

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

Le violon virtuose

Instrument de l'extase ou de l'exploit, le violon a fasciné tous les compositeurs depuis la fin du XVI^e siècle, au moment où il venait de s'émanciper d'un statut plutôt populaire et nomade pour acquérir celui d'instrument noble. Les cours d'Italie et d'Allemagne s'en saisirent les premières comme d'un vecteur universel de l'expression musicale baroque, qu'elle soit calquée sur le cantabile de la voix, l'imitation de la nature ou l'art plus elliptique des sonates et des concertos. Le violon est alors devenu cet instrument qui, par sa facilité à aborder tous les registres et toutes les formations, se plaçait comme un instrument incontournable, tout autant capable de d'imiter la musique des autres instruments que de « résumer » une polyphonie à son échelle. De ce premier trait naît le geste du virtuose : éblouir par la rapidité ou l'inspiration, mais aussi dépasser la dimension *a priori* humaine pour accéder à celle du « héros » : seul, rivalisant contre l'orchestre ou revêtant les multiples visages de l'expression musicale, le virtuose devient celui qui maîtrise à la fois la quantité et la qualité, tout autant que celui qui subjugué et dépasse les limites imposées par la matière pour faire toucher du doigt ce que l'homme considérait comme impossible, voire inimaginable. Jankélévitch avait bien raison de rappeler que, même si le virtuose était originellement « celui qui fait » (au sens de la « vertu » aristotélicienne d'un objet), il est aussi et surtout l'incarnation sublimée de ce « savoir-faire », celui qui se saisira de la surabondance technique pour faire naître l'expression poétique.

Emmanuel Hondré

samedi 5 avril - 15h / amphithéâtre du musée

forum musical

le violon virtuose

Des musiciens et Anne Penesco (musicologue et historienne du violon) se rencontrent autour du thème du « violon virtuose » dans le but d'approfondir le sujet tant sur le plan sociologique et historique, qu'esthétique. Ces forums donnent lieu à des projections audiovisuelles, des moments musicaux et un débat avec le public.

moments musicaux :

Béla Bartók

Sonate pour violon seul, Sz 117

David Grimal, violon

Nicolò Jommelli

Symphonie pour deux violons et basse continue, en ré mineur

Ensemble Aglaia

Cinzia Barbagelata, Simona Gilardi, violons

Marco Bianchi, violon, alto

Jorge Alberto Guerrero, violoncelle

Fabio Bonizzoni, clavecin, orgue

Massimo Lonardi, luth, guitare baroque

dimanche 6 avril - 15h / amphithéâtre du musée

Italie baroque

Giovanni Battista Buonamente

Ballo del Gran Duca (extrait du Libro Quatro)

Dario Castello

Sonate XVI à 4, « La battaglia » (extrait du Libro Secondo)

Biagio Marini

Sonate en écho à trois violons

Carlo Farina

Capriccio stravagante à 4 (extrait du Libro Secondo)

Francesco Antonio Bonporti

*Invenzione pour violon solo et basse continue, op 10 n° 4
largo, balletto, aria, corrente*

Evaristo Felice dall'Abaco

*Sonate à 3, op 3 n° 11
grave, allemanda, ciaccona*

Francesco Durante

*Concerto à 4 n° 2, en sol mineur
affettuoso, presto, largo affettuoso, allegro*

Ensemble Aglaia

Cinzia Barbagelata, Simona Gilardi, violons

Marco Bianchi, violon, alto

Jorge Alberto Guerrero, violoncelle

Fabio Bonizzoni, clavecin, orgue

Massimo Lonardi, luth, guitare baroque

concert sans entracte - durée : 55 minutes

Italie baroque

Attachée plutôt à la danse jusqu'au ^{XVI}^e siècle en Italie, la musique pour violon prend son essor au début de la période baroque lorsque les genres strictement instrumentaux comme la sonate font leur apparition. Les instruments mélodiques s'expriment désormais seuls ou à plusieurs solistes concertants, à l'image de la voix soliste dégagée de la polyphonie pour être exaltée dans la monodie accompagnée (Péri, Caccini et Monteverdi). Le violon s'offre de ce point de vue comme une transposition idéale du chant. Souple, nuancé, agile et débordant d'effets sonores, il offre aux compositeurs une palette d'expression répondant au jeu des passions et à l'art du discours qu'envisage de devenir la musique baroque.

