en Allemagne, en Autriche et en Italie prédominent les pistons rotatifs¹⁶.

Lorsque Saint-Saëns décède en 1921, les instruments à vent ont achevé leur lente transformation entamée depuis la fin du XVIII^e siècle. Tout au long de sa carrière, le compositeur a suivi avec intérêt l'évolution de la facture et, dans un dialogue fécond et permanent avec les inventeurs, les facteurs et les interprètes contemporains, il a su saisir, à chaque étape de leur transformation, le potentiel sonore et expressif de ces instruments.

Ci-dessus :
Trompette à deux pistons, modèle Stölzel-Blühmel, réalisée dans l'atelier de Friedrich Wilhelm Schuster à Karlsruhe.
Laiton, après 1823.
Germanisches National Museum, Nürnberg.
Inv. MIR130 © Germanisches Nationalmuseum / Cliché Günther Kühnel

P. 62, en haut, à gauche :
Portrait d'Adolphe Sax (1814-1894) par Charles Bagniet (1814-1886).
Lithographie, 42 × 32 cm, 1844.
Bibliothèque nationale de France, Paris.
Département de la Musique, Est.SaxA.001 © BnF

P. 62, en haut, à droite :
Portrait du corniste Pierre-Joseph-Émile Meifred (1791-1867) par Jacques-Louis-Jules David (1829-1886).
Lithographie, 20 × 15,5 cm, 1832.
Bibliothèque nationale de France, Paris.
Département de la Musique, Est. Meifred P. 002 © BnF

10. Sachs 1913 ; Kopp 2012, p. 114-176.

11. *Romantic Brass* 2016.

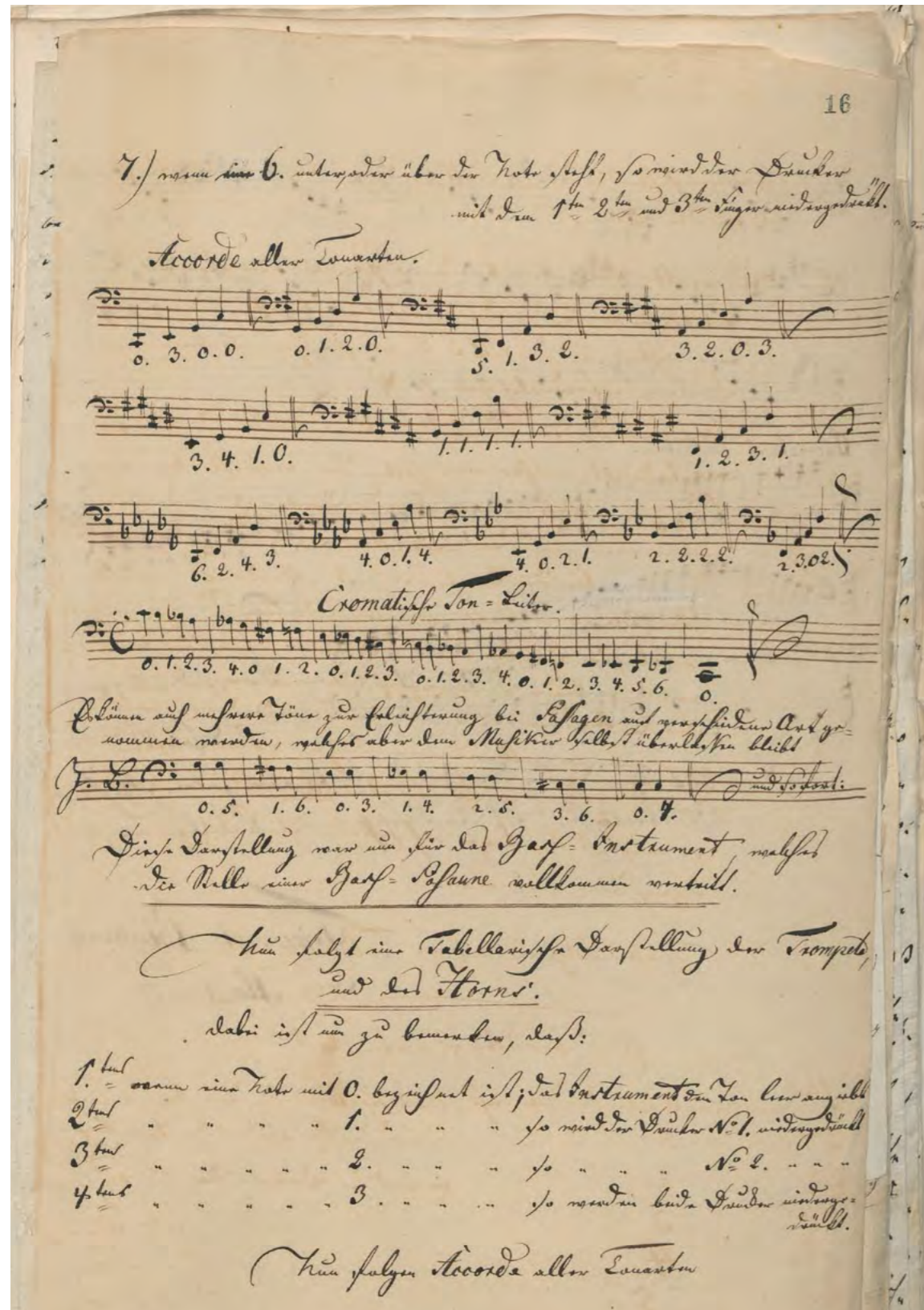
12. Bevan 2000.

13. Haine 1980 ; Rorive 2014.

14. Leruste 1926.

15. Maury 2007.

16. Wallace – McGrattan 2012, p. 194-241.



Application by oboist Blühmel from Waldenburg near Schweidnitz [Świdnica] to the Royal Ministry of Industry and Trade for a 10-year patent for an invention to improve the trumpet, trombone and horn. Berlin, 18 February 1888. Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin. I. HA Rep. 120 Ministerium für Handel und Gewerbe, D XIV 2 Nr. 33, fol. 16 r° © Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz

THE EVOLUTION OF WIND INSTRUMENT MAKING IN THE 19th CENTURY

EMANUELE MARCONI

Camille Saint-Saëns' long musical career corresponds to one of the most innovative periods in the history of wind instrument making. From the 1850s onwards, the composer was able to exploit the new resources available to him in his orchestral palette, especially in his concertante and chamber music works, where he was one of the first to give wind players a role as soloists. The modernisation of wind instruments began at the turn of the 19th century, peaked in the 1830s and 1840s, and continued until the beginning of the 20th century, when the modern *instrumentarium* that we know today emerged.

This breath of modernity that Saint-Saëns seized upon was the result of a combination of factors. First of all, it is important to note the decisive contribution of research into acoustics and the physics of sound, in particular that pioneered by Jean-Baptiste Le Rond d'Alembert (1717-1783), Daniel Bernoulli (1700-1782), Leonhard Euler (1707-1783), Thomas Young (1773-1829), Ernst Chladni (1756-1837), Joseph Fourier (1768-1830) and Félix Savart (1791-1841), all of whom used a scientific approach to establish the principles governing the adaptation of old instruments or the invention of new ones¹. Secondly, colonial expansion and exploitation facilitated by the development of commercial transportation enabled a greater circulation of raw materials and manufactured products – as attested by the numerous regional, national, international or universal exhibitions dedicated to the products of industry throughout the 19th century. Instrument makers used new materials to improve their instruments, notably ebony, grenadilla and rosewood imported from Madagascar, Africa, India, the West Indies and South America, which gradually compensated for the shortage of European species such as boxwood. They also tested the use of new metal alloys, such as nickel silver (an alloy of copper, zinc and nickel), which had been used in China since at least the 16th century and was the subject of numerous patents in Germany, England and France between 1823 and 1832. This material superseded brass, due to its properties and resemblance to silver, and was used for the body of certain instruments but, above all, for the keys of most woodwind instruments. In 1839, the American chemist Charles Goodyear (1800-1860) invented ebonite, the forerunner of artificial resins made through the vulcanisation of rubber, which he tested from the 1840s onwards for musical instruments, notably clarinets². These developments in terms of the materials used and construction techniques was combined with efforts to calibrate and standardise musical pitch, at a time when each city and sometimes even each individual orchestra still had its own pitch. In France, a decision was first taken in regard on 16 February 1859, and was initially limited to lyric theatres before being rapidly extended and imposed on military bands on 26 March 1860. This led to a rapid and wholesale renewal of the instrumental stock in use throughout the country³.

1. At the beginning of the 19th century, in German countries, numerous studies have been devoted to the acoustic behaviour of wind instruments and in particular to transverse flute, at the origin of the work of Theobald Boehm. Among the most notable publications: Chladni 1802, Weber 1811, Grenser 1811, Pellisov 1833.

2. For an overview: Herbert – Wallace 1997.

3. Hervé 2010; Labouret 2018; Gribenski 2019b.



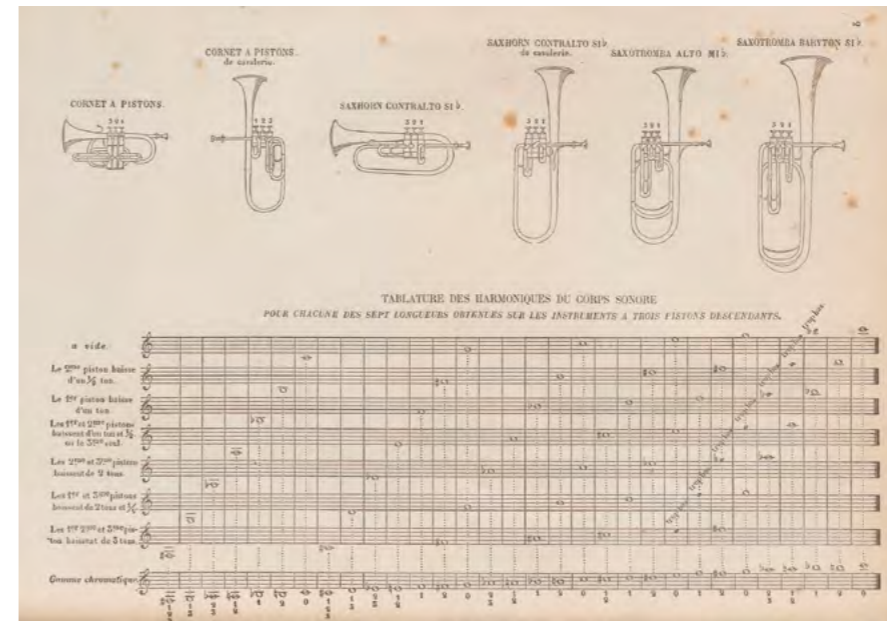
Transverse flute, in C, made in the workshop of Theobald Boehm (1784-1881). Brass, originally gilded, ivory embouchure barrel, nickel silver keywork (Boehm system with open G# key), ferrules and cap, 1847. Library of Congress, Music Division, Washington D.C. Inv. DCM 0470 © Library of Congress

to the oboe – his “system 5” won him a medal of honour at the Paris World Fair in 1855 and laid the foundations for the modern oboe⁹. Only the bassoon seemed to resist this adaptation and continued to evolve in two parallel directions in Germany and France. In Germany, a rather different instrument was developed from the one inherited from the 17th and 18th centuries. This bassoon, also known as the “Fagott”, was introduced in 1823 by Carl Almenröder (1786-1843), known as the “Boehm of the bassoon”. It was subsequently perfected by Johann Adam Heckel (1812-1877) before taking on its definitive form, under which it eventually became the international standard instrument in during the 20th century. In France, meanwhile, the instrument makers Jean-Nicolas Savary (1786-1853), Frédéric-Guillaume Adler (1784-1854), Auguste Buffet and Frédéric Triebert (1813-1878) developed the French model bassoon which in the 1860s and 1870s reached a form with up to 22 keys that would remain widely used well into the 20th century¹⁰.

The main inventions in the brass family also took place in the 1830s. From a technical standpoint, several initiatives were aimed at improving the piston systems of Friedrich Blühmel and Heinrich Stölzel, in particular those developed by Joseph Riedl (17..-1840) in 1835 and by Léopold Uhlmann (1806-1878) in 1843. The main breakthrough, however, occurred in Paris where, in 1838, the instrument maker François Périnet (1805-1861) devised a new system of pistons with staggered openings, which were first applied to the cornet “à pistons” (with piston valves) before extending its use to most brass instruments¹¹. New instruments designed to better balance the timbres and sonic power of the orchestra were also developed, starting with the tuba, patented in 1835 by Wilhelm Wieprecht (1802-1872), director-general of the Prussian military bands, and the engineer Johann Gottfried Moritz (1777-1840). In 1838, Ferdinand Sommer (fl. 1840-1859), instrument maker in Weimar, created the euphonium, a low-pitched instrument, which, along with the tuba, was intended to replace the ophicleide, whose timbre was considered unequal. The tuba family was later expanded to include the helicon, invented in 1845 by Ignaz Stowasser (1811-1892) in Vienna, and the sousaphone, designed around 1893 by the American James Welsh Pepper (1853-1919) in honour and at the request of the composer and conductor John Philip Sousa (1854-1932)¹².

However, it was the Belgian instrument maker Adolphe Sax (1814-1894), who had already invented a bass clarinet in 1838, who made the most decisive contribution to the history of instrument making with the creation of two complete families of instruments originally intended for military bands: saxhorns in 1845, with fourteen sizes ranging from soprano to double bass, and saxophones in 1846, which were developed in eight sizes, seven of which are still commonly used today. Unlike saxhorns with mouth-pieces, which belong to the brass family, single-reed saxophones belong to the woodwind family despite their metal body¹³. The sarrusophone, designed and developed by Pierre-Louis Gautrot (1812-1882) in 1856 and named after the military band director Pierre-Auguste Sarrus (1813-1876), still belongs to the woodwind family. Falling into disuse in the 20th century, this instrument was played with a double reed and came in nine different sizes¹⁴.

Saint-Saëns’ first works for wind instruments, which appeared in the early 1850s, coincided with the end of this golden age of invention, testing and experimentation: the revolution brought about jointly by Theobald Boehm and Adolphe Sax had reached maturity, and Saint-Saëns was now able to take full advantage of stable, high-performance instruments equipped with all the technical innovations. The period that followed, between 1850 and 1900, was characterised by improvements based primarily on the addition of extra keys, such as in the “system 6” of the oboe, perfected by Frédéric Triebert in 1872. After a few modifications, this system was adopted by the oboist Georges Gillet (1854-1920) at the Paris Conservatoire in 1881 and became known as the “Conservatoire system”. The same is true of Heckel’s work in Germany to improve Almenröder’s bassoons, or the changes made in the 1890s by Oskar Oehler (1858-1936) to the clarinet invented by Iwan Müller (1786-1854) in 1812 to make it a 22-key instrument with 5 rings and one plateau key – this type of clarinet is still used in Germany and Austria.



The saxhorns and saxophones invented by Sax found a permanent place in military bands from the beginning of the 1870s, thanks in particular to the success of the *Grande méthode complète de cornet à pistons et de saxhorn* (1864) by Jean-Baptiste Arban (1825-1889); they were also increasingly used by composers in symphony orchestras. Although brass instruments were to benefit from several other notable inventions, in 1876, the horn with piston valves was removed from the official teaching programme at the Paris Conservatoire, symbolically marking the temporary departure from the instrument in favour of the natural horn. In the 1890s, the horn player Henry Chaussier (1854-1914), whose efforts Saint-Saëns supported, tried unsuccessfully to introduce a new omnitonic horn with 4 piston valves (3 cylindrical and 1 rotary) made by the horn maker François Millereau (1831-1892)¹⁶. The greatest success was achieved with the invention of the double horn (in F / B \flat) by Eduard Kruspe (1831-1918) in 1897 and that developed by the renowned Gebrüder Alexander company in Mainz, Germany, from 1909 onwards, which formed the basis of the modern horn. The last major development in wind instruments was the appearance around 1890 of the modern trumpet in B \flat , which gradually replaced the earlier piston trumpet, generally in G or F, before becoming the norm from the 1920s onwards. There were, however, notable variations in use: in France, England and the United States, piston valve systems prevailed, while in Germany, Austria and Italy, rotary valves predominated¹⁷.

By the time Saint-Saëns died in 1921, wind instruments had completed their gradual transformation that had begun in the late 18th century. Throughout his career, the composer has followed with interest the evolution of instrument making and, in fruitful and continuous dialogue with contemporary inventors, makers and performers, he succeeded in grasping, at each stage of their transformation, the sonic and expressive potential of these instruments.



Jean-Baptiste Arban, *Grande méthode complète de cornet à pistons et de saxhorn*, Paris, Escudier, 1864, p. 9. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département Musique, VM8 L-1 © BnF

Portrait of cornetist Jean-Baptiste Arban (1825-1889), teacher, composer and author of the *Grande Méthode complète pour cornet à pistons et saxhorn* (1864), by the Société photographique Mayer et Person. Photograph by Mayer and Person, 9 × 5 cm, 1870. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Est. Arban 002 © BnF

9. Howe 2011, p. 109-111,

10. Sachs 1913; Kopp 2012, p. 114-176.

11. *Romantic Brass* 2016.

12. Bevan 2000.

13. Haïne 1980; Rorive 2014.

14. Leruste 1926.

15. Bevan 2000.

16. Maury 2007.

17. Wallace – McGrattan 2012, p. 194-241.

LA PRODUCTION DES INSTRUMENTS À VENT À LA COUTURE-BOUSSEY

EMANUELE MARCONI

Du XVII^e siècle jusqu'aux dernières décennies du XX^e siècle, le village de La Couture-Boussey a été l'épicentre de la production française d'instruments à vent. Situé en Normandie, dans le département de l'Eure, à égale distance des villes d'Évreux (Eure), de Dreux (Eure-et-Loir) et de Mantes-la-Jolie (Île-de-France), ce village forme avec les communes avoisinantes (Croth, Bois-le-Roy, Bueil, Épièdes, Ézy-sur-Eure, Garennes-sur-Eure, Ivry-la-Bataille, La Houssaye, Le L'Habit, Mouettes, Mousseaux-Neuville) le « bassin couturiot ». Cette constellation de bourgades a été le lieu, à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle, du développement de nouvelles techniques de tournage du bois qui permettent la transformation des instruments monoxyles (faits d'une seule pièce bois) de construction relativement simple en des objets complexes composés de trois ou quatre parties, capables de répondre aux nouvelles exigences des interprètes virtuoses. L'invention des corps de rechange permet en outre de s'adapter aux différentes tonalités de jeu et des hauteurs variables du diapason jusqu'à ce que celui-ci soit uniformisé en France en 1859¹.

