

Jean-Marie Londeix

*Pour une histoire
du saxophone
et des saxophonistes*

Livre 3

1942 - 2000

Éditions Delatour France

Je dédie ce livre aux innombrables amateurs de saxophone, sensibles au « timbre de chair et de sang » de cet instrument plein d'humanité, et à ceux qui directement ou indirectement participent à la création de son histoire fantastique.

Rarement seul dans mes longues et souvent difficiles investigations, j'ai eu la chance de côtoyer d'innombrables et valeureux compagnons qui m'ont permis de considérer cet instrument plus méconnu que mal aimé dans de nombreux domaines de la musique où il s'exprime admirablement. Je les remercie tous pour leur savoir, leur solidarité, leurs observations, leur patience. Sans eux, cet ouvrage ne serait pas ce qu'il est.

Parmi eux, j'ai plaisir à citer : Elie Apper (Belgique), Miguel Asensio-Segarra (Espagne), Yvonne Béretta (petite-fille d'Adolphe Sax), François et Yves Billard (France), Ed Bogaard (Pays-Bas), Alain Bouhey (France), Paul Bro (USA), Jean-Pierre Caens (France), Arlette Chapart (France), Jacques Charles (France), Jean-Louis Chautemps (France), Fabien Chouraki (France), Roger Courtade (France), Jacques Desloges (France), Richard Dirlam (USA), Alberto Domizi (Italie), Maryse Ferrand (France), Martin Fournier (Canada), Bernard Gallais (France), Kris van Gansbeke (Pays-Bas), Harry Gee (USA), Georges Gourdet (France), Wolfgang Graetschel (Allemagne), Malou Haine (Belgique), Paul Harvey (Angleterre), Fred Hemke (USA), Michael Eric Hester (USA), Johannes Ernst (Allemagne), Vladimir Ivanov (Russie), Marcel Josse (France), Hajime Kuribayashi (Japon), Mario Marzi (Italie), Steven Mauk (USA), Timothy McAllister (USA), Manuel Mijan (Espagne), Israel Mira-Chorro (Espagne), Federico Mondelci (Italie), Marcel Mule (France), Pol Mule (France), Joseph Murphy (USA), Joseph Murray (USA), James Russel Noyes (USA), Yuichi Omuro (Japon), Francis Pieters (Belgique), Nicolas Prost (France), Carina Rascher (Allemagne), Debra Richtmeyer (USA), Eugene Rousseau (USA), Bernard Savoie (Canada), Luc Schollaert (Belgique), Ruppert Stelzer (Autriche), Jean-Pierre Thiollet (France), Roberto Todini (Italie), William Street (Canada), Stephen Trier (Angleterre), Tsukuba Saxophone Quartet (Japon), Miguel Villafruela (Cuba), Adolfo Ventas (Espagne), Tong Yang (Chine), bien d'autres encore...

Merci à tous !

Préface

Jean-Marie Londeix a commencé les recherches pour cette édition encyclopédique de « *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes* », bien avant notre rencontre, en 1974. Ses investigations n'étaient pas encore destinées à un livre. À l'automne de cette année-là, nous formions des projets de traduction et de recherche, projets qui n'étaient que de simples notations sans relation précise avec l'histoire relatée au cours des tomes maintenant achevés. Ces trois volumes sont le fruit d'un travail de toute une vie. En effet, Jean-Marie a recueilli des données tout au long de sa double carrière de concertiste et d'enseignant, éléments catégorisant peu à peu l'image du saxophone de concert par des œuvres essentielles caractérisant l'instrument lui-même ; et par les interprètes servant ces dernières.

Au XIX^{ème} siècle, les compositeurs qui s'intéressent au saxophone s'expriment traditionnellement selon leur connaissance familière des instruments. Avec le saxophone tout est à inventer. La situation est très difficile, Adolphe Sax quoique associé aux meilleurs musiciens de Paris, est pendant près de six ans seul à jouer de son instrument. Cette situation s'améliore avec l'intégration du saxophone dans les musiques militaires françaises (1845) et l'ouverture d'une classe au Conservatoire (1857-1870), classe qui ne sera réouverte qu'en 1942.