Giovanni Battista Buonamente

Ballo del Gran Duca

La sonate *Il Ballo del Gran Duca* de Buonamente représente une forme particulière des compositions instrumentales. Editée à Venise en 1626, elle est construite à partir d'une chanson florentine dédiée au duc Ferdinand 1^{er} de Toscane (1549-1609), grand protecteur d'artistes et de scientifiques comme Galilée. Placée à la partie de basse, cette chanson se trouve reprise sept fois et variée par des figurations aux violons qui vont dans le sens d'une accélération générale. La ligne de basse, partagée entre la répétition de la structure harmonique et le principe de variation, répond fréquemment aux traits de virtuosité des parties supérieures, de manière à constituer un exemple très particulier de basse remplissant le double rôle de voix concertante et de soutien harmonique.

Dario Castello

Sonate XVI à 4, « La Battaglia »

À la même époque, les *Sonatae concertate* (1629) de Dario Castello cherchent, dans le sens premier du terme, à faire « sonner » les instruments, et ce, dans un style proche de la polyphonie vocale qu'illus-

traient le madrigal ou la chanson. La *Sonate* « *La bataille* » reprend en effet le principe de l'alternance de sections, en exagérant leur contraste et en suggérant les différents épisodes d'une bataille (mise en place des combattants, sonneries de trompes, majesté de la victoire). Cette sonate contient également le premier exemple connu de *stile concitato* instrumental (style agité ou guerrier), un procédé de trémolo que Monteverdi réutilisera en 1638 dans le fameux *Combat de Tancredi et de Clorinde* pour figurer la frayeur et l'effroi des belligérants.

Biagio Marini

Sonate en écho à trois violons

Considéré comme l'un des premiers violonistes-compositeurs, Biagio Marini (ca 1587-1665) a été l'élève de Claudio Monteverdi puis violoniste à la Basilique San Marco de Venise. Illustre à travers l'Europe entière, cette basilique était réputée pour sa disposition spéciale à double tribune qui permettait des effets d'échos entre deux chœurs ou deux groupes instrumentaux. D'anecdote, cette particularité est vite devenue stylistique jusqu'à constituer l'une des figures les plus courantes de l'écriture vénitienne puis baroque, au même titre que le trompe-l'œil en architecture. La *Sonate* de Marini utilise les trois violons dans cette notion d'espace musical : le premier violon joue sa partie en nuance *forte* alors que les deux autres lui répondent en écho.

Carlo Farina

Capriccio stravagante à 4

D'origine mantouane mais ayant passé la plupart de sa vie à Dresde, Carlo Farina (ca 1600-1640) sera l'un des premiers exportateurs de l'école de violon italienne au-delà des frontières alpines. Très connu pour sa fantaisie, le *Capriccio stravagante* fait partie de son deuxième livre de *Pavanes, gaillardes et courantes* (1627) édité à Dresde. La pièce en forme de quolibet fait preuve d'une inventivité exubérante typiquement allemande. Calquant son matériau sur les traits d'écriture spécifiques au violon et aux violes de gambe, elle s'ingénie à imiter tour à tour d'autres instruments (lira, fifre, trompette, timbales, vielle à

roue, chalemie, tremblant de l'orgue, guitare espagnole) mais aussi des cris d'animaux (chat, chien, coq, poule). Au-delà de son aspect anecdotique, ce caprice participe à l'affirmation du violon comme un instrument polyvalent, capable de produire une gamme infinie de sons et d'expressions.

Francesco Antonio Bonporti

Invenzione pour violon solo et basse continue, op 10 n° 4

Editées en 1713 à Venise, les 6 *Invenzioni a violino solo* de Bonporti (1672-1749) s'apparentent à la *sonata da camera* italienne puisqu'elles sont constituées de danses instrumentales. Parmi elles, la quatrième s'ouvre par un *largo* dont l'ornementation a été scrupuleusement notée par l'auteur, prenant certaines distances avec la tradition italienne qui préférait laisser les ornements improvisés. Les autres mouvements (*balletto, aria* et *corrente*) sont, quant à eux, sous l'influence directe de Corelli qui avait été le professeur de Bonporti au Collège allemand de Rome.

Evaristo Felice dall'Abaco

Sonate à trois, op 3 n° 11

D'origine véronaise, Evaristo Felice dall'Abaco (1675-1742) s'est exercé à l'écriture de sonates à Bologne, au contact de Torelli, avant de s'installer à la cour de Munich à partir de 1704. Dans le sillage des sonates de Corelli, il publie en 1714 un recueil de 36 sonates en trio qui réalisent une synthèse entre l'Allemagne et l'Italie, autant qu'elles mêlent le style d'église (pièces non dansées) et le style de cour (pièces dansées). Cette sonate s'ouvre donc sur un *grave da chiesa* auquel s'enchaînent une *allemande* et une *chaconne* (danse construite sur une basse répétée).