La modernisation des clarinettes, haut-bois, flûtes traversières et bassons, se réalise principalement dans les ateliers couturiots des Hotteterre, célèbre famille de tourneurs et de musiciens recensés dans le village depuis la fin du XVI^e siècle, bientôt rejointe par d'autres familles telles que les Godfroy, Lot, Noblet, Martin, Buffet ou Thibouville, pour ne citer que les principales. Vivant dans le même village, ces différentes familles sont souvent apparentées, et dans les ateliers et les usines, jusqu'à trois générations peuvent travailler ensemble².

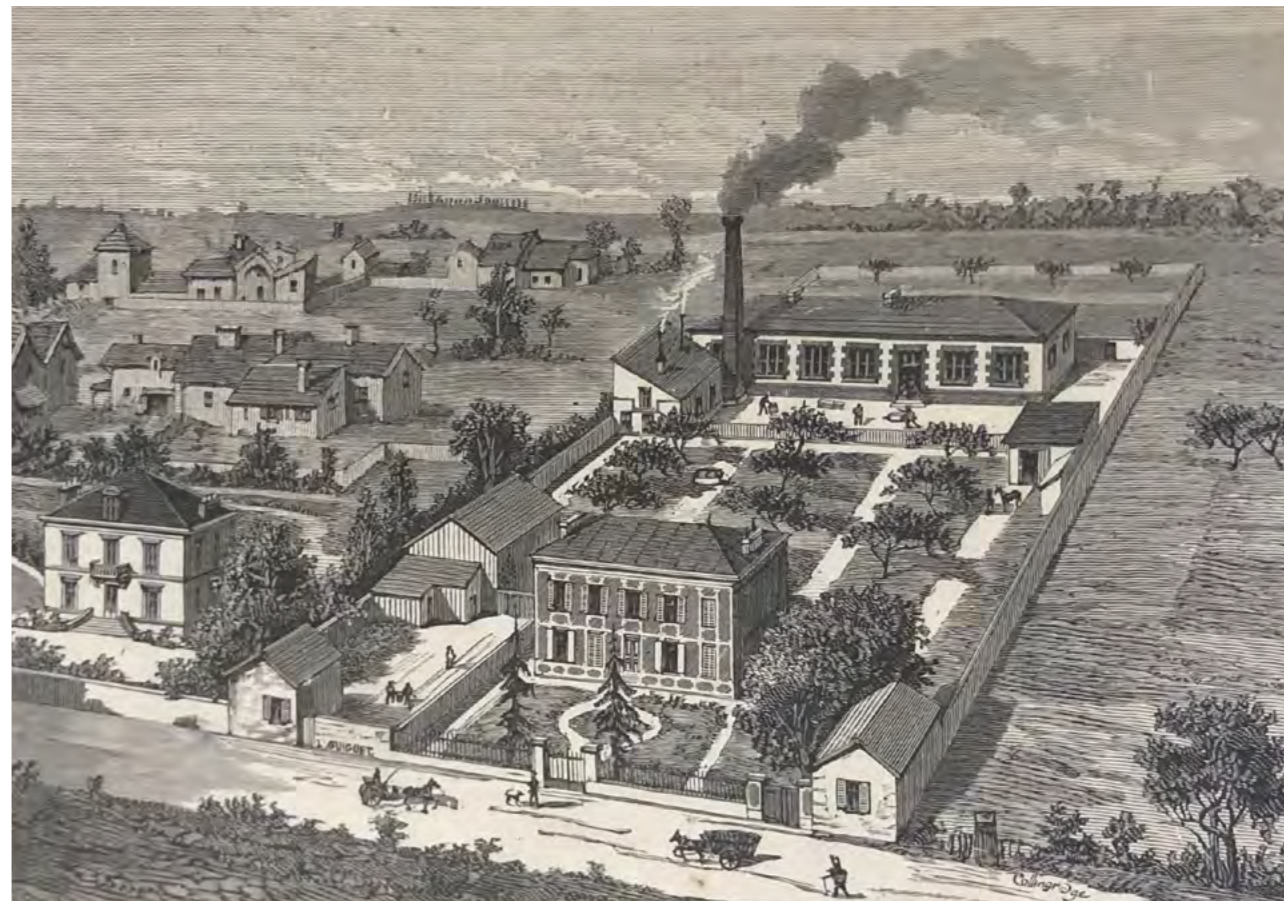
Le XIX^e siècle est celui de l'industrialisation³. La production du bassin couturiot connaît alors son apogée : les instruments et les accessoires fabriqués dans les ateliers et les usines de La Couture-Boussey, Ivry-La-Bataille, Ézy-sur-Eure et Garennes-sur-Eure

sont exportés dans toute l'Europe, aux Amériques et dans les colonies, parfois sans marque d'origine, la plupart des facteurs travaillant comme sous-traitants spécialisés pour de grandes marques étrangères. À La Couture-Boussey, une grande partie de la population est employée dans la facture instrumentale : en 1840, 150 des 620 personnes recensées (soit 24% de la population) travaillaient dans la quinzaine d'ateliers en activité ; en 1866, dix ateliers de facture instrumentale et sept de fabrication de clés et de garnitures faisaient vivre 321 personnes. Le petit village normand devient un véritable centre d'innovation technique en même temps qu'un centre de production de masse, comparable à Mirecourt, Markneukirchen et le Vogtland pour la production des violons et des archets, ou à la Bohême pour les cuivres, avant l'installation d'Adolphe Sax à Paris dans les années 1840. Pour des raisons commerciales, la majorité des facteurs ouvrent d'ailleurs des boutiques dans la capitale française et marquent leurs instruments de « Paris », tout en conservant leurs centres de production dans l'Eure. Ils participent aux expositions industrielles, nationales et internationales, où ils remportent de nombreux prix et médailles qu'ils arborent aux frontispices de leurs catalogues, annonces publicitaires ou documents administratifs. Cette activité a de profondes incidences sur la vie culturelle des villageois dont la vie tourne autour de la musique : le taux d'alphabétisation des ouvriers est très élevé (65% en 1866), mais tous, ou presque, savent lire et jouer la musique comme en témoigne l'existence de plusieurs sociétés musicales.

L'adoption progressive des machines à vapeur à partir de 1866, l'installation d'un réseau d'adduction d'eau en 1892, d'électricité en 1902, ou des lignes téléphoniques en 1906, témoignent de la recherche d'efficacité partagée par les manufactures du village. La guerre franco-prussienne de 1870, les restrictions et les réquisitions qu'elle impose

fragilise l'économie locale mais, vers la fin du siècle, La Couture-Boussey connaît un nouvel âge d'or : entre 1888 et 1892, dix-sept nouveaux ateliers sont construits et sept sont agrandis : les plus connus sont ceux de Chedeville, Herouard, Thibouville, Laubé, Julliot, Lefebvre ou Martin. En 1904, Georges Leblanc (1872-1959), chef d'atelier chez Denis-Toussaint Noblet (1859-1919), rachète à son employeur la marque prestigieuse fondée en 1750 et lance la marque « Leblanc » – en quelques années, il devient l'un des plus importants fabricants de clarinettes au monde⁴. À la même période, d'autres facteurs s'installent également dans la région : Laubé (1878), Djalma Julliot (1894), Chapelain (années 1900), Noblet-Leblanc (1904), Martin fils successeur (1911 ?), Couesnon (1924 ?) ou Malerne (1931) qui emploient chacun plusieurs dizaines d'ouvriers.

Les années 1880 sont également marquées en France par les mouvements ouvriers : la loi Waldeck-Rousseau de 1884 favorise la formation de chambres syndicales qui ne tardent pas à se structurer dans le bassin couturiot. À la suite, à partir de 1885, de plusieurs diminutions de prix imposées aux ouvriers, la Chambre Syndicale des Ouvriers en Instruments de Musique (Finisseurs) est créée le 12 octobre 1887⁵. En renforçant les liens entre les ateliers, elle permet également la prise de conscience collective d'un savoir-faire et d'une longue tradition manufacturière qui contribuera à la fondation de l'actuel Musée des instruments à vent : le 20 janvier 1888, « les ouvriers en instruments de musique (finisseurs) étant réunis en assemblée générale, ont l'honneur d'informer Monsieur le Maire et Messieurs les Conseillers Municipaux qu'ils ont pris l'initiative de la création d'un musée d'instruments à vent en bois. » Fidèle à l'esprit de ses créateurs, à plus de cent trente ans de distance, l'actuel musée conserve, valorise et maintient vive la mémoire des facteurs, des entreprises, des femmes et des hommes qui ont travaillé dans la région⁶.



1. Molkhou 2016 ; Rauline 2002 ; Rauline – Camboulive 2005 ; Joulain – Racine – Fercoq 2005.

2. Giannini 1993 ; Watel 2009a ; Watel 2009b.

3. Pierre 1893, p. 322-326, 415-416 ; Rauline 2004.

4. Léon Leblanc 2020.

5. Pierre 1893, p. 369-372.

6. *Historique sur la création du Musée d'enseignement professionnel de La Couture-Boussey*, Manuscrit, ca 1896-1900 (La Couture-Boussey, MIV) ; *Inventaire des instruments du Musée communal de La Couture Boussey*, Manuscrit, 1893 (La Couture-Boussey, MIV) ; *Suite de l'Inventaire des Instruments*, Manuscrit, 1897 (La Couture-Boussey, MIV) ; Abondance 1981 ; Gétreau 1896, p. 144, 529, 544, 606, 616.

Pages suivantes :

Carte publicitaire de Clément Masson (1880?-1956), successeur de Djalma Julliot (1858-1921), mentionnant les collaborations avec les flûtistes Paul Taffanel (1844-1908) et François Borne (1840-1920). Lithographie, 13,7 × 10,3 cm, après 1911. Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey. Non inventorié © MIV

Ouvriers de l'atelier Djalma Julliot (1858-1921). Photographie, 13,8 × 8,9 cm, avant 1921. Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey. Non inventorié © MIV

Vue de la manufacture Martin Frères à La Couture-Boussey en 1905. Manufacture d'instruments de musique, Maison Martin Frères, Successeur J.B. Martin, Paris, Imprimerie Lasnier, 19,5 × 27 cm, 1905. Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey. Inv. 2020.0.4 © MIV

Bâtiments des ateliers Thibouville à Ivry-la-Bataille. Manufacture Générale d'instruments de musique. Ancienne Maison Noblet-Thibouville. Les fils d'Eugène Thibouville, Successeurs, Évreux, Charles Hérissey, 1893, page de titre. Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey. 2020.0.8 © MIV

MAISON FONDÉE EN 1828

Fabrique de Clés d'Instruments de Musique
EN TOUS GENRES & TOUS MÉTAUX

Ancienne Maison Vacquelin et Julliot
Djalma Julliot

Auguste Buffet
Gendre & Successeur

LA COUTURE-BOUSSEY (Eure)

Monsieur Courbe La Couture Boussey Doit
Les marchandises ci-après désignées, payables dans La Couture Boussey.

le 30 mars 1921

| | | | | |
|--------------|----|-----------------------|--------|---------|
| mars | 19 | 3 chf boef ordinaires | 130 | 366 |
| " | " | 8 " " Procectis | 145 31 | 1162 80 |
| " | 30 | 6 " " s. f. | 142 40 | 887 70 |
| " | " | 2 " " Procectis | 148 55 | 290 70 |
| " | " | 2 " " oio | 100 | 244 |
| <i>Total</i> | | | | 2921 80 |

1921 Germain, Couture

Invoice with the letterhead of the Fabrique de Clés d'Instruments de Musique of Auguste Henri Georges (1877-19..), son-in-law and successor of Djalma Julliot (1858-1921) in La Couture-Boussey.
Lithograph, 21,1 x 26,9 cm, 1921.
Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey.
Non inventorié © MIV



On the top of the page:
Workers of the Fernand Chapelain (1860-19..) workshop.
Photograph, 9 x 14 cm, ca. 1910.
Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey.
Non inventorié © MIV

Above:
Workshops of the Adrien Thibouville (18..-1923) manufacture in Ivry-la-Bataille.
Photograph, 13,8 x 8,9 cm, beginning of the 19th century.
Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey.
Non inventorié © MIV



Georges Barrère (1876-1944) playing the flute.
 Photograph by George G. Bain, 12,5 × 17,8 cm, ca. 1915-1920.
 Washington, Library of Congress. LC-B2-4099-6 © LOC

LISTENING TO TRACES OF SOUND: SAINT-SAËNS' FLAUTISTS AND HORN PLAYERS

VINCENT ANDRIEUX

The Eiffel Tower has received yet another illustrious visitor: [Thomas] Edison.

Accompanied by some twenty people, including Mrs Edison and Mr Harisson, son of the President of the United States, the great inventor climbed to the top of the monument on Tuesday morning.

A concert had been organised in Mr Eiffel's apartment, immediately below the lighthouse. On the programme were the flautist [Paul] Taffanel, the violinist [Alfred] Brun, Miss Leroux, a singer, Mr Vanesi, director of the Opera, etc.

Mr Taffanel played, among other works, a *Rêverie* [Algerian Suite, Op. 60], by Saint-Saëns, which was recorded on the phonograph and immediately sent to New-York.¹

This report in the Swiss newspaper *L'Impartial* provides an unexpected insight into Saint-Saëns' work, by establishing a direct link between the composer, the French school of wind instruments – through the reference to one of its major figures (Taffanel) – and a technology that was still in its infancy: the phonograph². Curious about everything, Saint-Saëns became interested in sound recording techniques very early on, even recording some of his works on rolls for reproducing player pianos, cylinders and discs between 1904 and 1920³. These valuable documents now allow us to appreciate the characteristics of the composer's piano playing that so fascinated his contemporaries⁴.

The reconstruction of the sound-world of composers, notably through the recordings left by the dedicatees and first performers of their works, is a relatively new line of research linked to the digitisation and, in particular, the recent availability of thousands of cylinders and 78 rpm. Nevertheless, this process of auditory reconstruction should not be limited to the sound recordings alone, which were often extremely patchy at the beginning of the recording era⁵. It is essential to fill these gaps by examining other clues left in newspapers, correspondence and the comments of members of the Conservatoire's examination committees; a rare contemporary source containing explicit details of players' performances. The case of the pre-eminent flautists of Saint-Saëns' time is very informative in this sense, especially that of Paul Taffanel (1844-1908), with whom the composer played in concert on numerous occasions. Although the phonographic cylinder that he recorded at the top of the Eiffel Tower is now unplayable⁶, we know from his pupils that he cultivated a clear and fine sound, with a slight vibrato⁷. The remarks he made as a member of the Conservatoire's examination committee clearly attest to his stylistic orientation: Taffanel systematically reproached young flautists for anything that was "thick" or "heavy" in its sound, playing that was "woolly", or styles that could be described as "straight" or "cold"⁸. When he discussed vibrato (often associated with the notions of "colour" and "warmth"), it was not so much to criticise its use as its excessive use, which he referred to as "goat-like bleating"⁹.

1. "Nouvelles étrangères. France", *L'Impartial*, 9^e année, n°2661, 16 August 1889, n°5, p. 2.

2. Paul Taffanel participated in the creation of the *Carnaval des animaux* (1886) and the *Caprice sur des airs danois et russes* (1887). On the flutists mentioned here, see p. 141-5, 166-9.

3. Giuliani 2021.

4. Peres Da Costa 2012.

5. During the era of acoustic recording (before the invention of the electric microphone), sound reproduction was very patchy; whereas a human ear perceives from 20 to 20,000 Hertz, the cylinders and the first gramophones reproduced only a bandwidth ranging from 200 to 2,500 Hertz. At the very beginning of electrical recording (in 1925), the frequencies rendered were between 100 and 6000 Hertz – and it was only after World War II that the spectrum was extended to 14 000 Hertz.

6. A cylinder which seems to correspond to the Taffanel's one is now kept in the collections of the National Museum of American History (Washington) but, for preservation reasons, has not been digitized. Our thanks to Patrick Feaster for identifying and locating it. See Feaster 2012.

7. Taffanel – Fleury 1926, p. 1523; Blakeman 2011, p. 288-289.

8. Taffanel intended these critiques for all wind instrumentalists.

9. Paris, Archives nationales, AJ/37/236/2; Paris, BnF, Fonds Paul Taffanel, TAF/152/11/1-2.



À LA RECHERCHE
DE NOUVELLES SONORITÉS

—
IN SEARCH
OF NEW SOUNDS



Sarrusophone basse en si \flat réalisé dans l'atelier parisien de Gautrot, entre 1875 et 1883. L'instrument est commercialisé sous le nom de « Gautrot-Marquet », marque déposée en 1875 et destinée aux « instruments de bois premier choix ». Corps en métal, 18 clefs : 12 à pattes et 6 à touches. Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey. Inv. 1143 © MIV



Saxhorn contralto droit en si \flat réalisé dans l'atelier d'Adolphe Sax, 1865. Ancienne collection d'Adolphe Sax. Laiton, 3 pistons berlinois. Coll. Bruno Kampmann, Paris. Inv. 283 © Coll. Bruno Kampmann / cliché Emanuele Marconi

Le sarrusophone dont il est ici longuement question a longtemps suscité l'intérêt de Saint-Saëns qui s'en fera l'un des plus ardents promoteurs. Inventé par Pierre-Auguste Sarrus (1813-1876) et Pierre-Louis Gautrot (1812-1882), breveté en 1856 puis présenté à Bayonne en 1864 et à Paris en 1867, cet instrument à anche double, perce conique et corps métallique, se décline en une famille de neuf membres allant du soprano à la contrebasse. Celle-ci avait été originellement développée pour suppléer à la suppression des hautbois et des bassons dans les orchestres militaires en 1845 mais, dénoncé par Sax comme contrefaçon du saxophone, l'instrument n'y fut adopté que tardivement, notamment sous l'action de Gabriel Parès, par les Musiques des Equipages de la Flotte et de la Garde Républicaine. En revanche, dans sa version grave, en raison de son timbre et son égalité d'émission, il attira rapidement l'attention des compositeurs comme une alternative préférable au contrebasson¹⁵. Saint-Saëns est d'ailleurs l'un des premiers à introduire le sarrusophone à l'orchestre, dans les *Noces de Prométhée* (1867), et continua de l'employer dans ses œuvres successives même si, dans ses partitions, il utilise la dénomination « contrebasson », se référant à la fonction et non à l'instrument lui-même. En 1879, il offrira lui-même un exemplaire de l'instrument au Grand Théâtre de Lyon pour la création de son opéra *Étienne Marcel* ainsi qu'à un musicien non identifié pour l'audition de ses œuvres dans différentes sociétés de concerts parisiens¹⁶.