Les singularités intrinsèques et essentielles de l'instrument, n'apparaissent (comme pour la plupart de ses congénères de l'orchestre symphonique) qu'après de nombreuses années de pratique, et des générations de chercheurs. Dans une lettre à Pierre Louÿs, Debussy est en 1903 des tout premiers compositeurs à s'interroger sérieusement sur la vraie nature de l'instrument. « *Le saxophone est un animal à anche dont je connais mal les habitudes. Aime-t-il la douceur romantique des clarinettes ou l'ironie un peu grossière du sarrusophone (ou du contre-basson) ?* ».

De Berlioz à Boulez, en passant par Ravel, rares sont les compositeurs soucieux de développer le caractère intrinsèque du saxophone. Par contre les saxophonistes sont de plus en plus nombreux à faire valoir les multiples capacités des sept membres de la nouvelle grande famille d'instruments. Se réalise ainsi le vœux de son inventeur rappelant que la voix du nouveau venu « n'est ni celle de la flûte, ni celle de la clarinette, ni celle du basson ». Son originalité bien mise en évidence dans le jazz

et le répertoire de concert plus conséquent qu'on ne croit généralement, exprime aujourd'hui de façon éloquente la complexité du monde moderne.

À travers des extraits du répertoire, Jean-Marie montre la vaste gamme d'utilisation historique du saxophone (instrument faussement facile), dans tous les genres de musique, rappelant entre autres ses capacités véloces, sa très grande variété de timbres, son utilisation prégnante dans la musique lyrique. D'autre part, il adhère à l'idée berlozienne d'Adolphe Sax visionnaire du XIX^{ème} siècle, considérant la famille des saxophones autonome, « tenant le milieu » entre la famille des Bois et la famille des Cuivres.

Londeix traite son sujet avec dignité, avec une rigueur analytique, un souci du détail, qui ne peuvent qu'exciter l'imagination, et enrichir les connaissances de tout saxophoniste – peut-être plus important encore – de tout amateur de musique et de culture. Il souligne l'intérêt des œuvres composées, et fait ressortir au passage la contribution des artistes interprètes ou des exécutants créatifs. C'est un plaisir d'explorer avec lui ces différentes voies au cours desquelles l'évolution de l'instrument se développe depuis ses origines dans les orchestres d'harmonie (dont militaires), jusqu'à son emploi en soliste dans les meilleures salles de concert, sans cesser de traduire les tendances populaires et les mouvements artistiques les plus notoires.

L'évolution du saxophone ressemble à un conte long, complexe et nourri de nombreux rebondissements impliquant incidemment les bonnes et mauvaises fortunes de Sax. Les chemins tracés dans le monde par l'instrument, entre 1814 et 2000, chemins que les possibilités particulières de celui-ci entretiennent, en font un instrument singulier et unique d'une extrême richesse. Telle est l'histoire passionnante du saxophone de Jean-Marie Londeix.

William H. Street, University of Alberta

Brève rétrospective

Nous avons vu, dans les précédents livres, que le saxophone était naturellement gratifié de possibilités, nombreuses et singulières. S'il avait été inventé trois générations plus tôt, il n'aurait vraisemblablement pas manqué d'être intégré à l'orchestre symphonique par les grands compositeurs de la musique écrite et savante. Sa progression aurait été l'affaire, partout, de créateurs aguerris.

Quand le saxophone est inventé – vers 1840 –, l'orchestre symphonique est déjà bien établi. L'instrument n'est alors qu'exceptionnellement utilisé dans quelques ouvrages lyriques, par des compositeurs français amis et admirateurs de l'inventeur. Son originalité mal perçue, le saxophone est considéré comme un instrument « supplémentaire », pour beaucoup, superflu...

Par contre, il s'impose dans les orchestres à vent, militaires et civils, en cours de réforme, d'abord en France, puis aux États-Unis d'Amérique (harmonies, bands, fanfares).