Francesco Durante

Concerto à 4 n° 2, en sol mineur

Présenté comme le fondateur de l'école napolitaine, puisque Pergolèse, Jommelli et Piccinni furent notamment ses élèves, Durante (1684-1755) s'est essentiellement consacré aux compositions religieuses et instrumentales. Dans ses *Concerti per quartetto* composés vers 1735, le violon occupe une place essentielle, non tant par sa place de virtuose (il existe paradoxalement peu de solos dans ce qu'il nomme un « concerto »), mais par son pouvoir suggestif à créer des sonorités nouvelles à l'intérieur de l'orchestre à cordes. Plus proche en fait de la symphonie concertante ou du « concerto pour orchestre » avant la lettre, cette œuvre sait magnifiquement alterner les passages en dissonances expressives avec ceux écrits en contrepoint.

E.H.

samedi 19 avril - 16h30

dimanche 20 avril - 15h / amphithéâtre du musée

concert à deux violons

Jean-Marie Leclair

Sonate sans basse continue n° 3

adagio, vivace, adagio, allegro

Serge Prokofiev

Sonate en ut majeur, op 56

andante cantabile, allegro, commodo, allegro con brio

Luciano Berio

Duetti (extraits)

Eugène Ysaÿe

Sonate en la mineur

poco lento - maestoso - allegro fermo,

allegretto - poco lento, allegretto vivo e con fuoco

David Grimal, violon

Raphaël Oleg, violon

concert sans entracte - durée : 55 minutes

concert à deux violons

Apparue après le succès exceptionnel qu'avait connu la formation « sonate en trio » (deux dessus et basse continue), le duo pour violons est apparu au début du XVIII^e siècle comme un genre d'autant plus adapté à la pratique amateur qu'il faisait l'économie du clavier. De grands noms ont honoré cette formation (Leclair, Mozart, Haydn), mais celle-ci tombe subitement en désuétude au XIX^e siècle, au moment où le piano commence à s'imposer dans la quasi-totalité de la musique de chambre. Le récent regain d'intérêt du début du XX^e siècle s'explique par la recherche de formations inhabituelles (Prokofiev) ou intimistes (Ysaÿe, Berio, Nono).

Jean-Marie Leclair

Sonate sans basse continue n° 3

Incarnant une synthèse entre les tendances française et italienne, Jean-Marie Leclair (1697-1764) s'est rapidement imposé comme un des grands virtuoses du XVIII^e siècle. Au contact de Somis à Londres, il a élaboré un style clair et galant qui lui valut une renommée à la cour de Louis XV. Les *Sonates à deux violons op 3* ont été éditées en 1730 : leur construction doit beaucoup à la sonate italienne (lent, vif, lent, vif) alors que leur texture aérée et légère les rapproche du goût français.

Serge Prokofiev

Sonate en ut majeur, op 56

À l'occasion de ses contacts avec Paris, Prokofiev décide en 1932 de s'engager dans la fondation du « Triton », un groupe musical destiné à la promotion de la musique de chambre moderne. Le premier concert du 16 décembre 1932 comptait la *Sonate pour deux violons* interprétée par Samuel Douchkine et Robert Sötens. L'idée de cette pièce était venue à « l'audition d'une œuvre peu réussie pour deux violons sans accompagnement » dont l'intérêt semblait surtout résider dans une formation rarement exploitée. Composée de quatre mouvements, la *Sonate* fait en effet merveilleusement sonner les deux

lignes mélodiques. A un *andante cantabile* clair et construit sur un jeu de consonances/dissonances, succède un *allegro* rythmique qui oppose un thème de danse ponctué d'accords rustiques à un élément mélodique tendre et transparent. Le *commodo* joue ensuite le rôle d'intermède rêveur en faisant entendre, dans son épisode central, un chant à trois voix inspiré des polyphonies russes. L'œuvre se conclut par un *allegro* festif réintroduisant à sa fin l'épisode du premier mouvement pour « boucler » l'œuvre.

Luciano Berio

Duetti

Comme les *Microcosmos*, les 34 *Duetti* de Berio ont à l'origine été écrits pour de jeunes élèves entre 1979 et 1983. Chacune des pièces porte en titre le prénom d'un personnage du monde musical : Henri (Pousseur), Pierre (Boulez), Igor (Stravinsky), Lorin (Maazel), Maurice (Fleuret), Mauricio (Kagel)... Leur écriture peut se révéler très simple comme elle peut nécessiter une maîtrise plus avancée, et l'intérêt musical de ces pièces n'a pas échappé aux concertistes qui ont trouvé dans ces miniatures un condensé particulièrement original du style de Berio. Sans concessions, mais au contraire avec une parfaite économie de moyens, ces duos s'inspirent d'un style diatonique - voire tonal - proche de celui des *Folk Songs* (1964).