Saint-Saëns avait sans doute pu entendre et étudier les instruments de Sax dès son adolescence, à commencer par les familles de saxophones et de saxhorns présentées pour la première fois à l'Exposition nationale des produits de l'agriculture et de l'industrie en 1849 puis aux Expositions universelles de Londres en 1851 et de Paris en 1855 – il les exploite relativement tôt dans les premières versions de sa *Symphonie n°1* op. 2 (1853) et son psaume *Super flumina Babylonis* (1854) sans pour autant les intégrer systématiquement à son orchestre par la suite¹⁷. La clarinette contrebasse, également présentée par Sax 1855 n'aura de cesse d'intéresser le compositeur qui finira par l'introduire dans son opéra *Hélène* (1903) : « [le chef d'orchestre Léon] Jehin m'a dit avoir à Monte Carlo une Clarinette contrebasse, mon rêve ! Je m'en servirai dans cette sinistre scène de Pallas (mi \flat mineur!!!) », écrit-il à son éditeur Auguste Durand¹⁸. Même s'ils sont peu documentés, les liens entre Saint-Saëns et Sax ont probablement été réguliers dès les années 1850. Saint-Saëns est en effet un proche de Berlioz et d'Halévy dont on connaît les rôles respectifs dans la promotion des nouveaux instruments du facteur belge¹⁹. Il travaille également avec la Fanfare Sax pour sa *Symphonie n°1* op. 2 déjà citée et sa *Cantate pour la Fête centenaire du Général Hoche* (1868). En 1876, revenant de la saison inaugurale du festival de Bayreuth, il rappellera publiquement que Sax avait été le précurseur de l'idée d'une fosse d'orchestre invisible dès 1867²⁰ et, dans les années 1880-1890, collaborera avec lui pour les créations d'*Henry VIII* (1883) et d'*Ascanio* (1890) sur la scène de l'Opéra de Paris où le facteur assurait également la direction de la musique de scène (de 1847 à 1892)²¹.



Marque d'Adolphe Sax sur un saxhorn alto en mi \flat (détail). Coll. Bruno Kampmann, Paris. Inv. 09 © Coll. Bruno Kampmann / cliché Emanuele Marconi

16. Pierre 1890, p. 41-42.

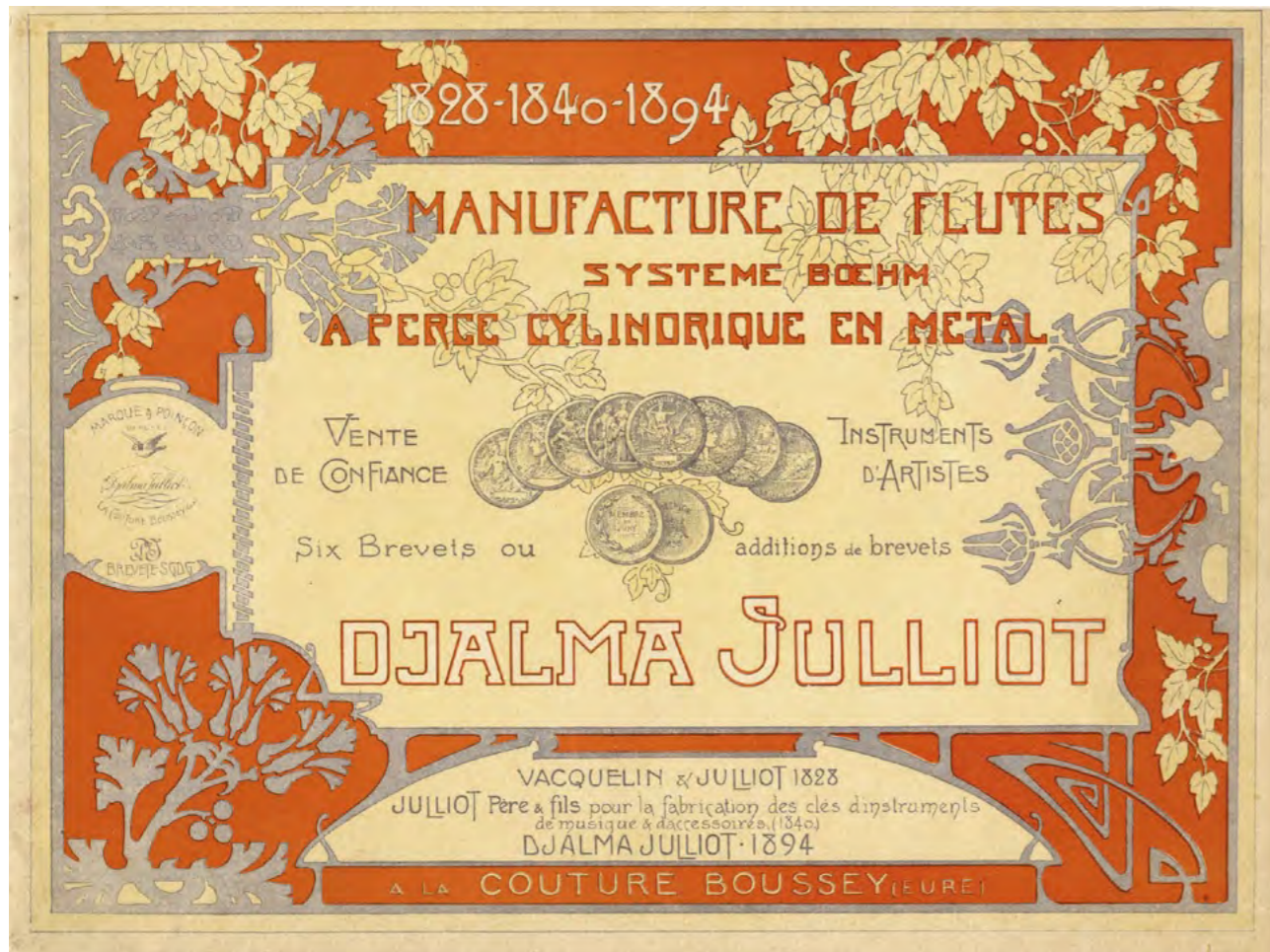
17. Haine 1980, p. 137-161.

18. Lettre de Saint-Saëns à Auguste Durand, Aix-les-Bains, après le 17 juillet 1903.

19. Colas 2008 ; Haine 2016.

20. Saint-Saëns 2012, 1876-7, p. 150.

21. De Keiser 2006.



Page de titre du catalogue du facteur Djalma Julliot faisant état de ses brevets primés à diverses expositions. Djalma Julliot, *Manufacture de flûtes système Boehm à perce cylindrique en métal*, Office central de l'édition, Paris, 1903. Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey. Inv. 2020.0.15 © MIV

Héritières des séances données à l'Académie des Sciences et des Beaux-Arts, les grandes expositions qui ponctuent la seconde moitié du XIX^e siècle sont des vitrines de la connaissance, des savoir-faire et de l'innovation. D'abord nationales puis internationales (« universelles ») à partir de 1851, elles se déroulent à leurs débuts tous les quatre ans. Elles représentent un enjeu politique et économique de première importance où chaque nation tente de briller par les nombreux prix et distinctions qui y sont décernés. Parfois thématiques, les expositions invitent également au voyage par les musiques extra-européennes que l'on peut y entendre et influencent ainsi l'œuvre de certains compositeurs comme Saint-Saëns ou Claude Debussy¹.

C'est principalement au sein de la section « Beaux-Arts » que la musique occupe une place privilégiée dans ces manifestations, non seulement par les produits manufacturés exposés mais aussi par les nombreux concerts, concours d'orphéons et de compositions qui y sont organisés. Regroupés par « classe », les instruments de musique sont les témoins de l'évolution progressive du métier de facteur : l'artisan devient ouvrier, la production en atelier s'effectue désormais en série dans des manufactures et conduit finalement à la division du travail². Chaque étape de fabrication est alors assurée par un ouvrier qualifié dans une tâche précise (vernissage, montage, réglage...). À partir de la première Exposition universelle organisée à Londres (1851), cette industrialisation va peu à peu gagner de nombreux secteurs de la facture instrumentale et inciter les grandes firmes à se protéger de la concurrence en brevetant leurs inventions. La facture du piano, plus précisément de sa mécanique, reste sans doute l'exemple le plus évocateur tant par le nombre que par la variété des innovations mais est suivie de près par celle des instruments à vent (amélioration de la justesse et de l'égalité, perfectionnement des systèmes de clétages et des pistons...). Notons que ces inventions assurent en grande partie la réputation des facteurs, qui plus est lorsque celles-ci sont primées³. Parallèlement à cela, la musique se démocratise et gagne les classes moyennes ; les coûts de production en baisse des instruments en facilitent l'acquisition.

Paris devient à cette époque le principal lieu de commerce des instruments à vent en France. Tandis que de nombreux magasins s'ouvrent dans la capitale, la production en usine s'intensifie en région. Signalons aussi que l'Exposition de 1889 arbore une dimension pédagogique dans sa scénographie : différentes salles sont consacrées au métier de facteur d'instruments et plusieurs ateliers sont reconstitués *in situ*. La salle « L » rassemble ainsi plusieurs typologies d'anciens « instruments à vent en bois » (musettes, clarinettes, flûtes, flageolets, hautbois, bassons, serpents, cors anglais) et l'outillage nécessaire à la facture ; tous ces objets proviennent du récent Musée de La Couture-Boussey créé en 1888⁵.

Dans son catalogue de l'Exposition de 1889, Léon Pillaut, conservateur du Musée Instrumental du Conservatoire national de musique de Paris de 1886 à 1903, résume les changements importants qui se sont amorcés dans la production des instruments à vent en prenant l'exemple de La Couture-Boussey :

Le village de La-Couture-Boussey, s'est depuis plusieurs siècles consacré à la fabrication des instruments à vent ; chaque habitant avait autrefois son atelier, et le tour qu'on voit à l'exposition provient d'une de ces vieilles habitations, il a peut-être trois cents ans d'existence. Là où le travail personnel avait produit les musettes, les hautbois, les galoubets, les flûtes, qui ont réjoui nos pères, s'élèvent maintenant d'importantes usines où ces instruments sont fabriqués avec tous les perfectionnements exigés par les progrès de la musique. Les habitants de ce village ont eu il y a quelques temps l'heureuse idée de rassembler tout ce qui peut rappeler les anciens procédés de leur profession. Telle est l'origine de la collection qu'ils ont bien voulu nous prêter et qui avec le temps deviendra une des plus instructives.⁴

Paris devient à cette époque le principal lieu de commerce des instruments à vent en France. Tandis que de nombreux magasins s'ouvrent dans la capitale, la production en usine s'intensifie en région. Signalons aussi que l'Exposition de 1889 arbore une dimension pédagogique dans sa scénographie : différentes salles sont consacrées au métier de facteur d'instruments et plusieurs ateliers sont reconstitués *in situ*. La salle « L » rassemble ainsi plusieurs typologies d'anciens « instruments à vent en bois » (musettes, clarinettes, flûtes, flageolets, hautbois, bassons, serpents, cors anglais) et l'outillage nécessaire à la facture ; tous ces objets proviennent du récent Musée de La Couture-Boussey créé en 1888⁵.

On connaît l'importance de ces grandes foires internationales dans l'émergence de nouveaux instruments. Si bon nombre de ces inventions sont en grande partie tombées dans l'oubli, d'autres ont été définitivement adoptées à l'instar de celles d'Adolphe Sax. C'est grâce aux compositeurs, qui agissent dans la promotion de la facture instrumentale, que les nouvelles possibilités techniques et les timbres inédits de ces instruments sont mis à l'honneur. C'est le cas pour Saint-Saëns qui a toujours manifesté un grand intérêt pour la facture instrumentale et possédait d'ailleurs de solides connaissances en organologie comme le prouve la série d'articles qu'il fait paraître dans *Le Rappel* à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris en 1889⁶. Sa participation aux différentes expositions nationales et internationales est d'ailleurs une constante au moins depuis celles de Paris en 1855 et en 1867 où il remporte le prix de la cantate avec *Les Noces de Prométhée* op. 19, qui intègre précisément toute une série d'instruments nouveaux réalisés par Sax. En 1869, par l'intermédiaire de son ami Théodore Biais, Saint-Saëns participe à l'Exposition de l'Union centrale des Beaux-arts appliqués à l'Industrie, dont il compose la marche officielle, *Orient et Occident* op. 25, première œuvre pour orchestre à vent dans laquelle il utilise toutes les possibilités instrumentales offertes par les récentes réformes des orchestres militaires⁷. À l'Exposition de 1878, c'est encore avec *Les Noces de Prométhée* qu'est inaugurée la grande salle du Trocadéro et avec *Orient et Occident* qu'y sont décernés les prix le 21 octobre 1878. À Anvers, en 1885, il préside la classe des instruments de musique à l'Exposition universelle aux côtés du fondateur du Musée Instrumental de Bruxelles, Victor-Charles Mahillon. En 1900, l'Exposition universelle de Paris lui passe commande de la cantate officielle : *Le Feu céleste*. Enfin, en 1915, il est le principal musicien français invité pour la Panama-Pacifique Internationale Exposition de San Francisco pour laquelle il compose *Hail, California!*

Le Musée de Dieppe conserve de nombreuses médailles honorifiques ou commémoratives qui furent remises à Saint-Saëns lors de ces différentes expositions.



Marque au fer du facteur Jérôme Thibouville Lamy apposée sur un hautbois faisant état de ses brevets primés à diverses expositions.

Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey. Inv. 401 © MIV / cliché Emanuele Marconi

1. Fauquet 1994 ; Fauser 2005 ; *Textes sur les expositions 2007* ; Fauquet 2012 ; *Musique aux expositions universelles 2012*.
2. Haine 1985.
3. Haine 1995 ; Haine 2007.
4. Pillaut 1889, p. 77.
5. Pillaut 1889, p. 83-84. Voir également Haine 1988 ; Fauser 2005.
6. Saint-Saëns 2012, 1889-8 à 1889-10, p. 407-416.
7. Kastner 1848.

Saxophone-Tenor En Si b

Allegro moderato, mesto $\text{♩} \# \text{C}$ 15

A

In sa li-cibus in ne

pp

cres

dim

B

Recit qui a illis interroga verunt nos qui captivos duxerunt

Orgue

nos, verba can-ti-o num'a tempo

Recit

et qui ad duxerunt nos.

B♭ tenor saxophone part, from the psalm *Super flumina Babylonis*. Autograph manuscript by Saint-Saëns, 27.4 × 35.3 cm, 1854. Médiathèque Jean-Renoir, Dieppe. Inv. 904 CSS Ms. 2114.2 © Ville de Dieppe



E♭ baritone saxophone, made in the Paris workshop of Adolphe Sax. Former Adolphe Sax Collection. Silver plated metal body, 16 keys, 2 octave keys (1 on the bocal). Silver plated mouthpiece, 1858. Musée de la musique - Philharmonie de Paris. Inv. E.717 © Coll. Musée de la musique / Cliché Emanuele Marconi



B♭ tenor saxophone, made in the Paris workshop of Adolphe Sax. Former Adolphe Sax Collection. Silver plated metal. 17 keys, 2 octave keys (1 on the bocal), 1857. Musée de la musique - Philharmonie de Paris. Inv. E.716 © Coll. Musée de la musique / Cliché Emanuele Marconi

Lettre d'Henri Chaussier à Camille Saint-Saëns, Berlin, 1^{er} septembre 1882
 Dieppe, Médiathèque Jean-Renoir, Fonds Camille Saint-Saëns

Berlin le 1^{er} Sept. 82

Cher Maître,

Je suis installé ici. La première répétition a eu lieu ce matin, nous n'avons fait que voir une fois la marche de *Tannhäuser* qui naturellement est universellement connue des musiciens.

Bilse¹ a congédié l'harmonie pour faire répéter un quatuor de Haydn.

Je n'avais jamais entendu cette musique en masse; cela produit un effet merveilleux.

Les violons surtout ont une sonorité cristalline qui m'a surpris et sont d'une justesse irréprochable.

Plus tard je vous communiquerai mes impressions, pour le moment je viens vous prier de me faire envoyer les parties d'orchestre de votre Romance dédiée à Garrigue.

Il me faudrait 6 parties de 1^{er} violons, 4 de 2^{ds}, 3 Altos, 3 V^{elles} et 3 C. B., le reste de l'harmonie comme à l'ordinaire.

Quant à la *Romance* que vous avez bien voulu me dédier, pourriez-vous retrancher une mesure dans la tenue de l'ut grave. J'ai toujours oublié de vous demander cela, car c'est très difficile à tenir pour la raison que c'est très long. Vous n'auriez à faire qu'une variante et l'écrire ainsi :



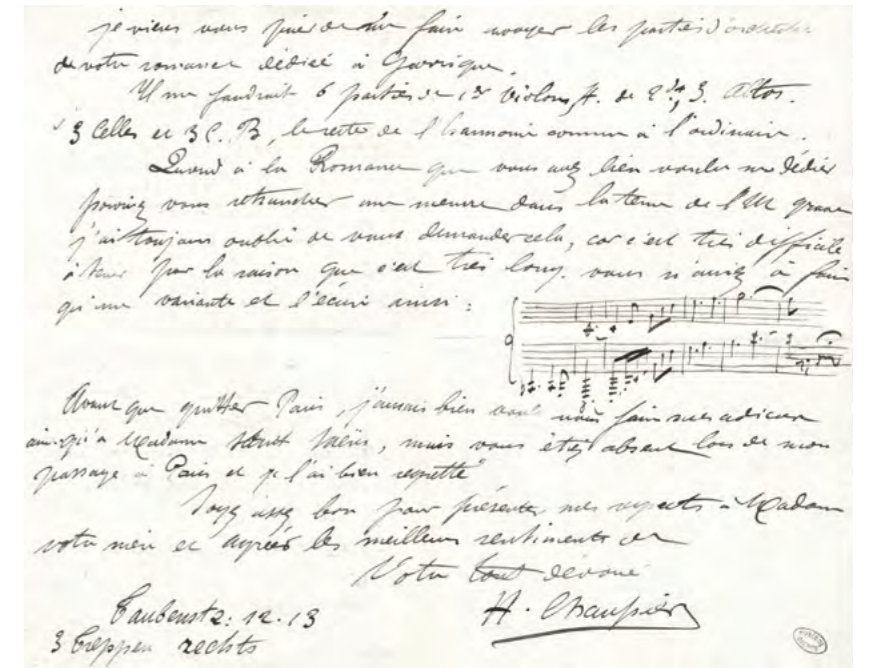
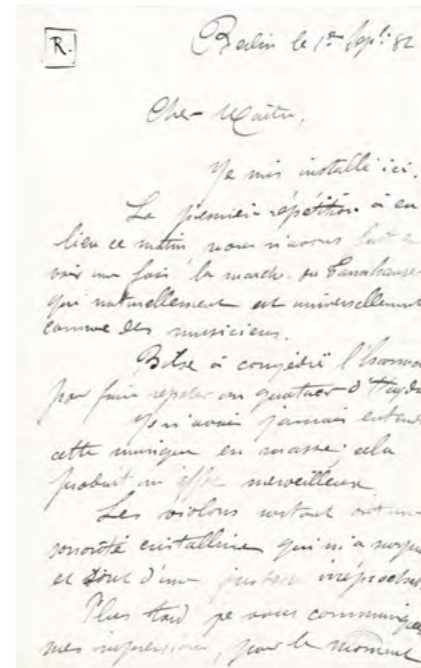
Avant que quitter Paris, j'aurais bien voulu vous faire mes adieux ainsi qu'à Madame Saint-Saëns, mais vous étiez absent lors de mon passage à Paris et je l'ai bien regretté.