Les tout premiers instrumentistes à pratiquer le saxophone, après Adolphe Sax, sont des *musiciens du rang*, le plus souvent militaires, des musiciens assujettis à des tâches autrement pragmatiques que les recherches artistiques qui s'élaborent dans les cénacles de l'art. Le saxophone sert d'abord de renfort aux instruments graves, puis, la famille s'agrandissant, s'émancipe gaillardement sous les kiosques à musique, ainsi qu'au vaudeville, cherchant souvent à surpasser dans la démesure, les instruments de l'orchestre qu'il imite.

Adolphe Sax, dans sa lettre de 1883 adressée à Ambroise Thomas, directeur du Conservatoire de Paris, dénonce ce travers, sans doute dû à la jeunesse de l'instrument, au manque de spécialisation des premiers saxophonistes, mais aussi au déficit de curiosité des compositeurs patentés. L'inventeur rappelle alors que « *La voix nouvelle n'est ni celle de la flûte, ni celle de la clarinette, ni celle du basson. Cette simple remarque fait bien voir le vice de l'enseignement ou de la virtuosité, qui cherche à pousser le saxophone vers l'imitation de l'un de ces instruments, défaut trop commun chez nombre de saxophonistes*¹ ». La remontrance n'est pas entendue.

Les saxophonistes civils manquent. Ils ne se trouvent guère, hors l'armée, qu'à Paris et à Bruxelles. De façon générale, les compositeurs non familiers

1 Lettre d'Adolphe Sax à Ambroise Thomas, de 1883. Voir Livre 1, p. 148.

de Sax, rechignent à employer un instrument qui doit, la plupart du temps, être remplacé... Par ailleurs, les goûts pompiers du public pour les instruments de cuivre ne favorisent pas le passage du saxophone à la musique de chambre, évolution considérée comme chimérique par les adversaires de Sax.

Léon Kreutzer, compositeur et critique musical distingué, dénonce dans la *Revue & Gazette Musicale de Paris*, à la fois les ambitions musicales de l'inventeur, le manque d'audace des instrumentistes, et l'apathie d'un certain public. « *Les instrumentistes rechignent à aborder des œuvres nécessitant des répétitions, ainsi que des efforts particuliers, autant de leur part que de celle du public (...). Engageons M. Sax à ne pas priver ses auditeurs de ces jolis morceaux un peu légers de style, qu'il faisait entendre autrefois, mais dont le mérite est de mettre en saillie une des plus remarquables qualités des instruments de cuivre, la puissance rythmique, qui se perd quelquefois dans des œuvres d'un style plus intrigué. (...) « M. Sax a judicieusement pensé qu'au point de perfection où ses instruments sont arrivés, il était possible de leur confier des œuvres d'une complication harmonique plus grande, d'une plus haute valeur musicale en un mot, créer la musique de chambre pour les instruments de cuivre (...). Au milieu d'une société intime, où des virtuoses interprètent les délicats chefs-d'œuvre de Mozart et de Haydn, faire figurer des cuivres ! Non ! Cela n'est pas possible ! »².*

Le profond désir d'Adolphe Sax d'entendre une musique non plus POUR, mais DE saxophone se manifeste de façon inopinée après sa mort. Ce changement se fait hors les académies de musique. En premier lieu à La Nouvelle Orléans, à la fin des années 1910. La musicale révolution se produit certainement grâce à l'instrument nouveau, mais grâce aussi à des instrumentistes Afro-Américains autodidactes, qui, pour répondre à leurs besoins viscéraux de créateurs, inventent une musique sui generis, émanant des possibilités brutes de l'instrument, en un mot, une musique idiomatique du saxophone.

Dès lors, le saxophone se manifeste dans deux courants différents : l'un dit « classique », touchant depuis ses origines à la musique écrite, l'autre dit « jazz », émanant de la musique improvisée. Ce « saxophone jazz », supplante immédiatement en audace le saxophone « classique » de l'époque, faisant passer l'invention de Sax pour négro-américaine...

Le postulat s'inverse à la fin du XX^{ème} siècle, sous l'action dynamique et inventive de jeunes compositeurs indépendants, issus des institutions, et vivant

2 « *Demande de confirmation du titre de professeur de saxophone* ». Archives nationales de France. 1883. Léon KREUTZER : *Revue & Gazette Musicale de Paris*, n°20, du 19 mai 1850, p. 171

dans le Sud-Ouest de la France. Bien qu'engagés dans diverses esthétiques de la musique écrite, ces jeunes créateurs exploitent, chacun à sa façon, les possibilités idiomatiques du saxophone, constituant un étonnant foyer de création désigné en certains moments, « École de Bordeaux ».