Eugène Ysaÿe

Sonate en la mineur

Représentant majeur de l'école belge de violon, Eugène Ysaÿe (1858-1931) a été l'élève de Massart et de Wienawski au Conservatoire de Bruxelles, puis de Vieuxtemps au Conservatoire de Paris jusqu'en 1879. Après des tournées en compagnie d'Anton Rubinstein - qu'il se plaisait à considérer comme son « professeur d'interprétation » - il devint lui-même professeur au Conservatoire de Bruxelles et rayonna dans le monde entier comme virtuose et pédagogue. Carl Flesch l'a décrit comme « le violoniste le plus extraordinaire que j'ai entendu de toute ma vie », une opinion partagée par nombre de violonistes qui lui ont toujours

voué une admiration sans bornes (Kreisler, Thibaud, Szigeti, Enesco...). Sans avoir jamais véritablement étudié la composition, il a surtout écrit pour son instrument dans un style post-romantique idéalement conçu pour faire sonner le violon. La *Sonate pour deux violons* a été élaborée en avril 1915 à Londres où il s'était réfugié pendant la guerre. Longtemps inconnue, cette œuvre sera redécouverte cinquante ans plus tard pour être créée, en 1964, par Leonid Kogan et Lisa Guilels. Sa découpe en trois volets successifs la rapproche d'une facture traditionnelle de sonate, alors que son écriture, conçue comme un tissage serré entre deux lignes mélodiques, s'affirme d'une manière neuve et originale.

E.H.

samedi 26 avril - 16h30

dimanche 27 avril - 15h / amphithéâtre du musée

Allemagne baroque

Samuel Scheidt

*Canzona à 5 pour deux violons, deux altos et basse continue,
« O Nachbar Roland »*

Johann-Heinrich Schmelzer

Sonate pour deux violons et basse continue, « La bella pastora »

Sonate pour violon, trois altos et basse continue

Lamento pour violon, deux altos et basse continue en si bémol majeur

Harmonia à 5 pour violon, trois altos et basse continue

Heinrich Ignaz Franz von Biber

*Partita n° 5 pour deux violons et basse continue, en sol mineur
intrada, aria, balletto, gigue, passacaglia*

Reinhard Goebel, direction, violon, alto

Musica Antiqua Köln

Florian Deuter, violon

Victoria Gunn, Wolfgang von Kessinger, alti

Markus Möllenbeck, violoncelle

Christian Rieger, clavecin

concert sans entracte - durée : 55 minutes

Allemagne baroque

Dans un premier temps inféodée à celle d'Italie, l'école de violon allemande a connu un essor étonnant dès le début du XVII^e siècle. Le morcellement des cours ainsi que l'effondrement de l'activité culturelle engendrée par la guerre de Trente ans (1618-1648) ne sont certainement pas pour rien dans l'intérêt que le violon a suscité : moins onéreux, très prisé par les amateurs de musique de chambre et fascinant par ses effets techniques, le violon est vite devenu un des instruments les plus populaires en Allemagne. Comme en Italie, le style instrumental d'Allemagne prend d'abord racine dans le répertoire vocal que les instruments avaient pris l'habitude de doubler et de transcrire depuis le XVI^e siècle. La *Canzona* « *O Nachbar Roland* » (1621) de Samuel Scheidt (1587-1654) en est un parfait exemple : un thème de chanson sert de motif au contrepoint initial et le reste de la pièce alterne les mètres binaires et ternaires comme dans les différentes sections d'un texte chanté. De plus, chacune des cinq « voix instrumentales » continue à être régie par le principe d'égalité, en prolongement de l'écriture polymélo-dique de la Renaissance. Preuve en est la ligne de basse qui, constituée uniquement d'extraits des parties supérieures, ne joue pas le rôle d'un accompagnement au sens « moderne » du terme, mais plutôt celui d'une voix résumant les autres. Les sonates de l'autrichien Johann Heinrich Schmelzer (1623-1680) se sont en revanche nourries ouvertement des caractéristiques du Baroque italien : basse continue dissociée des voix supérieures, accroissement de la virtuosité instrumentale, expressivité du violon calquée sur celle de la voix... Dans le même temps, certaines spécificités germaniques commencent à s'affirmer, comme l'intérêt porté aux voix intermédiaires (altos), le grand nombre d'instruments concertants (de deux à huit dans certains recueils) ainsi que le goût prononcé pour les chromatismes ou les dissonances harmoniques. C'est en effet un style brillant qui se dégage des œuvres de Schmelzer, qui, avant Biber et Muffat, a su engager la grande lignée des virtuoses allemands jusqu'à Jean-Sébastien Bach. Elève du même Schmelzer, Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704) a prolongé le goût de ses prédécesseurs pour le bizarre et l'extravagant. Selon l'idée que l'étonnant peut engendrer de nouveaux *Affekts*, sa *Partita n° 5* (ou