Soyez assez bon pour présenter mes respects à Madame votre mère et agréer les meilleurs sentiments de

Votre tout dévoué,

H. Chaussier
 Taubenstr. 12-13
 3 Treppen rechts

1. Benjamin Bilse (1816-1902), chef d'orchestre. De 1867 à 1882, il dirige l'Orchestre Bilse à la Berliner Concerthaus et entame des séries de populaires Bilse-Konzerte.



Lettre d'Henri Chaussier à Camille Saint-Saëns, Berlin, 1^{er} septembre 1882.
 Médiathèque Jean-Renoir, Dieppe. Fonds Saint-Saëns © Ville de Dieppe



Cor omnitonique, avec 8 tubes correspondant chacun à un ton, réalisé dans l'atelier de Jean-Baptiste Dupont, vers 1818.
 Garnitures en argent. Pavillon laqué rouge et or.
 Musée de la musique - Philharmonie de Paris.
 Inv. E.1017 © Coll. Musée de la musique /
 Cliché Claude Germain

AU SERVICE DES INTERPRÈTES

FABIEN GUILLOUX



P. 132: «Volière», extrait du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns écrit à l'intention du flûtiste Paul Taffanel.
Manuscrit autographe, 32,5 × 27 cm, 1886.
Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Ms. 2456, fol. 29 r° © BnF

Ci-dessus: Les solistes de la Musique de Garde Républicaine en 1905.
De gauche à droite: Jules Vialet (1871-1948), Léon Fontbonne (1858-1940), Louis Gaudard (1868-19..), Henri Paradis (1861-1940) et Marcel Couppas (1863-19..).
Cliché de Charles Debrock reproduit sur carte postale, 139 × 90 mm, Bordeaux, M[arcel] D[elboy], ca 1906. Coll. privée, Paris.

L'émergence de la figure du compositeur-interprète qui, sur le piano ou le violon, joue ses propres œuvres et improvise dans un style brillant, est un des traits caractéristiques de l'histoire de la musique occidentale de la fin du XVIII^e siècle et de la première moitié du XIX^e siècle. Dans les décennies 1830-1840, Paris devient même une plaque tournante européenne pour ces virtuoses: Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), Frédéric Chopin (1810-1849), Franz Liszt (1811-1886), Sigismund Thalberg (1812-1871) ou Charles-Valentin Alkan (1813-1888) sur le piano, Pierre Baillot (1871-1842), Niccolò Paganini (1782-1840), Charles-Auguste de Bériot (1802-1870) ou Henri Vieuxtemps (1820-1881) sur le violon¹. Moins médiatiques que les précédents, les instrumentistes à vent possèdent aussi leurs virtuoses internationaux. En nous limitant aux seuls clarinettes, on peut citer Heinrich (1784-1847) et Carl Baermann (1811-1885), Ernesto Cavallini (1807-1874), Hyacinthe Klosé (1808-1880), Henry Lazarus (1815-1895) ou encore Ferdinando Busoni (1834-1909)².

Si ces derniers sont aujourd'hui connus pour les œuvres concertantes ou de musique de chambre qui leur ont été dédiées, leur répertoire est en réalité surtout constitué de «fantaisies» et «d'airs variés» sur des airs populaires ou des extraits d'opéras à la mode. Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la sonorité et le jeu des bois, en particulier des flûtes et des clarinettes, demeurent en effet fortement liés au modèle vocal. L'association de la flûte au soprano colorature est d'ailleurs l'une des marques de fabrique des pièces romantiques jouées au Théâtre-Italien et à l'Opéra-Comique. L'archétype en la matière est sans conteste l'opéra-comique *Le Rossignol* de Louis-Sébastien Lebrun (1764-1829) qui, pourtant vilipendé par Hector Berlioz dès les années 1820 pour sa virtuosité gratuite³, a durablement marqué le répertoire jusqu'aux *Noces de Jeannette* (1853) de Victor Massé (1822-1884) ou *L'Étoile du Nord* (1854) de Meyerbeer (1791-1864)⁴. Au concert, à côté de ces airs de bravoure plébiscités par le public, les instrumentistes privilégient dès lors les transcriptions et arrangements d'œuvres lyriques destinés à mettre en avant l'inventivité, la maîtrise et le jeu brillant de l'interprète. Les œuvres du bassoniste Eugène Jancourt (1815-1901), membre de la Société des Concerts du Conservatoire (de 1843 à 1869) et professeur au Conservatoire (de 1875 à 1891), sont représentatives de cette production: son catalogue compte plus d'une centaine de numéros d'opus pour son instrument dont la quasi-totalité se compose précisément de fantaisies, de solos de concert et de thèmes variés réclamant une bonne maîtrise du basson dont Jancourt perfectionnait la mécanique en association avec les facteurs Frédéric Triebert (1817-1878) et Pierre Goumas (1827-1889)⁵. Cette culture de la virtuosité, la fascination qu'elle exerce auprès du public et l'uniformisation d'un répertoire dominé par des interprètes-compositeurs-inventeurs expliquent sans doute en partie l'absence de toute autre forme savante d'œuvres concer-



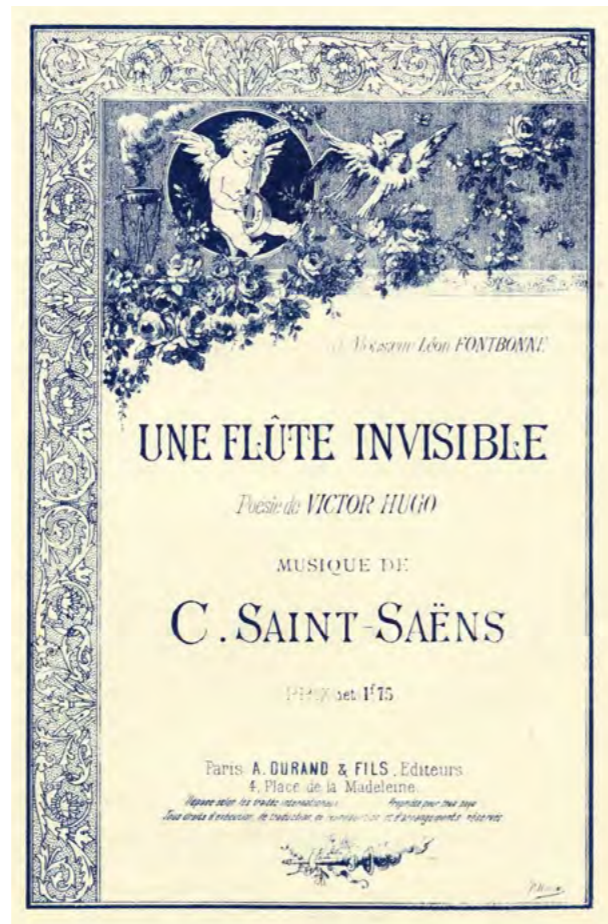
Portrait anonyme du clarinetiste Ernesto Cavallini (1807-1874).
Huile sur toile, 19,2 × 16,8 cm, ca 1840.
Museo Teatrale Alla Scala, Milano.
Inv. 1794 © Museo Teatrale Alla Scala

1. Metzner 1998.
2. Weston 1976; Weston 1977; Mühlfeld 2007; Amore 2011.
3. Berlioz 1996, p. 113-117.
4. Parr 2021.
5. Kopp 2012, p. 128-132.



Dessin de Frédéric Sorrieu (1807-1887) représentant un bassoniste en position de jeu publié dans la *Méthode théorique et pratique pour le basson* d'Eugène Jancourt (1815-1901). Paris, Simon Richault, 1847, p. 4. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Vm^o J 8 © BnF

Page de titre de la partition de *Une flûte invisible*, mélodie pour voix, flûte et piano de Saint-Saëns sur une poésie de Victor Hugo dédiée à Léon Fontbonne. Paris, A. Durand et Fils, 1885. Coll. privée, Paris.



tantes pour vents solistes de la part des compositeurs français, à l'exception notable du *Concerto* pour hautbois et orchestre (1877) de Clémence de Grandval (1828-1907), dédié à Georges Gillet (1854-1920) et, indice révélateur, imprimé en Allemagne. Dans l'histoire du hautbois, l'apparition sur la scène musicale de Gillet à qui Saint-Saëns offrira la dédicace de son *Caprice sur des airs danois et russes* op. 79 (1887), marque symboliquement la fin de l'ère de l'interprète-compositeur virtuose. Soliste dans les orchestres du Théâtre-Italien (de 1872 à 1874), des Concerts-Colonne (de 1872 à 1876), de la Société des Concerts du Conservatoire (de 1876 à 1899), de l'Opéra-Comique (de 1878 à 1895) et de l'Opéra de Paris (de 1895 à 1904), il appartient à une nouvelle génération d'interprètes qui mettent leur art au service de la défense du répertoire classique et de la promotion d'un répertoire moderne désormais libre des contingences purement techniques ou tenues de prouver les progrès de la facture instrumentale.

Dans ce domaine, comme dans bien d'autres, Camille Saint-Saëns, à rebours de ses contemporains, eut un rôle décisif en composant sept pièces pour vents solistes et orchestre : une pour clarinette, une pour flûte et clarinette, deux pour flûte et trois pour cor. Au cours de sa longue carrière, soit comme interprète soit comme compositeur, Saint-Saëns collabora avec au moins cinq générations d'instrumentistes virtuoses à qui plusieurs de ses œuvres sont dédiées : Louis Dorus (1812-1896), Adrien de Vroÿe (1832-1918), Paul Taffanel (1844-1908), Léon Fontbonne (1858-1940) ou Gaston Blanquart (1877-1962)⁶ pour la flûte, Georges Gillet et Louis Bas (1863-1944) pour le hautbois, Adolphe Leroy (1827-1880), Charles Turban (1845-1905) et Auguste Périer (1883-1947) pour la clarinette, Léon Letellier (1859-1943) pour le basson. Contrairement au piano, au violon ou au violoncelle auxquels Saint-Saëns consacre un répertoire concertant plus vaste où la virtuosité est souvent mise en avant, les vents semblent avoir fait l'objet d'un traitement différencié. Seuls entrent dans la catégorie des pièces

6. Précisons ici que Gaston Blanquart n'est pas le dédicataire mais le créateur de l'*Odelette* op. 162.

de bravoure le *Morceau de concert* pour cor et orchestre op. 94 (1887) destiné à servir de démonstration au nouveau cor omnitonique d'Henri Chaussier (1854-1914) et, dans une moindre mesure, la *Tarentelle* pour flûte et clarinette op. 6 (1857) qui exploite les récentes possibilités techniques du système Boehm. L'incursion la plus poussée de Saint-Saëns dans le domaine reste la *Fantaisie* pour clarinette et orchestre en *mi b* majeur dont il n'autorisa jamais la publication et dont la partition est malheureusement perdue. Saint-Saëns l'avait composée sur mesure pour Adolphe Leroy qui en assura la création à la Salle Érard, le 9 avril 1860, lors d'un concert organisé par la Société Armingaud⁷ ; l'œuvre a plus tard été redonnée par Charles Turban à Saint-Petersbourg en avril 1887. Un fragment et une esquisse conservés témoignent de son caractère brillant où se fait notamment sentir l'influence des pièces concertantes de Carl Maria von Weber que Saint-Saëns connaissait pour les avoir jouées à plusieurs reprises avec Leroy dans les années 1850, notamment les *Variations sur un thème de Silvana* op. 33 (J128) et le *Grand duo concertant* pour clarinette et piano op. 48 (J204)⁸.



Dans ces trois œuvres concertantes la virtuosité et la technicité demandées aux interprètes ne sont toutefois jamais des fins en soit : à la manière de Liszt, Saint-Saëns les conçoit avant tout comme des moyens au service de l'expression musicale, qualité que les contemporains n'associaient pas nécessairement aux instruments à vent. Il n'est d'ailleurs pas anodin de relever que Saint-Saëns assigne à ses œuvres concertantes les titres de « Romance » (à trois reprises) et d'« Odelette » qui contrastent avec les dénominations usuelles du répertoire pour vents.

L'exemple de la mélodie *Une flûte invisible* (1885) pour soprano, flûte et piano sur un poème de Victor Hugo est assez significative de l'attitude adoptée par Saint-Saëns⁹. L'œuvre est dédiée au flûtiste Léon Fontbonne, figure importante de la vie musicale parisienne des années 1880-1910. Formé au Conservatoire royal de Liège, Fontbonne suit tout d'abord une carrière de soldat musicien au 130^e Régiment d'Infanterie (de 1878 à 1883) puis de soliste à la Musique de la Garde Républicaine (de 1883 à 1908). Il se produit en parallèle comme soliste virtuose sur la flûte et la petite flûte et écrit plus d'une centaine de transcriptions et de compositions dont *Chasse aux papillons* op. 30 (1890) et *Air varié* (1892) sont les plus plébiscitées. Mais cet interprète-compositeur est également un musicien accompli qui partage son activité de flûtiste avec celle de chef d'orchestre à la tête de la Société chorale « Les Enfants de Lutèce » (de 1884 à 1890), de l'Association musicale de Paris qu'il fonde en 1892 et avec laquelle il donne de nombreux concerts à l'Éden-Théâtre et au Trocadéro, de l'Harmonie de Louviers (de 1897 à 1906), de l'Harmonie du Panthéon (1907) puis de l'orchestre du Casino de Trouville-sur-Mer (de 1908 à 1912) ; de 1911 à 1923 il réside à La Chaux-de-Fonds (Suisse) où il dirige les orchestres locaux avec lesquels, le 18 août 1913, il organise un grand festival consacré à Saint-Saëns¹⁰. En lui dédiant *Une flûte invisible* ce dernier rend donc surtout hommage à un interprète dont les qualités musicales étaient publiquement éclipsées par ses prouesses techniques. Des virtuoses contemporains, c'est toutefois de son ami Paul Taffanel que Saint-Saëns a su exploiter au mieux les multiples facettes, tant dans le genre concertant que dans

7. Adolphe Botte, « Auditions musicales », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 27^e année, n°16, 15 avril 1860, p. 141-143. Ici, p. 142.
8. « Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24^e année, n°9, 1^{er} mars 1857, p. 69 ; Henri Blanchard, « Concerts et auditions musicales », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24^e année, n°10, 8 mars 1857, p. 74-75 ; *Idem*, « Matinées et soirées musicales », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 24^e année, n°18, 3 mai 1857, p. 146-147 ; Gustave Chadeuil, « Revue musicale », *Le Siècle*, n° 8089, mardi 12 mai 1857, p. 1-2 ; « Nouvelles », *Revue et Gazette musicale de Paris*, 26^e année, n°7, 13 février 1859, p. 54-55.
9. La pièce s'inscrit dans toute une tradition française de mélodies avec flûte obligée : cf. Hayes 2006.
10. Archives nationales de France, 19800035/234/31066.

Esquisses autographes pour la partie de clarinette de la *Fantaisie* pour clarinette et orchestre de Saint-Saëns, vers 1859-1860. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Ms. 836, p. 9 © BnF




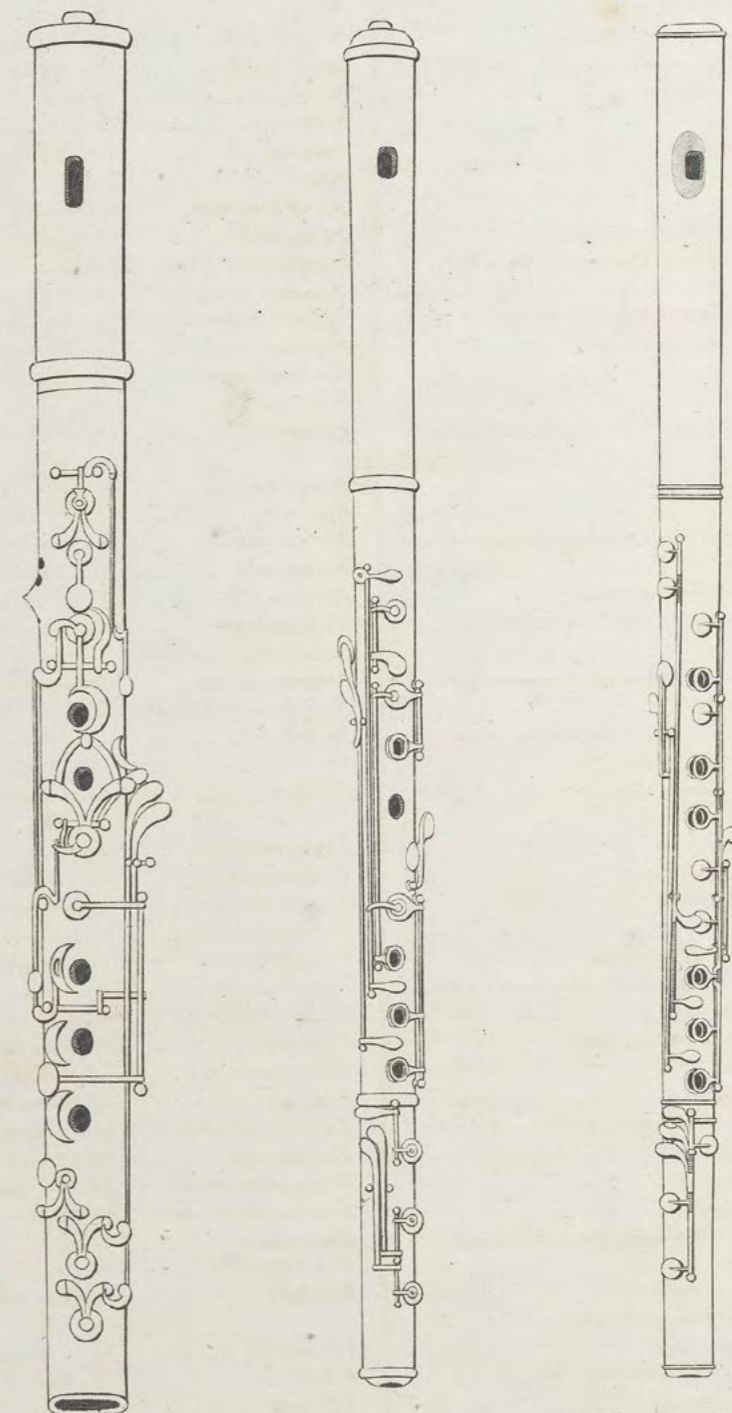
Flûte traversière en ré réalisée par Jean-François Martin (1794-1876).
Ébène, 5 viroles en os (?), 6 clés rondes en laiton, montées sur boules fixées sur des patins, après 1827.
Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey.
Inv. 30. © MIV / cliché Emanuele Marconi



Flûte traversière en ut de la marque de Fernand Chapelain (1860-19..).
Ébène, 3 viroles en maillechort. Système Boehm à anneaux, 1890-1897.
Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey.
Inv. 118. © MIV / cliché Emanuele Marconi

P. 149:
Évolution du clétage de la flûte traversière selon le Capitaine Gordon, Theobald Boehm et Victor Coche. Victor Coche, *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche*, Paris, Schoenenberger, 1839, p. 24. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Vm⁸ g 25 © BnF


Invention *Modification* *Perfectionnement*
GORDON. **BOEHM.** **V. COCHE.**



Application du système, et du perfectionnement à la petite Flûte, qui se joue par les mêmes doigtés et possède les mêmes avantages que la grande.