Cette mutation fait notamment l'objet de ce troisième livre qui couvre la période allant de 1942 à 2000. C'est-à-dire de la réouverture de la classe de saxophone au Conservatoire de Paris, à la disparition de Marcel Mule et de Sigurd Rascher, figures emblématiques du saxophone dit classique, entre 1930 et 1950.

oOo

Après la deuxième Guerre mondiale, les saxophonistes « classiques », spécialistes de l'instrument, ne cessent de se multiplier dans les pays du monde développé, surtout après le milieu du XX^{ème} siècle. Nombre d'entre eux s'adonnent en prosélytes, à la fois à l'enseignement et au concert. Plus ou moins engagés selon leurs moyens dans le renouvellement de l'expression musicale écrite, ces saxophonistes musicalement ambitieux se manifestent souvent hors des réseaux commerciaux, donnant avec succès un nombre incalculables de concerts, révélant l'existence de centaines de valeureux compositeurs vivants.

La plus profonde obscurité règne sur le monde du « saxophone classique », et sur la vie et l'œuvre de ses meilleurs représentants. C'est à cela et à ceux-ci que nous nous intéressons dans ce livre où les surprises abondent.

Remous et dommages de guerre

Depuis les premières liaisons hertziennes réalisées à la fin du XIX^{ème} siècle, la transmission sans fil ne cesse de croître de façon fantastique dans le monde. À partir des années 1920, les émissions de radio sont devenues journalières. La musique y occupe une place prépondérante engendrant un public immense qui favorise dans le domaine du vaudeville, le succès mondial du saxophoniste américain Rudy Wiedoeft.

À la fin des années 1930, la TSF devient un média de masse. Radio-Paris couvrant l'Europe et l'Afrique du Nord, est une puissance hertzienne considérable, contrainte, de 1940 à 1945, par l'occupant allemand, à la collaboration par « captation des audiences ». Le public, conscient, chante sur le thème de la Cucaracha qui sert de timbre à la station : « *Radio-Paris ment/ Radio-Paris ment/ Radio-Paris est allemand* ». La musique occupe près des deux tiers du temps d'antenne, avec une très grande diversité d'interprètes, d'orchestres, de compositeurs, de genres musicaux³. Soit, des centaines de solistes dont le saxophoniste Marcel Mule : « *Le quatuor jouait ou je jouais des solos presque toutes les semaines. (...) C'était toujours les Allemands qui [nous] demandaient de jouer (...). Cela donna à l'instrument une formidable publicité* »⁴. « *Si nous n'avions pas joué, les Allemands l'auraient fait. La France est mon pays. J'étais un musicien qui avait besoin de jouer, et je croyais que les Français, nos compatriotes, préféreraient entendre des morceaux joués par nous plutôt que par des étrangers.* » Et puis, « *quelle chance pour le saxophone de se faire entendre, de s'établir comme moyen d'expression artistique viable ! Personnellement, nous n'avons jamais sollicité d'engagements (...), et, mis à part les engagements pour les concerts et les émissions à la radio, nous n'avons eu aucun contact avec les Allemands* »⁵.

Le saxophoniste qui accepte sans état d'âme les engagements convenablement rémunérés de Radio-Paris veille à demeurer discret : « *Mon opinion était que nous devons rester tranquilles jusqu'à ce que nous soyons libérés. (...) Le mouvement de résistance était une affaire risquée, très dangereuse même. Je ne voulais pas en faire partie. Et d'ailleurs, on ne me l'a jamais proposé. Je pensais alors très fort à ma femme et à nos enfants qui grandissaient* »⁶.

3 Myriam CHIMÈNES « *La Vie musicale sous Vichy* ». Complexe-2001 p.238.

4 Eugène ROUSSEAU : *Marcel Mule*, Op. cit. p. 53.

5 Ibid. p. 53.

6 Ibid. p. 55



Marcel Mule (1901-2001).
Photo H. Selmer, Paris.