Partia) a été éditée en 1696 dans le recueil *Harmonia artificiosa-ariosa*, un recueil entièrement consacré aux pouvoirs de l'harmonie et aux effets instrumentaux. Biber utilise par exemple un accord inhabituel des cordes (*scordatura*) afin de faciliter le jeu simultané à plusieurs cordes (accord *sol-ré-la-ré* en *sol* mineur). De même, la suite de danse constituant habituellement une *partita* (ici, *aria*, *bal-letto* et *gigue*) se trouve encadrée par deux morceaux étonnants. Pour ouvrir l'œuvre, l'*intrada* utilise le principe d'écho entre toutes les voix (y compris la basse). Pour clore l'œuvre, la *passacaille* répond à l'*intrada* par un tourbillonnement du motif de basse répété 40 fois. Déployée, variée, exaltée, voire spatialisée, l'harmonie constitue en fait le véritable centre de cette composition, transcendant d'une manière originale le genre de la sonate en trio.

E.H.

samedi 3 mai - 16h30 / amphithéâtre du musée

violon xx^e siècle

Yoshihisa Taïra

Convergence III, pour violon (durée : 7 minutes)

Arvo Pärt

Fratres, pour violon et piano (durée : 2 minutes)

Philippe Schœller

Songs of Violetta for violin (durée : 13 minutes)

Bernd Aloïs Zimmermann

Sonate pour violon (durée : 11 minutes)

Iannis Xenakis

Mikka, Mikka « S », pour violon (durée : 8 minutes)

Steve Reich

Violin Phase, pour violon et bande (durée : 15 minutes)

solistes de l'Ensemble Intercontemporain :

Jeanne-Marie Conquer, Maryvonne le Dizès, Hae Sun Kang, violons
Florent Boffard, piano

concert sans entracte

coproduction cité de la musique, Ensemble Intercontemporain

violon xx^e siècle

Chargé d'une « histoire » presque sans équivalent chez les autres instruments, le violon est resté relativement écarté des expérimentations musicales de l'après-guerre, contrairement à d'autres instruments comme la flûte, le saxophone ou les percussions qui s'étaient saisis de ce renouveau pour se constituer un répertoire. Les voies qu'il exploite se sont pourtant révélées fructueuses à plus long terme, bien que certains compositeurs aient préféré s'adapter à l'instrument plutôt que de révolutionner sa technique.

Yoshihisa Taïra *Convergence III*, pour violon

Yoshihisa Taïra utilise dans *Convergences III* (1976) des modes de jeu déjà bien connus (*pizzicato* de la main gauche, *sul ponticello*, *sul tasto*) ainsi qu'un accord spécial des cordes (*scordatura* sur *sol* bémol / *mi* bémol / *la* / *fa*) qu'il expose en cordes à vide au début de la pièce et qui servira de champ mélodique à toute l'œuvre. D'un point de vue formel, le style sobre de la ligne - lié à la tradition japonaise qui privilégie le trait plus que l'espace - détermine la trajectoire de l'œuvre qui dessine comme un large éventail se refermant sur lui-même.

Arvo Pärt *Fratres*, pour violon et piano

Composé entre 1977 et 1980 pour Elena et Gidon Kremer, *Fratres* se construit en sept variations, chacune étant séparée par un signal bien reconnaissable d'accords de quintes en écho. A l'inverse du principe de variation communément admis, ces séquences s'organisent en un parcours allant du complexe vers le simple et de la surcharge vers la clarté, et jouent sur l'alternance de deux notions d'écriture : l'harmonie réelle (comme l'accord plaqué au piano) et l'harmonie virtuelle ou « déployée » (comme les bariolages du violon). Ces deux notions, d'abord nettement dissociées, s'accélérent et se combinent de plus en plus rapidement pour s'entremêler dans un unisson final.