(NB) La Clé du FA #, et la Clé du Trille du RE, appartiennent à M^{BOEHM}. (Tablature Gordon.)
V. C. 15.

Société Moderne d' Instruments à vent. 1903.



G. Barrère | Flûte. L. Gaudard | Hautbois. J. Guyot | Clarinette. L. Fleury | Flûte. L. Leclercq | Hautbois. L. Gayllon | Clarinette. M. Lénoble fils | Cor. G. Capdevielle | Cor. Co. Flament | Basson. Eug. Wagner | Piano. G. Faerman | Basson.

Membres de la Société moderne d'instruments à vent fondée par le flûtiste Georges Barrère.
Cliché photographique d'Eugène Pirou, 21 x 28,5 cm, 1903.
Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Vm Est 7(17) © BnF

SAINT-SAËNS ET LES SOCIÉTÉS
DE MUSIQUE DE CHAMBRE
POUR INSTRUMENTS À VENT

SAINT-SAËNS AND THE
CHAMBER MUSIC SOCIETIES
FOR WIND INSTRUMENTS



Title page of the score of the *Tarentelle* for flute, clarinet and piano Op. 6. Paris, Richault & C°, 1879. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Vmg 42647 © BnF

THE CHAMBER MUSIC SOCIETIES FOR WIND INSTRUMENTS

FABIEN GUILLOUX

In the second half of the 19th century, Saint-Saëns played a decisive role in the revival of chamber music in France and, more than any of his contemporaries, contributed to the creation of pieces for wind instruments¹. Of the forty-five chamber music titles in his catalogue, twelve are dedicated to wind instruments (flute, clarinet, oboe, bassoon, horn, trumpet, trombone), i.e. almost a quarter of his output for these instruments “with such little repertoire”².

Under the Empire and the Restoration, the genre had nevertheless experienced a sort of golden age, notably under the impetus of Antoine Reicha (1770-1836), prolific author of duos, trios and quartets for flutes (Op. 12, 18-22, 25-27), thirty-six trios for horns (Op. 82, 93) and above all twenty-four quintets for winds (Op. 88-89, 91, 99-100) intended mainly for the soloists of the Société Académique des Enfants d’Apollon (Academic Society of the Children of Apollo, active from 1741 to 1880) and which Hector Berlioz attests “enjoyed a certain vogue in Paris for several years”³. Despite the contribution of other composers such as François-René Gebauer (1773-1845) and Franz Danzi (1763-1826), the genre was gradually left behind by the next generation, in favour of the repertoire for strings and piano. If wind instruments still appear in concert, it occurs in the form of arrangements and virtuoso fantasies on popular tunes or fashionable operas—during the years 1830-1850, in Saint-Saëns’ youth, the only chamber music repertoire for wind instruments played is the *Quintet* for piano, oboe, clarinet, french horn and Bassoon (K. 452) and the *Trio* “*Les Quilles*” for piano, clarinet and viola (K. 498) by Mozart and some of Reicha’s quintets. As for the Société des Concerts du Conservatoire (Conservatoire Concerts Society), its programming is limited to the *Septet* Op. 20 by Beethoven (1837-1839, 1841)⁴.

The progress of instrument-making in the 1840s and the arrival of a new generation of performers led to a renewed interest in works with wind instruments. Between 1847 and 1849, the Société de musique classique (Classical Music Society), founded on the initiative of the violinist Théophile Tilmant, already included a wind quintet composed of Louis Dorus (flute), Stanislas Verroust (oboe), Adolphe Leroy (clarinet), Charles Verroust (bassoon) and Joseph Mengal (horn). This quintet, which survived after the society’s closure, mixed classical repertoire (Beethoven, Weber, Hummel, Reicha) with commissioned works by representatives of the romantic generation: George Onslow (1784-1853), for example, dedicated his *Quintet* in F major Op. 81 (1850) and Louise Farrenc (1804-1875) his *Sextet* in C minor Op. 40 (1852)⁵. In these decades 1850-1860, Dorus and Leroy, with their respective instruments, played an essential role in the reorientation of the repertoire by detaching themselves from the figure of the virtuoso

1. Harkins 1976; Fauquet 1986.
2. Letter of Saint-Saëns to Jacques Durand, Paris, 14 November 1914.
3. Berlioz 2019, p. 196.
4. Holoman 2004.
5. *Le Ménestrel*, 15^e année, n°1, 5 December 1847, p. 10; Oscar Commettant, “Revue générale des concerts de la saison”, *Le Siècle*, n°5011, 19 Mai 1849, p. 1-3; Fauquet 1986, p. 194-199, 281-282, 371-372, 381-390; Blakeman 2005, p. 12-13.

Lion sur mer 3 Août

Cher Monsieur Schoenewerk

Je vous renvoie le "Caprice" (recommandé)
où j'ai trouvé une soixantaine de fautes.
- Il est une correction dont je n'ose pas prendre
la responsabilité. C'est deux mesures avant le
n° 11. Il y a à la Clarinette à cet endroit un
la qui monte au sol #. - En travaillant le
Caprice Saint-Saëns trouva que cette note faisait
mal et il la remplaça sur la partie séparée par
un sol # lié au suivant.

Comme vous le savez les parties séparées ont été

perdus et ont dû être recopiés sur la partition.
Je pense que celle-ci ne n'avait pas la modifi-
cation car le la est revenu dans la gravure.
- J'ai corrigé en mettant le sol #.

Maintenant Saint-Saëns aurait-il rétabli
le la - ou bien n'est-ce que la conséquence
de la perte des premières parties séparées?.....
C'est ce que j'ignore - demandez à Saint-
Saëns si vous le jugez utile.

Recevez mes meilleurs compliments.

Paul Taffanel

Lettre de Paul Taffanel à l'éditeur Louis Schoenewerk (Lion-sur-Mer, 3 août 1886) à propos des corrections à apporter à la partition du *Caprice sur les airs Danois et Russes* op. 79 (voir p. 199).
Bibliothèque nationale de France, Paris.
Département de la Musique, Coll. Yves Gérard © BnF

Lettre de Paul Taffanel à Louis Schoenewerk, Lion-sur-Mer, 3 août 1887

Lion-sur-Mer, 3 août 1886

Cher Monsieur Schoenewerk,

Je vous renvoie le «Caprice» (recommandé) où j'ai trouvé une soixantaine de fautes.

Il est une correction dont je n'ose pas prendre la responsabilité. C'est deux mesures avant le n° 11. Il y a à la Clarinette à cet endroit un la qui monte au sol #. En travaillant le *Caprice* Saint-Saëns trouva que cette note faisait mal et il la remplaça sur la partie séparée par un sol # lié au suivant.

Comme vous le savez les parties séparées ont été perdues et ont dû être recopiées sur la partition. Je pense que celle-ci n'avait pas la modification car le la est revenu dans la gravure.

J'ai corrigé en mettant le sol #. Maintenant Saint-Saëns aurait-il rétabli le la ou bien n'est-ce que la conséquence de la perte des premières parties séparées?...

C'est ce que j'ignore. Demandez à Saint-Saëns si vous le jugez utile.

Recevez mes meilleurs compliments

Paul Taffanel

Hautbois réalisé dans l'atelier de Godfroy Ainé. Palissandre, 16 clefs et 1 virole en maillechort, balustre et 2 viroles en ivoire, ca 1868-1888. Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey. Inv. 418 © MIV / Cliché Emanuele Marconi



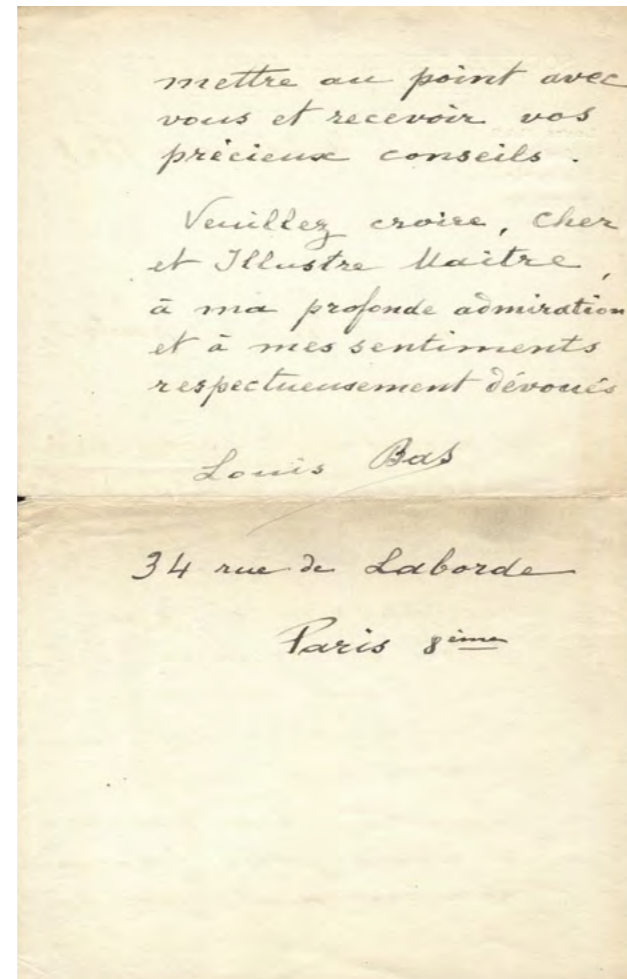
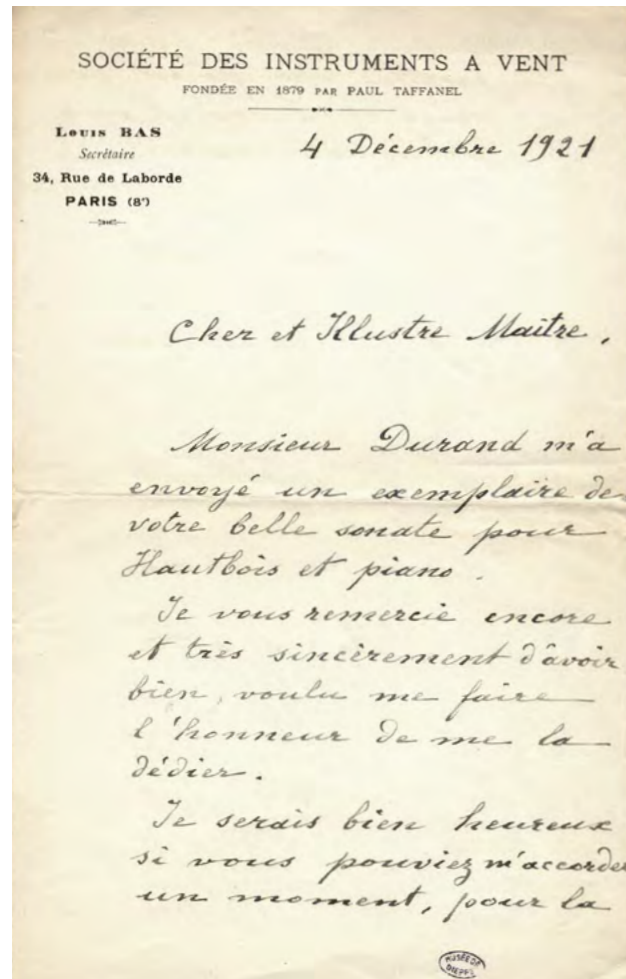
Clarinette en mi^b aigu, réalisé dans l'atelier d'Isidor Lot. Grenadille, 4 bagues et cercle de pavillon en maillechort. 15 clés, 2 anneaux en maillechort, ca 1878. Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey. Inv. 782 © MIV



Portrait du hautboïste Georges Gillet. Cliché photographique anonyme, 22 x 15 cm, s. d. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Est. Gillet 2 © BnF



Portrait du clarinettiste Charles Turban (1845-1905). Reproduction d'un cliché photographique d'Eugène Pirou, 9 x 6 cm, s. d. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Est. Turban C.1 © BnF



Lettre de Louis Bas à Saint-Saëns le remerciant pour la dédicace de la Sonate pour hautbois et piano op. 166.
Lettre autographe, 13,4 x 21,1 cm, Paris, 4 décembre 1921. Médiathèque Jean-Renoir, Dieppe. Fonds Saint-Saëns
© Ville de Dieppe

Lettre de Louis Bas à Camille Saint-Saëns, Paris, 4 décembre 1921

4 Décembre 1921

Cher et Illustre Maître,

Monsieur Durand m'a envoyé un exemplaire de votre belle sonate pour Hautbois et piano.

Je vous remercie encore et très sincèrement d'avoir bien voulu me faire l'honneur de me la dédier.

Je serais bien heureux si vous pouviez m'accorder un moment, pour la mettre au point avec vous et recevoir vos précieux conseils.

Veuillez croire, cher et Illustre Maître, à ma profonde admiration et à mes sentiments respectueusement dévoués,

Louis Bas
34 rue de Laborde
Paris 8^{ème}



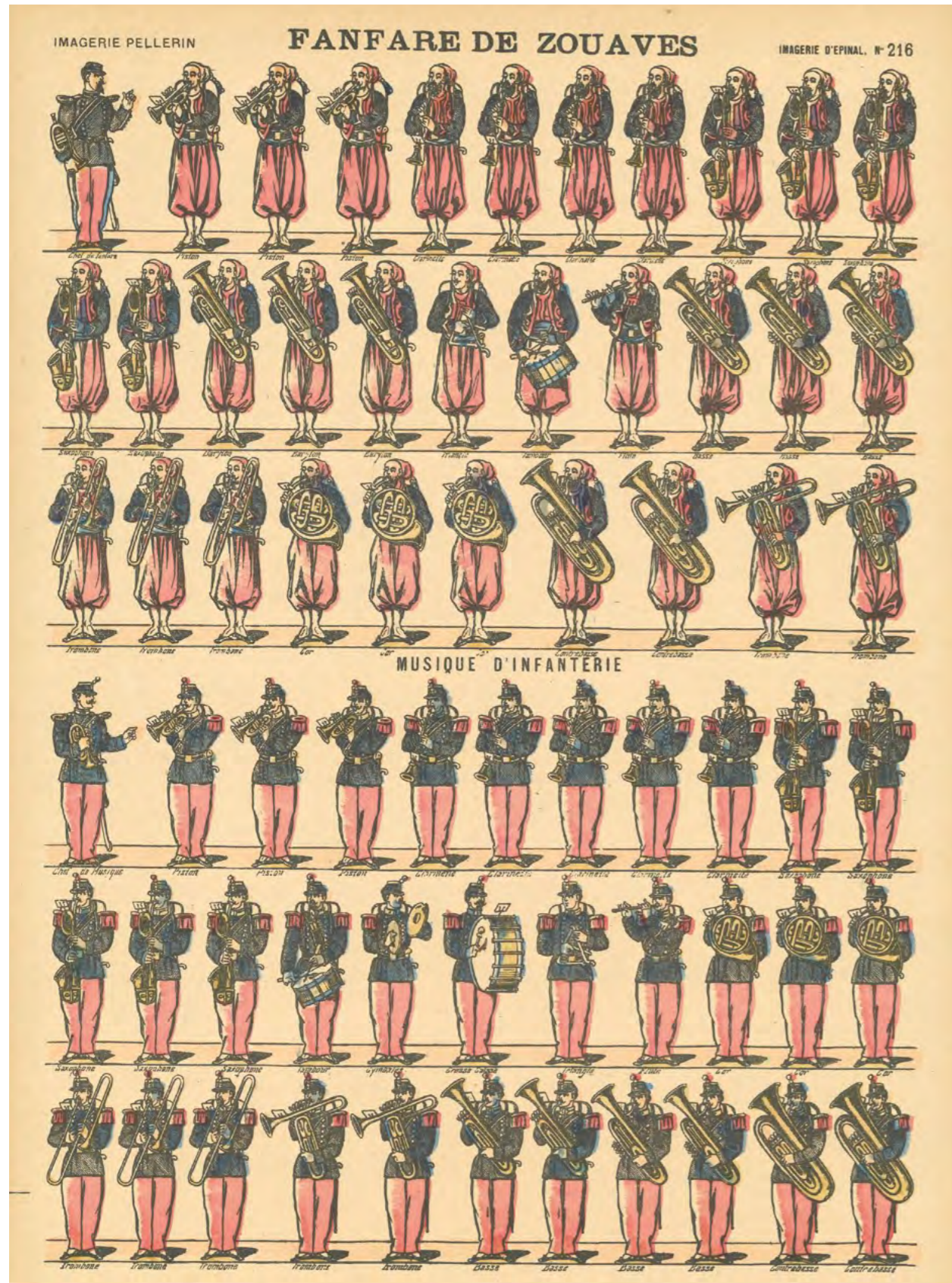
Classe de clarinette d'Auguste Périer au Conservatoire de Paris (1929-1930).
Photographie de Louis Roosen, 17,5 x 22,5 cm, 1930.
Bibliothèque nationale de France, Paris.
Département de la Musique, Est. Conservatoire 29 © BnF



Portrait de Léon Letellier.
Photographie anonyme, 15,5 x 11 cm, s.d.
Bibliothèque nationale de France, Paris.
Département de la Musique, Est. Letellier G. L. 001 © BnF

SAINT-SAËNS ET LES ORCHESTRES D'INSTRUMENTS À VENT

FABIEN GUILLOUX



Page précédente : Affiche du Grand concours national d'orphéons, musiques d'harmonies et fanfares organisé par la Ville de Dieppe du 16 au 18 juin 1888, sous la présidence de Saint-Saëns. Lithographie, 139 x 87 cm, Dieppe, Charles Delevoye, 1888. Médiathèque Jean-Renoir, Dieppe. Fonds ancien, Carton 15, n°79 © Ville de Dieppe

Ci-dessus : Fanfare de Zouaves et Musique d'Infanterie. Lithographie anonyme, 39,5 x 30 cm. Epinal, Imagerie Pellerin, ca 1880-1900. Coll. privée, Paris.