En 1942, Marcel Mule est chargé de la classe de saxophone au Conservatoire. Il invente le substrat pédagogique de la nouvelle discipline en « [adaptant] au saxophone des études ayant déjà fait leurs preuves avec d'autres instruments, par exemple à la flûte et au violon. C'est ce qui m'a amené, en dehors des Cahiers de Gammes et d'Arpèges, à grouper des études d'après Bœhm, Terschak, Furstenau, etc..., et à transcrire les Études de Sousmann..., puis à compléter les Études de Ferling pour que toutes les tonalités y soient représentées »⁷. Le maître fait du vibrato le facteur dominant de son enseignement, répétant qu'un son sans vibrato est un son mort. Il va jusqu'à régir de façon draconienne le nombre des ondulations

du vibrato⁸, faisant du saxophone un instrument héroïque, à la sonorité solaire flamboyante.

Les Allemands ne connaissant pas l'esprit casanier du virtuose, lui proposent d'établir une classe de saxophone à Berlin. Il refuse. Plus tard, évoquant cette proposition, Mule dira avec une pointe de nostalgie : « *Imaginez un instant ce que cela aurait pu être...* »⁹.

Les marques flatteuses de considération témoignées par l'occupant troublent manifestement le jugement du musicien. « *Il semblait que nous aurions à communiquer avec les Allemands pendant très, très longtemps, que nous le voulions ou pas. Au départ, il semblait a beaucoup d'entre nous que l'invasion allemande serait permanente. Alors, tout seul, j'ai appris à lire, écrire et parler la langue allemande* »¹⁰.

Paris libéré, cette complaisance lui est reprochée, ainsi qu'à nombre d'artistes français régulièrement engagés par Radio-Paris. Des comités particuliers d'épuration se forment, issus de mouvements insidieux de foules, différents des comités d'épuration judiciaire. Ils frappent durement la collaboration militaire, un peu moins la collaboration politique et assez peu la collaboration économique. « *J'ai défendu ma cause – dit Marcel Mule –, estimant qu'il y*

7 Lettre de Marcel MULE à l'auteur, du 7 décembre 1957.

8 Mule établit une sorte de charte drastique mesurant le nombre d'ondulation du vibrato à une fréquence rigoureuse de 5 ondulations à 58-60 de mouvement métronomique ; 4 ondulations à 72-76 ; 3 à 96-100.

9 Eugene ROUSSEAU : *Marcel Mule* op. cité p.103.

10 Ibid, pp.52-55.

avait certains avantages à montrer aux occupants ce que l'on avait qu'ils n'avaient pas ». Objective, la présidente lui dit alors : « Je note que vous préférez le saxophone à votre patrie... »¹¹».

Afin de nous faire une idée précise du jugement porté, et d'éclaircir cette ténébreuse période, nous avons cherché à consulter les archives concernant les procès d'artistes. Les dossiers en question (F 21 8114), expurgés, sont désormais quasiment vides. Nous avons dû nous rabattre sur les souvenirs de proches du saxophoniste.

Daniel Deffayet assure que Mule a été interdit d'antenne pendant quatre ans¹². Venant de former son propre quatuor, il dit avoir refusé de jouer à la radio, tant que le Quatuor Mule serait proscrit¹³. Effectivement, Deffayet ne donne son premier concert en soliste qu'en 1953 et son premier concert avec son Quatuor, qu'en 1956. Pour Pol Mule, fils aîné du virtuose, l'interdiction n'a duré que quelques mois. Pol Mule ajoute : « Ces comités étaient souvent composés de gens médiocres et envieux. Mon père n'était pas le seul à être jugé »¹⁴.

Condamné au silence, cloîtré dans son appartement, Marcel Mule complète le recueil des 48 Études op. 31, du hautboïste Franz Wilhelm Ferling, en composant douze études dans les tonalités manquantes (avec six et sept altérations constitutives). « Parce que, dira-t-il, je suis resté confiné à la maison pendant si longtemps, j'ai eu la possibilité, de terminer ce projet, et de mener à bien ce but que j'avais en tête depuis de nombreuses années »¹⁵.