Philippe Schœller

Songs of Violetta for violin

Créée le 15 septembre 1996 par Maryvonne Le Dizès, l'œuvre se trouve ainsi introduite par l'auteur : « Imaginons Violetta. Violetta, personnage aérien, fluide et complexe. Ainsi le violon selon Violetta, lyrique mais abstrait. Ou plutôt transmuté en abstractions comme l'on peut, quelquefois, lire un visage, des visages dans la forme bruissant d'un feuillage, ou entendre une voix dans l'écheveau acoustique d'un torrent. Abstractions qui évoquent, appellent des chants sous trois formes. Ainsi des axes purs, étirés, en écho aux courbes vocales ; mélodies nues. Ainsi les lignes/arpèges ascendants figurant l'harmonie d'un chœur. Chœur filtré par le violon. Ainsi de l'ornement comme figure tournoyante et fluide, aérienne mais aussi sauvage, virtuose. Telle est la ligne mozartienne magnifiée par la scène-opéra. Violetta, personnage aux trois visages composant ici un « opéra-miniature » sous forme de Lied. »

Bernd Aloïs Zimmermann

Sonate pour violon

Manifestement conçue comme un écho moderne aux *Sonates pour violon seul* de Jean-Sébastien Bach, la *Sonate* (1951) de Zimmermann se compose de trois mouvements aux intitulés sans équivoque (*Präludium*, *Rhapsodie* et *Toccata*). Le premier mouvement ouvre le triptyque par de larges gestes déclamatoires et expressionnistes (*tempo rubato*) qui donnent au violon une réelle consistance harmonique. Le style mesuré du second mouvement se met ensuite en place après de sonores appels de trilles qui annoncent la *Toccata*. Synthèse des deux précédents, celle-ci cumule les traits de virtuosité en combinant le style polyphonique du prélude à la frénésie des notes rapides du second mouvement.

Iannis Xénakis

Mikka et Mikka « S », pour violon

Les deux pièces ont été composées respectivement en 1972 et 1976 pour Mica Salabert dont le prénom se rapprochait de « mikkra » qui signifie « petit » en dialecte grec et roumain. Ces deux pièces utilisent le *glissando* comme moyen d'additionner une somme quasiment infini de micro-intervalles. C'est donc dans le foisonnement des hauteurs et dans leur distension jusqu'aux macro-intervalles que réside l'intérêt de ces pièces. Iannis Xénakis précise en outre que le glissement des sons doit se produire dans un « style froid, sans phrase, sans signification mélodique et surtout pas tzigane ».

Steve Reich

Violin Phase, pour violon et bande

Éditée en 1979, l'œuvre existe en deux versions, l'une pour quatre violons et l'autre pour un violon solo accompagné de trois violons pré-enregistrés. C'est cette dernière version qui a été choisie pour ce concert, dans une volonté d'osmose entre le son enregistré (non modulable) et le son direct (modulable), une des caractéristiques du style répétitif de Steve Reich. Le concertiste joue en effet à l'unisson de la bande au début de la pièce pour, ensuite, progressivement la devancer puis s'en dissocier jusqu'à « voiler » le mécanisme général.

E.H.

samedi 7 juin - 16h30

dimanche 8 juin - 15h / amphithéâtre du musée

I'Europe moderne

Eugène Ysaÿe

Sonate n° 3 en ré mineur, « Ballade »

(durée : 7 minutes)

Béla Bartók

Sonate n° 2, Sz 76

(durée : 24 minutes)

Karol Szymanowski

Romance en ré majeur, op 23

Trois caprices de Paganini, op 40

(durée : 22 minutes)

Silke Avenhaus, piano

Thomas Zehetmair, violon

I'Europe moderne

Les changements esthétiques du tournant du siècle s'incarnent particulièrement dans l'image - ou les images - attachées au violon des années 1910-20. Instrument virtuose et lyrique par excellence, celui-ci perpétue un langage romantique autour de solistes européens comme Eugène Ysaÿe, tout en s'ouvrant aux perspectives de l'ère nouvelle par un style hyper-chromatique (Szymanowski) ou modal (Bartók).

Eugène Ysaÿe

Sonate n° 3 en ré mineur, « Ballade »

Considérées comme son « testament violonistique », les *Six sonates op27* ont été composées en 1923 au moment où Eugène Ysaÿe ne jouait déjà plus de violon depuis bien longtemps. Par leur nombre et leur ambition, elles se présentent comme un hommage aux *Sonates et parties pour violon seul* de Jean-Sébastien Bach dont elles sont une sorte d'équivalent moderne. « Le génie de Bach, écrivait Ysaÿe, effraie celui qui voudrait suivre la voie de ses sonates et partitas. Il y a là un sommet et il ne sera jamais question de le dépasser. (...) Je songe à une œuvre pour instrument seul essentiellement construite pour et par le violon, en tentant de suivre parfois le jeu spécifique de tel ou tel grand violoniste actuel ». La *Troisième sonate*, dédiée à Georges Enesco, est écrite dans un style rhapsodique et fantasque. L'auteur déclarera modestement : « Je me suis laissé aller à ma fantaisie. Le souvenir de mon amitié et de mon admiration pour Georges Enesco et des séances que nous avons données ensemble chez cette délicieuse Reine (Carmen Sylva) ont fait le reste ». L'œuvre est constituée d'une seule partie bien qu'y soient conservés les trois volets d'une sonate. Son écriture pour instrument seul « assied sa base sur la polyphonie, ou si l'on veut, la technique de l'accord, de l'arpège, des doubles, triples, quadruples cordes rendant deux, trois, quatre, cinq et parfois six sons simultanés ou quasi-simultanés. Tout cela mis au service d'une pensée musicale libre, fantaisiste, et, disons le mot, rhapsodique » (Antoine Ysaÿe, 1972).