Dans l'histoire des orchestres à vent français (harmonies et fanfares), les décennies 1840-1860 constituent un tournant décisif. L'installation d'Adolphe Sax (1814-1894) à Paris en 1842, la promotion de ses nouveaux instruments, leur introduction progressive dans l'orchestre et sur la scène de l'Opéra de Paris (respectivement à partir de 1842 et de 1847) et surtout leur adoption généralisée par les orchestres militaires (réformes de 1845 et de 1854) modifient en profondeur la tradition héritée de la Révolution et du Premier Empire¹. Le jeune Saint-Saëns qui étudie au Conservatoire de 1848 à 1852 et fréquente les cercles musicaux les plus autorisés tout en faisant ses premières armes de compositeur, ne pouvait être étranger à ce vent de changements accompagné de débats techniques, esthétiques et politiques sur fond de procès autour des inventions du facteur belge². Plus largement, aux côtés de bon nombre de ses contemporains engagés dans le mouvement orphéonique, Saint-Saëns est très tôt convaincu que l'orchestre à vent, « le seul vrai orchestre de plein air »³ ou fait pour les vastes halls des expositions industrielles, se doit d'être l'exact pendant extérieur de l'orchestre symphonique, mais en développant une vocation artistique propre favorisant la démocratisation du répertoire savant et l'éducation des masses populaires.

La production de Saint-Saëns pour orchestre à vent en est l'illustration même. Sans doute est-ce l'une des facettes les plus méconnues et les plus originales du compositeur. Rares sont les biographes qui y font allusion, pourtant, comme dans beaucoup d'autres domaines, Saint-Saëns y déploya une activité non négligeable et souvent pionnière⁴. À ce jour, le catalogue de ses œuvres instrumentales ne recense que cinq compositions pour cette formation : *Orient et Occident* op. 25 (1869), *Pas redoublé* op. 86 (1887), *Sur les bords du Nil* op. 125 (1908), *Vers la Victoire* op. 152 (1917) et la *Marche interalliée* op. 155 (1918). En réalité, son implication est beaucoup plus large car il convient d'y ajouter les morceaux pour orchestre de scène insérés dans plusieurs de ses ouvrages lyriques dont *Henry VIII* (1883), *Ascanio* (1890), *Les Barbares* (1901), *Hélène* (1904) ou *Déjanire* (version 1911), son ballet *Javotte* (1896), ses musiques de plein-air pour les spectacles au Théâtre des Arènes de Béziers : *Déjanire* (1898), le *Prologue* ajouté au *Prométhée* (1900) de Gabriel Fauré et *Parysatis* (1902), certaines œuvres symphoniques avec renfort d'orchestre à vent comme sa *Symphonie n°1* op. 2 (1853, première version) ou *Hail, California!* (1915)⁵, sans oublier les nombreux hymnes et cantates de circonstance pour chœur et orchestre d'harmonie tels que la *Cantate pour la Fête centenaire du Général Hoche* (1868), *Hymne à Victor Hugo* (1884), *À Gambetta* (1905), *Aux morts de la Patrie* (1908), *La Gloire* (1911) ou encore son ultime *Marche dédiée aux étudiants d'Alger* op. 163 (1921). Pour la création de ces œuvres, Saint-Saëns a pu bénéficier du concours des plus prestigieux ensembles contemporains tels que la Fanfare Sax,

1. Neukomm 1889, p. 111-175 ; Péronnet 2012, p. 266-528 ; Bouzard 2019, p. 45-226.
2. Haine 1980, p. 123-171 ; Haine – De Keyser 2011 ; Sax 200 2014, p. 45-71.
3. Lettre de Saint-Saëns à Louis Gallet, Las Palmas, 23 janvier 1898.
4. Pieters 2010b.
5. Boysen 1999 ; Pieters 2004.
6. Péronnet 2012, p. 270-278, 317-330.



Saint-Saëns dirigeant la Musique de la Garde républicaine lors de l'inauguration du monument à Gambetta, à Bordeaux, le 25 avril 1905. Photographie de Léon Bouet, 17 x 20 cm, 1905. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département des Estampes et de la photographie, 4-QE-172, fol. 40 © BnF

la Musique de la Garde Républicaine ou encore l'orchestre de John Philip Sousa. Il collabora de ce fait avec les meilleurs spécialistes pour ces formations à qui il confia la supervision – si ce n'est la réalisation – de ses orchestrations, se limitant, comme le voulait l'usage, à l'écriture d'un « conducteur », soit une partition réduite notée sur 2, 3 ou 4 portées.

En France, les musiques régimentaires, héritières des orchestres de la Garde nationale fondés à la fin du XVIII^e siècle, n'avaient guère connu d'évolution jusque dans les années 1840. Leur organisation sonore se caractérisait alors par l'équilibre entre trois groupes d'instruments, à savoir la « petite harmonie » (petite flûte, hautbois, bassons), les clarinettes (petite clarinette et grandes clarinettes) et les cuivres (trompettes, cors, trombones, ophicléides, cornets à piston et bugles) auxquels s'ajoutaient les percussions. L'idéal sonore romantique, notamment défendu par Hector Berlioz, Giacomo Meyerbeer ou Georges Kastner, a longtemps combattu le déséquilibre sonore entre les aigus et les graves de ces orchestres en cherchant à combler l'absence d'instruments dans le médium⁷. L'apport décisif des instruments de Sax permit d'y remédier une première fois en 1845 en augmentant le nombre des clarinettes, en adjoignant à l'orchestre le nouveau groupe homogène des saxhorns et en réduisant le nombre des ophicléides dans le grave⁷. Malgré son abrogation en 1848, cette nouvelle configuration s'était avérée décisive et fut finalement confirmée et renforcée en 1854 par le développement de la famille des saxophones⁸. Cette nouvelle disposition d'abord adoptée par de prestigieux orchestres tels que la Musique des Guides impériaux, la Grande

7. Péronnet 2012, p. 342-353, 368-375; Péronnet 2016, p. 54-57.

8. Péronnet 2015.

Harmonie de Paris ou encore la Fanfare Sax allait ainsi s'imposer à toutes les musiques régimentaires d'infanterie et, par mimétisme, aux orchestres civils liés au mouvement orphéonique. À partir des années 1860, la composition des orchestres à vent repose donc sur l'équilibre non plus de trois mais de quatre principaux groupes instrumentaux (clarinettes, saxophones, saxhorns, cuivres) auxquels s'adjoignent la « petite harmonie » et les percussions. Les œuvres de Saint-Saëns composées dans les années 1850-1860 comme la *Symphonie n°1* op. 2 (1853), le psaume *Super flumina Babylonis* (1854) ou *Les Noces de Prométhée* (1867) portent les marques de ces changements dans les pratiques orchestrales, notamment par l'introduction des saxophones et des saxhorns. Mais ce sont surtout la *Cantate pour la Fête centenaire du Général Hoche* (1868) et la « Grande marche » *Orient et Occident* op. 25 (1869) qui marquent l'adoption du nouveau système par Saint-Saëns qui, par la même occasion, s'en fait le promoteur.

Sous le Second Empire, Saint-Saëns a en effet pu suivre avec intérêt les progrès et les expérimentations proposés par la Musique des Guides de la Garde impériale (1852-1867), musique militaire personnelle de Napoléon III, et l'éphémère Grande Harmonie de Paris (1853-1854), l'une et l'autre dirigées par Jean-Baptiste Mohr (1823-1889)⁹. Ce dernier fut l'un des premiers à promouvoir des transcriptions du grand répertoire et à passer commande d'œuvres originales à des personnalités telles que Berlioz ou Rossini¹⁰. La collaboration entre Saint-Saëns et la Musique des Guides n'est pas avérée mais il est certain qu'elle marqua ses années de jeune compositeur; le 31 août 1867, il est d'ailleurs l'un des trente signataires à protester publiquement auprès de Napoléon III contre la décision de supprimer, pour raisons budgétaires, l'« un des types les plus parfaits du progrès accompli dans les musiques militaires »¹¹.

Les collaborations entre Saint-Saëns et la Fanfare Sax sont en revanche mieux documentées. Entré comme musicien de la Musique de scène à l'Opéra de Paris en 1842, Adolphe Sax en prend finalement la direction de 1847 à 1892 avant de céder la place à son fils Adolphe-Édouard Sax (1859-1945)¹². Ce poste hautement stratégique, en contact étroit avec les plus grands compositeurs contemporains, permit notamment à l'inventeur d'imposer progressivement ses instruments au sein de l'orchestre de l'Opéra : sa clarinette basse y fait son entrée avec *Dom Sébastien* (1843) de Gaetano Donizetti, le saxophone testé avec *Le Prophète* (1849) s'y impose avec *L'Africaine* (1865) de Giacomo Meyerbeer, les saxhorns basse et contrebasse avec *Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas. Mais son influence la plus décisive fut sans conteste la création d'un orchestre de scène d'une vingtaine de musiciens jouant uniquement sur ses instruments, bientôt connu comme « Fanfare Sax ». Elle fait sa première apparition dans *Jérusalem* (1847) de Giuseppe Verdi et s'impose définitivement en 1849 avec la « Marche du Sacre » du *Prophète* (1849) de Meyerbeer qui, considéré comme un modèle du genre, devint l'une des marques de fabrique du Grand Opéra – on en retrouve la présence dans des ouvrages aussi divers que *Le Juif errant* (1852) et *La Magicienne* (1858) d'Halévy, *Don Carlos* (1867) et *Aïda* (1880) de Verdi, *Faust* (1869) de Gounod, *Le Roi de Lahore* (1877) de Massenet ou encore *Salambô* (1892) de Reyer. Dans la plupart des cas, l'orchestration de ces musiques de scène était effectuée par Sax lui-même, ou du moins en étroite collaboration avec les compositeurs. Ainsi, pour les deux ouvrages commandés par l'Opéra de Paris, *Henry VIII* (1883) et *Ascanio* (1890), Saint-Saëns travailla-t-il en relation étroite avec Sax et sa fanfare. Dans *Henry VIII* en particulier, Saint-Saëns plaça à la fin de l'acte I une marche funèbre dont il nota uniquement le conducteur et dont l'orchestration fut visiblement réalisée par Sax; publiée sans nom d'auteur en annexe de la partition d'orchestre, elle requiert un effectif alors inédit de vingt-quatre instruments de Sax. Les liens entre Saint-Saëns et la Fanfare Sax sont toutefois bien antérieurs à 1883.

Dès sa fondation, celle-ci se produisait en effet à l'extérieur de l'Opéra, soit dans salle de concert installé par Sax dans ses ateliers, soit à l'occasion de concerts et de manifestations publiques extérieures, comme par exemple lors des obsèques de Rossini (1868) ou de Berlioz (1869). C'est pour la Fanfare Sax que Saint-Saëns composa la première



Médaille de la Ville de Versailles offerte à Saint-Saëns pour avoir composé la *Cantate au Général Hoche*. Or, Ø 3,7 cm, avers et revers, 1868. Ville de Dieppe – coll. Musée. Fonds Saint-Saëns, 904.CSS.N.2222.1 © Ville de Dieppe

9. Pieters 2010a; Péronnet 2012, p. 464-468; Péronnet 2017.

10. Péronnet 2013, p. 47-54; Péronnet 2017.

11. *Le Ménestrel*, 34^e année, n°49, 3 novembre 1867, p. 6. Voir également *Commettant* 1869, p. 229.

12. Neukomm 1889, p. 99-109; De Keyser 2006; Péronnet 2012, p. 512-516.



Diplôme de la médaille d'argent obtenue par l'Harmonie de La Couture-Boussey au Grand concours musical de la Ville de Dieppe, le 9 juillet 1876. Le diplôme est signé par Saint-Saëns en qualité de membre du jury.
Lithographie, 55,5 x 45,5 cm, 1876.
Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey.
Inv. 2020.0.1-105 © MIV / Cliché Emanuele Marconi



Médaille commémorative du Grand Concours Musical de la Ville d'Évreux du 22 août 1875.
Cuivre, Ø 2,3 cm, avers, 1875.
Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey.
Non inventorié © MIV / Cliché Emanuele Marconi



Médaille commémorative offerte à Saint-Saëns, en qualité de membre du jury du Grand Concours musical de la Ville d'Évreux, le 22 août 1875.
Argent, Ø 4,6 cm, avers, 1875.
Ville de Dieppe - coll. Musée.
Fonds Saint-Saëns, 904.CSS.N.2216 © Ville de Dieppe



Bannière de l'Industrie, harmonie municipale de La Couture-Boussey.
Velours, inscriptions brodées sur le tissu, 140 x 77 cm, ca 1902-1910.
Le Musée des instruments à vent, La Couture-Boussey.
Non inventorié © MIV / Cliché Emanuele Marconi

LES ORCHESTRATEURS DE CAMILLE SAINT-SAËNS SAINT-SAËNS' ORCHESTRATORS



Portrait de Guillaume Balay, chef de Musique de la Garde Républicaine. Photographie de H. Laugier reproduit sur carte postale, 140 x 86 mm, Paris, H. Laugier, ca 1911-1927. Coll. privée, Paris.

Guillaume Balay (1871-1943)

– *Marche interalliée* op. 155 (R 153), Paris, A. Durand et Fils, cotation 9 668, Mars 1919.

Titulaire d'un premier prix de cornet au Conservatoire (1894), il fut successivement sous-chef de musique au 119^e Régiment d'Infanterie (en 1894), chef de musique au 154^e R. I. (en 1900), au 72^e R. I. (en 1908-1910) et à la Musique de la Garde Républicaine (de 1911 à 1927) où il succède à Gabriel Parès.

Retourné à la vie civile, il dirigea la *Grande Fanfare champenoise de la Marne* et siégea à plusieurs reprises comme membre du jury au Conservatoire pour les vents et les cuivres (de 1911 à 1930). Il est l'auteur de plusieurs dizaines d'orchestrations, d'arrangements et de compositions originales pour harmonies ou fanfares.

– *Holder of a Cornet First Prize at the Conservatoire (1894), he was successively*

assistant bandmaster of the 119th Infantry Regiment (in 1894), bandmaster of the 154th Infantry Regiment (in 1900), of the 72nd I. R. (in 1900) and the Republican Guard Band (from 1911 to 1927) where he succeeded to Gabriel Parès. When he returned to civilian life, he conducted the Grande Fanfare champenoise de la Marne and was several times a member of the jury at the Conservatoire for wind and brass instruments (from 1911 to 1930). He is the author of several dozen orchestrations, transcriptions and original compositions for wind and brass bands.

150 de Musique 1993, p. 98-117; Bongrain 2012, p. 235; Pierre 1900, p. 648, 691; Pieters 2010b, p. 26; Ratner 2002, p. 251.

Alexandre Bernardin alias Alex Bernn (1839-1920)

– *Suite algérienne* op. 60 (R 173). IV. Marche militaire française, Paris, Durand et C^e, cotation 8331, 1912.
– *Sur les bords du Nil* op. 125 (R 151), Paris, Durand et C^e, cotation 9127, 1914.

Natif de Wassy, il dirige la fanfare de Montreuil. Il est l'auteur d'une cinquantaine de compositions dont un drame symphonique, *Le massacre de Wassy* op. 46 (1905), dédié à Saint-Saëns.

Born in Wassy, he directed the Montreuil Brass Band. He is the author of about fifty works, including a symphonic drama, *Le massacre de Wassy* op. 46 (1905), dedicated to Saint-Saëns.

Louis Blémant (1864-1934)

– *Marche du couronnement* op. 117 (R 180), Paris, Évette & Schaeffer, cotation 12 526, 1903.

Second prix de flûte au Conservatoire dans la classe de Taffanel (1883), il s'engage comme soldat-musicien au 28^e Régiment d'Infanterie (de 1884 à 1885), puis occupe successivement les postes de sous-chef au 4^e Régiment du Génie (de 1885 à 1893), au 3^e R. G. (de 1893 à 1896) et au 145^e Régiment d'Infanterie (de 1896 à 1898) dont il devient le chef de musique (de 1898 à 1908) avant d'achever sa carrière à l'École de la 19^e Régiment d'Artillerie (de 1908 à 19..) et au 13^e R. A. (de 19.. à 1911).

MARCHE DU COURONNEMENT

de C. S. SAËNS

Arrangée pour Harmonie par L. BLÉMANT

Chef de Musique au 145^e Rég^t d'Inf^{te} Officier de l'Instruction publique

CONDUCTEUR SI^b.

Mod^{to} e maestoso (♩=72)

19526

PRIX NET 7f50^e

DOUBLURES 0f25^e

Fl. Hautb. P^{re} Cl^{ar}

Saxop. 6 par temps

Cors ou Alt.

Tromp. ou Pist. & Bug.