Dans ces douze études supplémentaires écrites « à la manière de... », l'assimilation du langage musical est remarquable. Discutable est par contre le fait d'avoir modifié les mouvements métronomiques que Ferling avait indiqués en tête de ses études, Mule tenant absolument à placer dans les valeurs longues, un nombre entier d'ondulations du vibrato.

Quoique interdit d'antenne, Mule reste indispensable. En 1945, la nouvelle direction de la radio parisienne voulant créer le *Concerto de saxophone* de René Challan, fait nécessairement appel à lui, en omettant de dire son nom...

11 Interview enregistrée par l'auteur, à Cadarsac, du 9 Septembre 1998.

12 Enregistrement d'une interview de Daniel Deffayet, réalisé par Jacques Charles, à Paris, le 23 VII 1981.

13 Eugene Rousseau pp. 52-55

14 Pol MULE, conversation téléphonique enregistrée, du 8 juin 2007.

15 ROUSSEAU : Ibid p.93.

Le 6 août 1953, la loi d'amnistie adoptée par l'Assemblée nationale, met un terme définitif au sombre chapitre des épurations, ainsi qu'aux diverses interdictions.

La réaction qu'ont certains des compositeurs familiers du saxophone est autrement conséquente : Charles Koechlin qui a fait usage de l'instrument dans vingt-deux de ses œuvres, ne l'utilise plus dans les trente dernières ; Arthur Honegger, qui a fait appel à l'instrument au moins vingt-et-une fois, ne l'emploie plus dans ses vingt dernières partitions (excepté dans *Prélude, Fugue et Postlude*, page ancienne extraite d'*Amphion*, mélodrame composé avant la guerre) ; Jacques Ibert, qui jusque-là a été lui aussi un compositeur fidèle au saxophone et à son interprète, oublie l'un et l'autre dans ses trente dernières pièces, excepté dans les ballets et les films réalisés pour les États-Unis. Seul, Darius Milhaud continue à employer l'instrument dans nombre de ses partitions.

Durant tout ce temps, Marcel Mule ne cesse de donner ses cours au Conservatoire. En 1946, il reprend le chemin des studios d'enregistrement (Decca, Classic, puis Selmer)¹⁶. Son style et son attachement à « l'éloquence expressive » du saxophone, à contre-courant des mutations de la nouvelle pensée musicale, sont estimés incompatibles avec l'objectivité des nouvelles propositions de l'art. Fermement opposé aux mouvements avant-gardistes, Mule se fait fervent représentant de la rhétorique néoclassique.

De 1935 à 1956, entre les *Concertos* de Vellones et de Tomasi, (première et dernière des œuvres que le brillant saxophoniste a créées avec orchestre) Mule est soliste d'une vingtaine de partitions. Les créations sont rarement suivies d'une seconde audition, excepté les œuvres de prédilection que le musicien programme ponctuellement : *Ballade* de Tomasi, *Concertino da camera* d'Ibert, *Concerto en Mi b* de Glazounov. De fait, le soliste est rare. L'homme n'aime pas s'éloigner de son foyer¹⁷, moins encore prendre l'avion. Il quitte toujours Paris à regret, même pour se faire applaudir en province, au Luxembourg, en Belgique, en Suisse, en Allemagne. De plus, il estime que le rôle de concertiste « dédommage trop petitement de la peine qu'il occasionne... »¹⁸.

16 Voir page 150 la liste exhaustive des disques enregistrés par Marcel Mule.

17 Eugene ROUSSEAU, op. cit. p. 84.

18 Interview enregistrée à Cadarsac, le 9 septembre 1998.

Surchargé d'engagements en tant que musicien freelance¹⁹, Marcel Mule n'aime pas s'adonner longtemps à la préparation des œuvres concertantes²⁰. Il travaille peu pour lui. « *J'avais beaucoup de choses à faire (...) je travaillais tous les jours, mais pas aussi longtemps que vous pouvez l'imaginer* »²¹.