Béla Bartók *Sonate n° 2, Sz 76*

C'est l'expérience du « folklore imaginaire » que Bartók réussira à la fin de sa vie, après qu'il eut mêlé sa propre culture occidentale aux répertoires hongrois qu'il avait enregistrés puis transcrits pour piano ou voix. Mais avant qu'il puisse s'inspirer du populaire comme alternative au post-romantisme finissant, Bartók s'est tourné vers l'élargissement modal et atonal commun à beaucoup d'œuvres des années 1920 en Europe (Schoenberg, Milhaud, Ravel...). La filiation avec Debussy, tant pour la conception du langage que pour l'écriture proche des *Études* pour piano, se double dans sa *Deuxième sonate* d'une tentation dodécaphonique visant à se libérer de la grammaire tonale, même si le pôle de *do* demeure très présent dans cette œuvre. La forme en deux mouvements s'inspire du couple de danses magyares *Lassù-Friss* qui correspond, dans le style de la *rhapsodie*, à l'enchaînement d'un mouvement lent (déclamé en *parlando-rubato*) et d'un mouvement rapide de rythme dansant. L'œuvre a été créée en mai 1922 à Londres par le violoniste Jelly d'Aranyi, accompagné par Béla Bartók au piano. Elle sera ensuite rejouée dans le monde entier, notamment le 13 avril 1940 à la Library of Congress de Washington où Joseph Szigeti et le compositeur ont interprété cette œuvre dans une version considérée depuis comme une référence.

Karol Szymanowski *Romance en ré majeur, op 23*

Tout empreinte de l'esprit post-romantique de Max Reger, Scriabine et Richard Strauss, la *Romance op 23* a été composée en 1910, au moment où Szymanowski disait « se reposer » de l'élaboration de sa *Deuxième symphonie*. L'œuvre sera créée le 8 avril 1913 à Varsovie par Josef Oziminski mais restera dédiée à Pawel Kochansky, l'un des prestigieux violonistes polonais avec qui l'auteur collaborera ultérieurement pour les *Mythes* (1915) et qui succédera à Léopold Auer au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Écrite d'un seul tenant, la *Romance* exploite les extrêmes du violon (aigus impalpables, graves chaleureux) pour colorer intensément la ligne mélodique du soliste.

L'accompagnement du piano, rythmiquement très souple, se charge d'apporter une dimension harmonique au lyrisme du violon par des accords enrichis à l'extrême de chromatismes.

Trois caprices sur des thèmes de Paganini, op 40

Le succès des *Caprices* de Paganini avait suscité, dès leur édition en 1820, une foule d'adaptations pour divers instruments, chacun d'eux voulant rivaliser avec ce qui était considéré comme le point ultime dans la virtuosité. Parmi ces transcriptions, celle de Szymanowski reste étonnante. Au lieu d'ajouter de nouvelles figures à la partie de violon - qui ne pourrait d'ailleurs en accueillir plus, elle se saisit de la partie du piano pour « éclairer » la mélodie de Paganini par des coloris harmoniques sans cesse changeants et résolument modernes. Le résultat passe par un véritable contrepoint de couleurs entre le violon et le piano, élargissant ainsi l'idée de virtuosité qui ne met plus seulement au défi un instrumentiste mais le compositeur lui-même.