Tromb. I^{er} Baryt. II^e Baryt. 6 par temps

E. B.

EVETTE & SCHAEFFER, Éditeurs, 25, rue de la Harpe, Paris, 1^{er} arr.

avec l'autorisation de MM. DURAND & Fils, 4, Place de la Madeleine

12526

Conducteur de la *Marche du Couronnement* (Paris, Evette & Schaeffer, 1886) de Saint-Saëns dans l'orchestration de Louis Blémant. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département de la Musique, Vm²⁷ 3768 © BnF

After obtaining a Flute Second Prize at the Conservatoire, in Taffanel's class (1883), he joined the 28th Infantry Regiment as a soldier-musician (from 1884 to 1885), then successively held the positions of assistant bandmaster in the 4th Engineer Regiment (from 1885 to 1893), in the 3rd E. R. (from 1893 to 1896) and the 145th Infantry Regiment (from 1896 to 1898) of which he became the bandmaster (from 1898 to 1908) before ending his career at the school of the 19th Artillery Regiment (from 1908 to 19..) and the 13th A. R. (from 19.. to 1911).

F-Pan, 19800035/454/60707; Pierre 1900, p. 627, 701; Pieters 2010b, p. 27; Ratner 2002, p. 323.

Aimable-Victor Bonnelle (1852-1932)

– *Suite algérienne* op. 60 (R 173). III. Réverie du soir, Paris, Evette & Schaeffer, cotation 1741 bis, 1888.
– *Suite algérienne* op. 60 (R 173). IV. Marche militaire française, Paris, Evette & Schaeffer, cotation 1741, 1888.

Engagé comme soldat musicien au 24^e Régiment d'Infanterie (de 1873 à

1874), il est successivement sous-chef au 63^e R. I. (de 1874 à 1876) puis au 19^e R. I. (de 1876 à 1884), au 24^e R. I. (de 1884 à 1900) et au 95^e R. I. (de 1900 à 1905). Retraité de l'armée en 1905, il devient chef de la Musique de Saint-Amand-Montrond.

Enrolled as a musician-soldier in the 24th Infantry Regiment (from 1873 to 1874), he was successively assistant bandmaster in the 63rd Infantry Regiment (from 1874 to 1876) and then bandmaster in the 19th I. R. (from 1874 to 1876) then in the 19th I. R. (from 1876 to 1884), the 24th I. R. (from 1884 to 1900) and the 95th I. R. (from 1900 to 1905). After retiring from the army in 1905, he became bandmaster of the Saint-Amand-Montrond Band.

F-Pan, 19800035/200/26209; Ratner 2002, p. 303.

Joseph-Marie-Marcellin Bouchel (1852-1927)

– *Samson et Dalila* (R 288), Fantaisie, Paris, Durand et C^e, cotation 8176, octobre 1911.
– *Marche dédiée aux étudiants d'Alger* op. 163 (R 65), Paris, Durand, cotation 10 101, février 1925.

Compositeur, chef d'orchestre et arrangeur. Engagé comme soldat-musicien au 117^e Régiment d'Infanterie (de 1874 à 1877) puis au 73^e R. I. (de 1877 à 1879), il est nommé sous-chef de Musique au 39^e R. I. (de 1879 à 1884) puis chef au 26^e R. I. (de 1884 à 1893) et au 72^e R. I. (de 1893 à 1898). Composer, conductor and arranger. Enrolled as a soldier-musician in the 117th Infantry Regiment (from 1874 to 1877) then in the 73rd I. R. (from 1877 to 1879), he was appointed assistant bandmaster of the 39th I. R. (from 1879 to 1884) then bandmaster of the 26th I. R. (1884 to 1893) and of the 72nd I. R. (from 1893 to 1898).

F-Pan, LH/305/6; Ratner 2002, p. 75; Ratner 2012, p. 27.



ANNEXES

—
APPENDIX

ENREGISTREMENTS HISTORIQUES (CA 1900-1921) HISTORICAL RECORDINGS (CA. 1900-1921)

Non exhaustive, cette discographie a été constituée à titre documentaire. Elle rassemble les enregistrements historiques d’œuvres pour instruments à vent, pour orchestres à vent ainsi que des transcriptions pour effectifs similaires d’œuvres de Camille Saint-Saëns enregistrées de son vivant. Sa constitution a bénéficié de l’aide et des conseils de Vincent Andrieux, Élizabeth Giuliani, Malcolm McMillan et Christopher Steward. Pour chaque enregistrement sont successivement précisés les noms des interprètes, le lieu et la date de l’enregistrement, le format du support, les références commerciales, la localisation de l'exemplaire de référence, des références bibliographiques et, chaque fois que possible, un lien vers une source sonore disponible.

—

Not exhaustive, this discography has been compiled for documentary purposes. It gathers historical recordings of works for wind instruments, for wind bands as well as transcriptions of works for similar formations by Camille Saint-Saëns recorded during his lifetime. Its constitution benefited from the help and advice of Vincent Andrieux, Élizabeth Giuliani, Malcolm McMillan and Christopher Steward. For each recording are successively specified the names of the performers, the place and date of the recording, the format of the medium, the commercial references, the location of the reference copy, bibliographic references and, whenever possible, a link to an available sound source.

| | | |
|---|---|--|
| <p>Ascanio. R 293 Acte III, Divertissement, n° 9 « Variations de l'Amour». Arr. pour flûte et piano. Philippe Gaubert (1879-1941), flûte ; s. n., piano. France, 3 mars 1920. 1 disque : 78 tours, aiguille ; 30 cm. Gramophone : 39156 (catalogue), 03328v (matrice). GB coll. McMillan. Bibliographie : Kelly 1990, p. 312.</p> | <p>George Ackroyd (1880-1960), flûte ; piano. 1^{er} décembre 1915. 1 disque : 25 cm. Clarion : 103 (catalogue). GB, coll. McMillan.</p> | <p>Arr. pour flûte et orchestre d'harmonie. Léon Fontbonne (1859-1940), petite flûte ; Musique de la Garde Républicaine ; Gabriel Parès (1860-1934), direction. France, av. 1900. 1 cylindre. Pathé : 7232 (catalogue). GB, coll. McMillan. Bibliographie : Pathé Frères 1900a, p. 54.</p> |
| <p>Carnaval des animaux. R 125 Extrait. Le Cygne. Arr. pour flûte et orchestre. Georges Barrère (1876-1944), flûte ; orchestre. USA, New York, 4 avril 1913. 1 disque : 25 cm. Columbia : A 1329 (catalogue), 38751 (matrice). GB coll. McMillan ; US-SB Bibliographie : DHAR. Accès en ligne : https://www.loc.gov/item/jukebox-648576/.</p> | <p>Danse macabre. R 171 (Poème symphonique) Arr. orchestre d'harmonie. Musique de la Garde Républicaine ; Gabriel Parès (1860-1934), direction. France, Paris, 1898. 1 cylindre. Pathé : 5091 (catalogue). Bibliographie : Pathé Frères 1898, p. 107 ; Pathé Frères 1899, p. 58 ; Pathé Frères 1900a, p. 40 ; Pathé Frères 1908, p. 123 ; Lanois 1998, p. 11. Accès en ligne : http://www.phonobase.org/11837.html</p> | <p>Déjanire. R 298 Prélude. Charles Eustace (1862-1925). Arr. pour orchestre d'harmonie. Orchestre de la Garde Républicaine ; César Bourgeois (1870-1950), direction. France, av. 1913. 1 disque : saphir. Pathé : 3595 (catalogue), 6170, (catalogue), 40119 (catalogue). Bibliographie : Pathé Frères 1913, p. 96 ; Pathé Frères 1917, p. 170 ; Pieters 2010, p. 28.</p> |
| <p>Extrait. Le Cygne. Arr. pour flûte et harpe. Albert Fransella (1865-1935), flûte ; Alfred Kastner (1870-1948), harpe. USA, juin 1913. 1 disque : 25 cm. Edison : 1321 (catalogue), 3646v (matrice). GB coll. McMillan.</p> | <p>Orchestre anonyme. France, av. 1898. 1 disque : saphir ; 28 cm. Pathé : 5091 (catalogue). Bibliographie : Pathé Frères 1898, p. 107 ; Pathé Frères 1899, p. 58 ; Pathé Frères 1900b, p. 88.</p> | <p>Arthur Pryor’s Band ; Arthur Pryor (1869-1942), direction. USA, Philadelphia, 24 mai 1906. 1 disque : 78 tours, aiguille ; 30 cm. Victor : 31615 (catalogue), C-3409 (matrice) ; Gramophone : 113 (catalogue), 040086 (catalogue). US-BA Bibliographie : Pieters 2010, p. 28.</p> |
| <p>Extrait. Le Cygne. Arr. pour flûte, violon et harpe. George Ackroyd (1880-1960), flûte ; Ferdinand Weist-Hill (1873-1951), violon ; John Cockerill (1890-1962), harpe. Janvier 1914. 1 disque : 25 cm. Jumbo : A 196 (catalogue), Lxo2294 (matrice). GB coll. McMillan.</p> | <p>Orchestre anonyme. France, av. 1900. 1 disque : aiguille ; 21 cm. Pathé : 5091 (catalogue). Bibliographie : Pathé Frères 1909, p. 28.</p> | <p>Acte II. Prélude. Charles Eustace (1862-1925). Arr. pour orchestre d'harmonie. Orchestre de la Garde Républicaine ; César Bourgeois (1870-1950), direction. France, av. 1913 1 disque : saphir. Pathé : 3597 (catalogue), 6346 (catalogue). Bibliographie : Pathé Frères 1913, p. 96 ; Pieters 2010, p. 28.</p> |
| <p>The Salon Trio : George Ackroyd (1880-1960), flûte ; Albert Sammons (1896-1957), violon ; A. Barker (18..-19..), harpe. France, 1915. 1 disque : 25 cm. Odéon : 874 (catalogue), Lxo2294 (matrice). GB coll. McMillan.</p> | <p>Vessella’s Italian Band ; Oreste Vessela (1882-1963), direction. USA, Camden (N. J.), 13 janvier 1914. Victor : 35381 (catalogue), C-14315 (matrice) ; Gramophone : 2-030 (catalogue), C-4807 (catalogue). US-SB, US-Wc Bibliographie : DHAR. Accès en ligne : https://www.loc.gov/item/jukebox-134348/</p> | <p>Acte IV. Prélude et Cortège. Charles Eustace (1862-1925). Arr. pour orchestre d'harmonie. Orchestre de la Garde Républicaine ; César Bourgeois (1870-1950), direction. France, av. 1913. 1 disque : saphir. Pathé : 3596 (catalogue), 6170 (catalogue). Bibliographie : Pathé Frères 1913, p. 96 ; Pathé Frères 1917, p. 170 ; Pieters 2010, p. 28.</p> |

Orchestre de la Garde Républicaine ; César Bourgeois (1870-1950), direction.
France, 27 mai 1914.
1 disque : 78 tours.
Gramophone His Master’s Voice : 230125 (catalogue), L 314 (catalogue), 2987v (matrice).
Bibliographie : Kelly 1990, p. 449 ; Lanois 1998, p. 46 ; Pieters 2010, p. 28.

Acte IV. Chœur dansé.
Charles Eustace (1862-1925).
Arr. pour orchestre d'harmonie.
Orchestre de la Garde Républicaine ; César Bourgeois (1870-1950), direction.
France, av. 1913
1 disque : 78 tours.
Pathé : 3598 (catalogue), 6346 (catalogue).
Bibliographie : Pathé Frères 1913, p. 96 ; Pieters 2010, p. 28.

Orchestre de la Garde Républicaine ; César Bourgeois (1870-1950), direction.
France, 27 mai 1914.
1 disque : 78 tours.
Gramophone His Master’s Voice : 230126 (catalogue), L 314 (catalogue), 2988v (matrice).
Bibliographie : Kelly 1990, p. 449.

Le Déluge. Op. 45
Prélude. Arr. pour orchestre d'harmonie.
Musique de la Garde Républicaine ; Gabriel Parès (1860-1934), direction.
France, av. 1900.
1 cylindre.
Pathé : 4999 (catalogue).
Bibliographie : Pathé Frères 1900a, p. 38 ; Lanois 1998, p. 11.

Orchestre anonyme.
France, av. 1900.
1 disque : saphir ; 28 cm.
Pathé : 6438 (catalogue).
Bibliographie : Pathé Frères 1900b, p. 88.

Orchestre anonyme.
France, av. 1900.
1 disque : aiguille ; 21 cm.
Pathé : 5091 (catalogue).
Bibliographie : Pathé Frères 1909, p. 28.

Henry VIII. R 291
Acte II. Divertissement. Ballabile n° 1.
Arr. pour orchestre d'harmonie.
Orchestre de la Garde Républicaine.
Royaume-Uni, Londres, octobre 1916-mars 1917.
1 disque : 30 cm.
Columbia : C 1186 (catalogue), 75279 (matrice).
US-SB
Accès en ligne : https://adp.library.ucsb.edu/

Acte II. Divertissement. Ballabile n° 2.
Arr. pour orchestre d'harmonie.
Orchestre de la Garde Républicaine.
Royaume-Uni, Londres, octobre 1916-mars 1917.
1 disque : 30 cm.
Columbia : C 1186 (catalogue), 75280 (matrice).
Accès en ligne : https://adp.library.ucsb.edu/

Acte III. Chœur du Synode.
Arr. pour orchestre d'harmonie.
Walter Pryor (18..-19..), cornet ; Walter Bowman Rogers (1868-1939), cornet ; Arthur Pryor’s Band ; Arthur Willard Pryor (1869-1942), direction.
USA, Philadelphia, 20 avril 1904.
1 disque : 17 cm.

Victor : 2796 (catalogue), 1237 (matrice).
US-Wc
Bibliographie : DHAR.
Accès en ligne : www.loc.gov/item/jukebox-119608/

Étienne Marcel. R 290
Extraits. Acte III. Ballet B : Musette guerrière.
Arr. pour orchestre d'harmonie
Orchestre de l’Association Phonique des Grands Artistes (APGA) ; Paul Salomon, direction.
France, Paris, 1906-1907.
1 disque : 84 tours, aiguille ; 27 cm.
Compagnie Internationale Phonique : 150087 (catalogue).
Accès en ligne : http://www.phonobase.org/10105.html

Extraits. Acte III. Ballet C : Pavane.
Arr. pour orchestre d'harmonie
Orchestre de l’Association Phonique des Grands Artistes (APGA) ; Paul Salomon, direction.
France, Paris, 1906-1907.
1 disque : 84 tours, aiguille ; 27 cm.
Compagnie Internationale Phonique : 150088 (catalogue).
Accès en ligne : http://www.phonobase.org/10106.html

Musique de la Garde Républicaine.
France, Paris, février 1905.
1 disque : 87 tours, aiguille ; 19 cm.
Odéon : 3179 (catalogue), 3179-3 (matrice).
Accès en ligne : http://www.phonobase.org/13305.html

Extraits. Acte III. Ballet D : Valse.
Arr. pour orchestre d'harmonie
Orchestre de la Garde Républicaine ; César Bourgeois (1870-1950), direction.
France, 17 mars 1924.
1 disque : 78 tours.
Gramophone His Master’s Voice : 230180 (catalogue), L 583 (catalogue), CT464-1 (matrice).
Bibliographie : Kelly 1990, p. 450.

Marche héroïque. R 168
Transcr. pour orchestre d'harmonie.
Arthur Pryor’s Band ; Arthur Pryor (1869-1942), direction.
USA, Camden (N. J.), 23 septembre 1908.
1 disque : 78 tours, aiguille ; 30 cm.
Victor : 35019 (catalogue), 68080 (catalogue), C-6446 (matrice).
US-SB, US-Wc
Bibliographie : DHAR.
Accès en ligne : https://www.loc.gov/item/jukebox-126740/.

Arthur Pryor’s Band ; Arthur Pryor (1869-1942), direction.
USA, Camden (N. J.), 5 janvier 1911.
1 disque : 78 tours, aiguille ; 30 cm.
Victor : 16980 (catalogue), 63469 (catalogue), B-9761 (matrice)
US-BA
Accès en ligne : https://adp.library.ucsb.edu/

Orchestre de la Garde Républicaine ; César Bourgeois (1870-1950), direction
France, av. 1913.
1 disque : saphir ; 78 tours.
Pathé : 3663-3664 (catalogue), 6216 (catalogue).
Bibliographie : Pathé Frères 1913, p. 98 ; Lanois 1998, p. 58.

Orient et Occident. R 149
Orchestre de la Garde Républicaine ; Gabriel Parès (1860-1934), direction.
France, 1911-1916.
1 disque : 78 tours, aiguille ; 25 cm.
Parès : 2140 (catalogue).
Bibliographie : Lanois 1998, p. 57 ; Pieters 2010, p. 21.

Romance. Cor ou violoncelle, piano ou orchestre. R 195. Fa majeur
Anton Horner (1877-1971), cor ; Victor Orchestra. USA, Camden (N. J.), 9 octobre 1912.
1 disque : 78 tours, aiguilles ; 30 cm.
Victor : B-12504 (matrice).
US-BA
Bibliographie : https://adp.library.ucsb.edu/

Samson et Dalila. R 288
Extraits. Arr. pour cornet.
W. Sizer (18..-19..), cornet.
s. d.
Invicta : 2014 (catalogue).
GB coll. McMillan.

Fantaisie. Arr. pour orchestre d'harmonie.
Musique de la Garde Républicaine ; Gabriel Parès (1860-1934), direction.
France, av. 1900.
1 cylindre.
Pathé : 5181 (catalogue).
Bibliographie : Pathé Frères 1900a, p. 39 ; Lanois 1998, p. 12.

Musique de la Garde Républicaine.
France, 1901.
1 disque : 17,5 cm.
Gramophone His Master’s Voice : 30024 (catalogue), 3580g (matrice).
Bibliographie : Kelly 1990, p. 6.

Musique de la Garde Républicaine.
France, 30 octobre 1901.
1 disque : 25 cm.
Gramophone His Master’s Voice : 30155 (catalogue), 3580g (matrice).
Bibliographie : Kelly 1990, p. 12.

Victor Grand Concert Band.
USA, Philadelphia, 1903.
1 disque : 35 cm.
Victor : 2004 (catalogue), 41012 (catalogue), D-2004 (matrice).
US-SB
Accès en ligne : https://adp.library.ucsb.edu/

Kaiserliches Infanterie Regiment Nr 4, Hoch- und Deutschmeister.
Vienne, 1905.
1 disque : 25 cm.
Gramophone His Master’s Voice : 3-402-31 (catalogue), 6816b (matrice).
Bibliographie : Kelly 1994, p. 136.

Musique de la Garde républicaine ; César Bourgeois (1870-1950), direction.
24 mars 1910.
1 disque : 30 cm.
Gramophone His Master’s Voice : 40665 (catalogue), ES 104 (catalogue), 1377v (matrice).
Bibliographie : Kelly 1994, p. 125.