Mule ne donne qu'un récital proprement dit, à Elkhart, dans l'Indiana, le 8 février 1958, au terme de la glorieuse tournée de douze concerts en soliste faite aux USA, avec le Symphonique de Boston, sous la direction de Charles Munch. Tournée et récital marquent ainsi les adieux du soliste à sa carrière de concertiste.

Cette tournée se réalise non sans quelques réticences, : « *Si je n'avais pas demandé moi-même, il y a déjà 4 ans, à Charles Münch de me faire jouer là-bas, je n'irais sûrement pas (...). Je continuerai plus longtemps avec le quatuor, mais jouer en soliste est autrement ingrat*^{22 23}.

Le soliste programme deux de ses œuvres fétiches : le *Concertino da camera* de Jacques Ibert et la *Ballade* d'Henri Tomasi.

La carrière de quartettiste de Mule est plus longue et plus dense que celle de soliste. C'est celle que le virtuose apprécie le plus, et qui favorise l'éclosion du plus grand nombre d'œuvres accomplies²⁴.

La carrière de pédagogue est elle aussi extrêmement conséquente. Son rayonnement est mondial, grâce aux enregistrements, bien sûr, mais aussi aux étudiants, venus de toutes parts pour des leçons privées, ou grâce aux cours du Conservatoire.

Parmi les 135 élèves de saxophone diplômés de cette institution, 86 obtiennent un Premier Prix. La plupart d'entre eux, devenus à leurs tours

19 Musicien indépendant, travaillant à son compte ou louant ses services sans contrat à long-terme.

20 Lettre de Marcel MULE à l'auteur, du 7 décembre 1957.

21 E. Rousseau. Op. cit. p. 73.

22 Lettre de Marcel Mule à l'auteur, du 7 décembre 1957.

23 Programme du récital dans l'Athenian Room d'Elkart, avec la pianiste Marion Hall. (Prestation/présentation technique, Compagnie Selmer) : *Sonate n°6* pour flûte de J-S. Bach/Mule ; *Concerto* de Glazounov ; *Intermezzo des Goyescas* de Granados/Mule ; *Canzonetta* de Gabriel Pierné/Mule ; *Allegro vivo* du *Concertino* de Bozza ; *Sonatine Sportive* d'A. Tcherepnine ; *Sonatine* de Cl. Pascal et *Concertino da camera* de Jacques Ibert. Deux bis furent accordés : *Caprice en Forme* de valse de Paul Bonneau et *Ballade* de Tomasi.

24 Durant trente-trois années, le Quatuor de Mule sous ses diverses compositions aura suscité une quarantaine d'œuvres. Parmi les plus marquantes, outre les œuvres de Glazounov et Desenclos : « *Introduction et Variations sur une ronde populaire* » (1937) de Gabriel Pierné, *Quatuor op. 102* (1941) de Florent Schmitt, *Concerto grosso* pour quatuor et orchestre (1956) de Roger Calmel.

formateurs, propagent un enseignement spécifique, largement répandu sous le nom d'École Française du saxophone.

La notoriété du Quatuor Mule, comme un peu plus tard, celle du Quatuor Sigurd Racher, contribue à la formation d'un grand nombre de quatuors en Europe, en Amérique du Nord et un peu plus tard au Japon. Même si certains de ces ensembles n'ont qu'une existence éphémère, il leur arrive de susciter des œuvres d'un indéniable intérêt musical.

Marcel Mule est par ailleurs, de 1928 à 1948, essayeur de saxophone chez Couesnon. Il passe ensuite chez Henri Selmer où il reste également vingt ans. Dans les années 1920, cette grande manufacture familiale, qui a acquis les ateliers Adolphe Sax-junior de la rue Myrha, dans le 18^{ème} arrondissement de Paris, devient leader mondial du saxophone, grâce au fameux « Modèle 28 », surnommé « Cigar-Cutter » et au légendaire « Selmer-Mark VI », réalisé en 1954²⁵.

En 1950, Marcel Mule est décoré de la Croix de la Légion d'honneur sur recommandation de Raymond Loucheur (directeur du Conservatoire), et de François-Julien Brun, (directeur de la Musique de la Garde Républicaine).