BIBLIOGRAPHIE / BIBLIOGRAPHY

150 ans de Musique 1998

150 ans de Musique à la Garde Républicaine. Mémoires d'un Orchestre, dir. Jean-Loup Mayol, Paris, Nouvelle Arche de Noé Éditions, 1998.

Abondance 1981

Abondance (Florence), « Le musée instrumental de La Couture-Boussey », dans *Musiciens et musique en Normandie*, 6, 1981, p. 5-7.

Aguétant 1938

Aguétant (Pierre), *Saint-Saëns par lui-même*, Paris, Éditions Alsatia, 1938.

Amore 2011

Amore (Adriano), *Ernesto Cavallini, il principe del clarinetto*, Perugia, AIC, 2011.

Andrieux 2016

Andrieux (Vincent), « L'univers sonore d'Henri Chaus sier. Perspectives sur le jeu des instruments à vent en France au début de l'ère de l'enregistrement (circa 1898-1938) », dans *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau*, dir. Daniel Allenbach, Adrian von Steiger et Martin Skamletz, Schliengen, Edition Argus, 2016, p. 258-302.

Arnold 1997

Arnold (Paul G.), *The Orchestra on Record, 1896-1926. An Encyclopedia of Orchestral Recordings Made by the Acoustical Process*, New York, Greenwood Press, 1997.

Augé de Lassus 1911

Augé de Lassus (Lucien), *La Trompette. Un demi-siècle de musique de chambre. Premier cinquantenaire*, Paris, Ch. Delagrave, 1911.

Augé de Lassus 1914

Augé de Lassus (Lucien), *Saint-Saëns*, Paris, Delagrave, 1914.

Balay 1913

Balay (Guillaume), « La Musique de la Garde républicaine », dans *Revue Musica*, 125, février 1913, p. 32.

Bas 1905

Bas (Louis), *Méthode nouvelle de hautbois théorique et pratique contenant des photographies explicatives, de nombreux exercices, des leçons mélodiques et une description complète de la fabrication des anches*, Paris, Enoch et C*, 1905.

Bas 1911

Bas (Louis), *Étude de l'orchestre. Recueil de passages difficiles pour le hautbois, extraits des symphonies, ouvertures, opéras, oratorios et autres ouvrages classiques et modernes*, Paris, Costallat, 1911.

Bas 1913

Bas (Louis), *Méthode élémentaire de hautbois, à l'usage des écoles et collèges*, Paris, Enoch, 1913.

Base Léonore

Base de données Léonore. Dossiers nominatifs des personnes nommées ou promues dans l'Ordre de la Légion d'honneur, Paris, Archives Nationales. Accès en ligne : http://www2.culture.gouv.fr/l/documentation/leonore/pres.htm.

Battault 2006

Battault (Jean-Louis), « Les clavecins Pleyel, Erard et Gaveau, 1889-1970 », dans *Musique ancienne. Instruments et imagination*, dir. Michael Latcham, Bern, Peter Lang, 2006, p. 193-212.

Baumann 1905

Baumann (Émile), *Les grandes formes de la musique. L'œuvre de Camille Saint-Saëns*, Paris, Ollendorff, 1905.

Baumann 1923

Baumann (Émile), *Les grandes formes de la musique. L'œuvre de Camille Saint-Saëns*, nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Ollendorff, 1923.

Bazin 1857

Bazin (François), *Cours d'harmonie théorique et pratique*, 2^e édition, Paris, Léon Escudier, 1857.

Becker 1988

Becker (Heinz), « Heinrich Baermann, eine Portraitskizze », dans *Die Klarinette*, 2, 1988, p. 50-60.

Becker-Derex 2001

Becker-Derex (Christiane), *Louis Diémer et le clavecin en France à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Zurfluh, 2001.

Benade 1994

Benade (Arthur), « Woodwinds: The Evolutionary Path Since 1700 », dans *The Galpin Society Journal*, 47, 1994, p. 63-110.

Berlioz 1855

Berlioz (Hector), *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Henry Lemoine, 1855.

Berlioz 1996

Berlioz (Hector), *La critique musicale. Volume 1, 1823-1834*, édit. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris, Buchet Chastel, 1996.

Berlioz 2019

Berlioz (Hector), *Mémoires d'Hector Berlioz de 1803 à 1865 et ses voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre écrits par lui-même*, édit. Peter Bloom, Paris, Vrin, 2019.

Berr 1836

Berr (Frédéric), *Méthode complète de Clarinette*, Paris, J. Meissonnier, [1836].

Bertouy – Nougaret – Taurines 2007

Bertouy (Édouard), Nougaret (Jacques) et Taurines (Robert), *Castelbon de Beauxhostes : l'âge d'or du spectacle lyrique aux arènes de Béziers*, Cazouls-lès-Béziers, Éditions du Mont, 2007.

Bevan 2000

Bevan (Clifford), *The Tuba Family*, 2^e édition, Alresford, Piccolo Press, 2000.

Bierley 1984

Bierley (Paul Edmund), *The Works of John Philip Sousa*, Columbus, Integrity Press, 1984.

Bierley 2001

Bierley (Paul Edmund), *John Philip Sousa, American Phenomenon*, Miami, Warner Bros Publications, 2001.

Bierley 2006

Bierley (Paul Edmund), *The Incredible Band of John Philip Sousa*, Urbana-Champaign, University of Illinois Press, 2006.

Boehm 1871

Boehm (Theobald), *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung*, Leipzig, J. Aibl, 1871.

Blakeman 2005

Blakeman (Edward), *Taffanel. Genius of the Flute*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Blakeman 2011

Blakeman (Edward), *Taffanel. Génie de la flûte*, trad. fr. Christophe Lanter, Paris, Actualités freudiennes, 2011.

Bleuzet 1926

Bleuzet (Louis), « Le Hautbois », dans *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire. Deuxième partie. Technique – Esthétique – Pédagogie. *** Technique instrumentale*, dir. Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie, Paris, Delagrave, 1926, p. 1527-1544.

Boehm 1882

Boehm (Theobald), *An Essay of the Construction of Flutes*, édit. W. S. Broadwood, Londres, Rudall, Carte & Co, 1882.

Bongrain 2012

Bongrain (Anne), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation, 1900-1930. Documents historiques et administratifs*, Paris, Vrin, 2012.

Bonnerot 1922

Bonnerot (Jean), *C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre*, Paris, A. Durand et Fils, 1922.

Bouzard 2019

Bouzard (Thierry), *L'Orchestre militaire français. Histoire d'un modèle*, Paris, Éditions Feuilles, 2019.

Brod – Gillet 1890

Brod (Henri) et Gillet (Georges), *Méthode de Hautbois […] pour servir à l'Étude du Hautbois modifié tel qu'il est adopté dans les Conservatoires*, Paris, Lemoine et Fils, 1890.

Boulay 1904

Boulay (Dominique), « La Société de musique de chambre pour instruments à vent », dans *Revue Musica*, 19, avril 1904, p. 301.

Boysen 1999

Boysen (Andrew), « *Hail California !* Saint-Saëns’s unknown Band Work », dans *Journal of Band Research*, 34/2, 1999, p. 19-39.

Burgess 2012

Burgess (Geoffrey), « New Triebert Discoveries: Observations and Comments on Re-reading the Surviving Documents Relating to Woodwind Instrument Production in Nineteenth-Century Paris », dans *The Galpin Society Journal*, 65, 2012, p. 93-111.

Burgess – Haynes 2004

Burgess (Geoffrey) et Haynes (Bruce), *The Oboe*, New Haven, Yale University Press, 2004.

Camille Saint-Saëns and His World 2012

Camille Saint-Saëns and His World, dir. Jann Pasler, Princeton, Princeton University Press, 2012.

Camille Saint-Saëns. Un esprit libre 2021

Camille Saint-Saëns. Un esprit libre, dir. Marie-Gabrielle Soret, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2021.

Carse 1925

Carse (Adam), *The History of Orchestration*, Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, J. Curwen & Sons, 1925.

Castellengo – Forest 1999

Castellengo (Michèle) et Forest (Luc), « Métamorphoses de la flûte traversière au 19^e siècle : esthétique musicale, acoustique et facture. », dans *Acoustique et instruments anciens : factures, musique et science*, dir. Laurent Espié et Vincent Gibiat, Paris, Cité de la musique / Société française d'acoustique, 1999, p. 85-100.

Catalogue LCB 1888

Catalogue du Musée d'instruments de musique de La Couture-Boussey, Manuscrit, 1888.

Catalogue Saint-Saëns 1908

Catalogue général et thématique des œuvres de C. Saint-Saëns, Paris, A. Durand & Fils, 1908.

Catalogue Saint-Saëns 1926

Catalogue des partitions, œuvres musicales diverses, livres et autographes, dessins et objets d'art provenant de la succession de Camille Saint-Saëns [Lyon, Hôtel de MM. les Commissaires-priseurs de Lyon, 23 novembre 1926], Lyon, Audin, 1926.

Catalogue Saint-Saëns 1932

Catalogue des œuvres de C. Saint-Saëns, Paris, A. Durand & C*, 1932.

Chantavoine 1947

Chantavoine (Jean), *Camille Saint-Saëns*, Paris, Richard-Masse, 1947.

Chaussier 1884

Chaussier (Henri), *Tableau synoptique des sons du cor, puis séparément et comparativement aux notes réelles. Avec observations critiques sur la nature et l'emploi des différents tons de rechange*, Paris, Millereau, 1884.

Chaussier 1886

Chaussier (Henri), *Notice explicative pour les nouveaux instruments en ut (Brevetés S.G.D.G.)*. *Trompette et Cor omnitoniques & chromatiques, cornets, saxhorns & saxophones*, Paris, Millereau, 1886.

Chaussier 1889

Chaussier (Henri), *Notice explicative sur les nouveaux instruments en ut*, Paris, Paul Dupont, 1889.

Chladni 1802

Chladni (Ernst), *Die Akustik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1802.

Clericetti 2016

Clericetti (Giuseppe), *Camille Saint-Saëns. Il Re degli spiriti musicali*, Varese, Zecchini Editore, 2016.

Colas 2008

Colas (Damien), « Halévy and His Contribution to the Evolution of the Orchestra », dans *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe. II. The Orchestra in the Theatre. Composers, Works, and Performance*, dir. Niels Martin Jensen et Franco Piperno, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, p. 143-184.

Comettant 1894

Comettant (Oscar), *La Musique de la Garde Républicaine en Amérique. Histoire complète et authentique*, Paris, Imprimerie Boullay, 1894.

Cotton Perry 1994

Cotton Perry (Susan), *The Solo Organ and Harmonium Works of Camille Saint-Saëns. A Chronological Analysis*, Ph. D., University of Kentucky, 1994.

Cottrell 2012

Cottrell (Stephen), *The Saxophone*, Yale, Yale University Press, 2012.

Courville 1962

Courville (Xavier de), « Henri Casadesus, prince de la fantaisie musicale », dans *La Revue des Deux Mondes*, 15 novembre 1962, p. 264-272.

Couturier 2016

Couturier (Jean-Louis), « Aperçu historique de la pratique du cor naturel en France et son emploi dans les ensembles à vent », dans *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau*, dir. Daniel Allenbach, Adrian von Steiger et Martin Skamletz, Schliengen, Edition Argus, 2016, p. 234-257.

Dandelot 1930

Dandelot (Arthur), *La vie et l'œuvre de Saint-Saëns*, Paris, Éditions Dandelot, 1930.

Debussy 1987

Debussy (Claude), *Monsieur Croche et autres écrits*, édit. François Lesure, Paris, Gallimard, 1987.

De Keyser 2006

De Keyser (Ignace), « Adolphe Sax and the Paris Opéra », dans *Brass Scholarship in Review of the Historic Brass Society*, Cité de la Musique, Paris 1999, dir. Stewart Carter, Hillsdale, Pendragon Press, 2006, p. 133-169.

Dibley 2000

Dibley (Tom), « A Contrabassophone by Alfred Morton », dans *The Galpin Society Journal*, 53, 2000, p. 60-77.

Dondeyne – Robert 1969

Dondeyne (Désiré) et Robert (Frédéric), *Nouveau Traité d'orchestration à l'usage des harmonies, fanfares et musiques militaires*, Paris, Lemoine, 1969.

Dorgeuille 1983

Dorgeuille (Claude), *L'école française de flûte, 1860-1950*, Paris, Éditions Coderg, 1983.

Dorus 1845

Dorus (Louis), *L'Étude de la nouvelle flûte : méthode progressive arrangée d'après Devienne*, Paris, Schonenberger, 1845.

Duchesneau 1997

Duchesneau (Michel), *L'Avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Pierre Mardaga, 1997.

Duplaix 1994

Duplaix (Bernard), « Gaston Blanquart, “un saint homme” », dans *Traversière*, XI/45, 1994, p. 42-50.

Dureau 1905

Dureau (Théophile), *Cours théorique et pratique d'instrumentation et d'orchestration à l'usage des Sociétés de musique instrumentale, harmonies et fanfares*, Paris, Leduc, 1905.

Dureau 1908

Dureau (Théophile), *Vade-mecum du directeur-chef de musique (harmonie et fanfare)*, Paris, Leduc, 1908.

Elwart 1861

Elwart (Antoine), *Manuel des aspirants aux grades de sous-chef et chef de musique de l'armée*, Paris, E. Gérard et C*, 1861.

Elwart 1864

Elwart (Antoine), *Histoire de la Société des Concerts du Conservatoire impérial de musique*, Paris, Castel, 1864.

Etesse 1881

Etesse (Émile), *Traité théorique et pratique d'instrumentation pour Harmonies et Fanfares*, Paris, Goumas, 1881.

Erdt 2010

Erdt (Olaf), *Der Münchener Klarinettenvirtuose Carl Baermann (1811-1885) als Pädagoge, Klarinetist und Komponist*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.

Fallon 1973

Fallon (Daniel M.), *The Symphonies and Symphonic Poems of Camille Saint-Saëns*, Ph. D. dissertation, Yale University, 1973.

Fallon 1978

Fallon (Daniel), « Saint-Saëns and the Concours de Composition musicale in Bordeaux », dans *Journal of the American Musicological Society*, XXXI/2, 1978, p. 309-325.

Fasolt 1906

Fasolt (Rémy), « Le Double quintette », dans *Revue Musica*, 44, mai 1906, p. 76.

Fauquet 1986

Fauquet (Joël-Marie), *Les Sociétés de musique de chambre à Paris de la Restauration à 1870*, Paris, Aux amateurs de livres, 1986.

Fauquet 1994

Fauquet (Joël-Marie), « L'innovation instrumentale devant l'Académie (1803-1851). Du son de l'instrument – machine au timbre du corps sonore », dans *Musique et Médiations. Le métier. L'instrument*. L'oreille, dir. Hugues Dufourt et Joël-Marie Fauquet, Paris, Klincksieck, 1994, p. 197-249.

Fauquet 2012

Fauquet (Joël-Marie), « Les rapports sur les instruments de musique dans les expositions universelles (1851-1900) », dans *Musique-Images-Instruments*, 13, 2012, p. 10-13.

Fauser 2005

Fauser (Annegret), *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*, Rochester, University of Rochester Press, 2005.

Feaster 2012

Feaster (Patrick), « The 1880s Speak: Recent Developpments in Archeophony », conférence donnée à Rochester, Association for Recorded Sound Collections, 19 mai 2012. Accès en ligne : https://griffonagedotcom.wordpress.com/published-elsewhere/

Fournier 2008

Fournier (Michel), « Béziers, Bayreuth français, dans *La révolte du Midi viticole cent ans après, 1907-2007*, dir. Jean Sagnes, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2008, p. 293-312.

Framboisier – Gétreau 2015

Framboisier (Alban) et Framboisier (Florence), « Auguste Tolbecque et Eugène de Bricqueville : deux organographes collectionneurs d'instruments anciens », dans *Collectionner la musique. Érudits collectionneurs*, dir. Denis Herlin, Catherine Massip et Valérie de Wispelaere, Turnhout, Brepols, 2015, p. 422-460.

Franquin 1926

Franquin (Mer



À l'occasion du centenaire de la mort de Camille Saint-Saëns (1835-1921), le Musée des instruments à vent de La Couture-Boussey et l'Institut de Recherche en Musicologie s'associent pour faire découvrir une facette méconnue de la personnalité du musicien : son engagement constant en faveur des instruments à vent, à une époque où un tel intérêt est plutôt rare de la part des compositeurs de renom.

Sa longue carrière artistique correspond à l'une des périodes les plus inventives de l'histoire de la facture instrumentale : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes adoptent progressivement la forme moderne que nous leur connaissons et les nouvelles familles des saxophones, saxhorns ou sarrussophones, nées de l'intuition de facteurs de génie, enrichissent la palette sonore de l'orchestre. De nature curieuse, infatigable explorateur, toujours à la recherche de nouvelles associations de timbres, passionné par les inventions acoustiques et techniques, Saint-Saëns se mêle à ce souffle de modernité. Depuis la *Tarentelle* pour flûte et clarinette op. 6 (1857) jusqu'à la *Sonate* pour basson et piano op. 168 (1921), il compose une cinquantaine d'œuvres dédiées aux instruments à vent et s'entoure de meilleurs interprètes. En exploitant toutes les possibilités techniques des vents et leur richesse expressive, Saint-Saëns ouvre ainsi la voie à un renouveau du répertoire.

On the occasion of the centenary of the death of Camille Saint-Saëns (1835-1921), the Wind Instruments Museum of La Couture-Boussey and the Institute for Research in Musicology are joining forces to discover a little-known facet of the musician's personality: his constant commitment to wind instruments, at a time when such interest is rather rare on the part of renowned composers.

His long artistic career corresponds to one of the most inventive periods in the history of music instruments making: flutes, oboes, clarinets, bassoons, horns and trumpets gradually adopt the modern form that we know today and the new families of saxophones, saxhorns or sarrussophones, born from the intuition of genius makers, enrich the sound palette of the orchestra.

Curious by nature, tireless explorer, always in search of new associations of timbres, passionate about acoustic and technical inventions, Saint-Saëns mingles with this breath of modernity. From the *Tarentelle* for flute and clarinet Op. 6 (1857) until the *Sonata* for bassoon and piano Op. 168 (1921), he composed some fifty works dedicated to wind instruments and surrounded himself with the best performers. By exploiting all the technical possibilities of the winds and their expressive richness, Saint-Saëns thus opens the way to a renewal of the repertoire.