Le Maître perd son épouse en 1997. Il vit alors, un temps, en Gironde, à Cadarsac, près de Bordeaux, chez son fils Jacques, puis à Hyères, sur les bords de la Méditerranée, dans une maison de repos. Le 24 juin 2001, une soixantaine de ses anciens élèves et amis, viennent de part et d'autre de l'Atlantique, fêter auprès de lui son centième anniversaire. Six mois plus tard, le 18 décembre 2001, le grand artiste meurt paisiblement à Hyères.

25 « *Mark VI* », réalisé avec le concours de Marcel Mule.

L'École française de saxophone

« École française de saxophone »²⁶ est le nom donné par Georges Gourdet²⁷ à l'enseignement de Marcel Mule. Celui-ci est fondé sur l'illustre tradition des instruments à vent français, héritée des Hotteterre, du XVII^{ème} siècle, mettant en évidence : la prédominance accordée au texte ; le style châtié, tout de charme et d'élégance, établi sur un timbre clair, homogène et soutenu ; une articulation « naturelle » précise ; un jeu simple et délié. À quoi le maître ajoute : « l'éloquence expressive » du vibrato.



Georges Gourdet.

Cette esthétique est imposée au Conservatoire de Paris de 1942 à 1988, par Mule et son successeur lige, Daniel Deffayet. Elle s'étend dans le monde entier par disciples interposés, particulièrement au Japon et aux USA.



Daniel Deffayet (1922-2002)

En juin 1943, Daniel Deffayet et Robert Letellier sont, les premiers civils à obtenir un Premier Prix de saxophone au Conservatoire de Paris. Deux-cents autres lauréats sortent après eux, avec un premier ou un second prix. Ils vont, pour la plupart, occuper soit les premiers rangs des formations militaires françaises, soit professer dans les grands établissements d'enseignement musical ; ou encore intervenir dans les orchestres lyriques et symphoniques, ou en soliste en assumant couramment, en musique de chambre, le rôle de quartettistes ou de membres d'ensembles de musique de chambre mixtes (le saxophone

26 « L'École Française de Saxophone » -Méthode en 3 volumes-, en collaboration avec Robert DRUET. Edit. Braun, 1963.

27 Georges GOURDET : *Encyclopédie de la musique*. Édit. Fasquelle, 1958. Article Saxophone, p. 643.

Table des matières

Préface	9
Brève rétrospective	11
Remous et dommages de guerre	14
L'École Française de Saxophone	20
Morceaux de concours	21
Sigurd Raschèr	22
Prise en considération du saxophone de concert	24
Après-guerre	26
Présence du saxophone dans les principaux courants musicaux du XX ^{ème} siècle	29
Modalité	29
Emprunts aux traditions populaires	30
Atonalité	30
Néoclassicisme	32
Influence du jazz et autres musiques orales	33
Microtonalité	33
Aléatoire – Forme ouverte	34
Musique-Théâtre	35
Musique électroacoustique/Mixte	35
Musiques répétitives – Minimalisme	36
Éclectisme	37
Enseignement du saxophone dans les institutions de la musique (survol allant de 1846 à 2000)	30
Belgique	41
États-Unis	42
Allemagne	46
Autriche	49
Grande-Bretagne	50

Finlande	53
Japon	54
Pologne	56
Italie	57
Espagne	59
Canada	62
Pays-Bas	65
Suisse	68
Suède	69
Portugal	70
Russie	70
Australie	73
Croatie	75
Chine	76
« École de Bordeaux »	79
François RODDÉ	79
Christophe HAVEL	81
Christian LAUBA	82
Thierry ALLA	83
Étienne ROLIN	83
Saxophonistes et Ensembles marquant à titres divers, l'histoire du langage saxophonistique en matière de musique écrite	85
Appendice 1 (Enregistrements M. Mule)	193
Appendice 2 (Morceaux de Concours – Paris)	197
Appendice 3 (1 ^{ers} Prix de Paris)	198
Appendice 4 (Congrès Mondiaux)	199
Appendice 5 (Ensembles de saxophones)	201
Appendice 6 (Ensembles électroacoustiques) (Marie-Bernadette CHARRIER)	206