E.H.

samedi 14 juin - 16h30

dimanche 15 juin - 15h / amphithéâtre du musée

Nicolò Paganini

Caprices pour violon seul, op 1 MS 25

(durée 55 minutes)

Régis Pasquier, violon

concert sans entracte

Nicolò Paganini

Caprices pour violon, op 1 MS 25

En 1805, date de composition longtemps supposée des caprices - en fait commencés bien avant 1800, sans cesse modifiés et définitivement achevés le 27 novembre 1817 - Paganini n'était pas ce violoniste mythique que la foule adulait et en qui les musiciens reconnaissaient comme une sorte de « messie ». Paganini n'était au contraire qu'un modeste maître de chapelle attaché à la cour de la princesse Elisa Baciocchi. Sa carrière de violoniste prend un envol fin 1813, lorsqu'il interprète à Milan les concertos de Viotti, Rode et Kreutzer, considérés comme les plus virtuoses de cette époque, ainsi que *Le Streghe* (les Sorcières) MS 19. L'effet produit fut foudroyant puisque tout y était nouveau : un jeu d'interprète exalté et théâtral, un chant profond et mélancolique et, surtout, une virtuosité véritablement inouïe qui reléguait loin derrière Paganini tout ce qui avait été composé pour le violon. Certes, la plupart des modes de jeu (*pizzicato* de la main gauche, octaves, traits en doubles cordes) avaient déjà été expérimentés, mais jamais avec un tel degré d'agilité et de rapidité. Certaines nouveautés sont en revanche de véritables pierres fondatrices de notre technique moderne, comme le détaché « ricochet » (staccato ultra rapide placé dans un même coup d'archet) ou les *pizzicati* joués à la main gauche (*caprice n° 24*). L'impression sur les violonistes fut d'autant plus forte que cette virtuosité demeurait inaccessible, Paganini ayant eu soin de ne soulever qu'un coin du voile en éditant les caprices seulement en 1820, à Milan... D'une manière générale, l'influence du jeu de Paganini marqua radicalement ses contemporains : De Bériot et Vieuxtemps l'admirèrent, Baillot évoqua même un jeu « miraculeux et inconcevable ». Les pianistes virtuoses, au premier rang desquels il faut placer Liszt et Chopin, chercheront à égaler son jeu magnétique et sa « virtuosité transcendante » dans leurs recueils d'études ou dans leurs transcriptions des *Caprices*. La presse unanime et la rumeur populaire servaient enfin de relais supplémentaires au « phénomène Paganini » au cours de ses grandes tournées européennes (1828-1834) : entre le génie divin et le violoniste aux pouvoirs quasi-maléfiques, il n'y avait qu'un pas que les esprits se complaisaient à franchir.

E. H.

biographies

L'Ensemble Aglaia

a été créé à Milan en 1992 à l'initiative de Cinzia Barbagelata et de Jorge Alberto Guerrero. Spécialisé dans l'interprétation du répertoire baroque et préclassique sur instruments d'époque, cet ensemble joue en formation variable allant du trio à l'orchestre de chambre, et a été l'invité d'importants festivals (Musique et Poésie à Saint Maurice, Automne musical de Côte, Luis Angel Arango-Bogota...).

David Grimal

Après ses premiers prix de violon (classe de Régis Pasquier) et de musique de chambre (Jean Mouillère) au Conservatoire de Paris, il complète son apprentissage auprès d'Isaac Stern et Walter Levin. Régulièrement invité comme soliste à travers le monde, il se produit également en musique de chambre avec Emmanuel Strosser,

Pascal Moragues, Youri Bashmet, Vladimir Spivakov. Il joue un magnifique violon de 1710 d'Antonio Stradivarius qui lui est prêté par un mécène.

Raphaël Oleg

entre au Conservatoire de Paris à l'âge de 12 ans et y obtient les premiers prix de violon et de musique de chambre dès 1976. Après avoir remporté le premier grand prix du concours Tchaïkovski de Moscou en 1986, il est immédiatement invité par les plus grands chefs qui reconnaissent en lui un des premiers solistes internationaux de sa génération. Il consacre beaucoup de temps à la musique de chambre avec des partenaires tels que Christian Ivaldi, Pascal Rogé, Jean-Claude Penneret... Il enseigne à la Musik Akademie de Bâle.

Reinhard Goebel

commence ses études

musicales auprès de Franzjosef Maier au Conservatoire de Cologne, puis de Saschko Gawriloff, Eduard Melkus et Marie Leonhardt. A l'Université de Cologne, il suit des études intensives de musicologie et acquiert ainsi les bases de cette parfaite connaissance du répertoire qui fait la valeur exclusive des concerts et des enregistrements de Musica Antiqua Köln.

Musica Antiqua Köln

C'est en 1973 que Reinhard Goebel crée l'ensemble Musica Antiqua Köln qui se consacre tout d'abord à l'interprétation de musique de chambre et d'église. Pour son dixième anniversaire l'ensemble présente pour la première fois un effectif accru aux dimensions d'un orchestre. Entre 1981 et 1995, Musica Antiqua Köln entreprend des tournées

régulières aux Etats-Unis, se rend plusieurs fois en Australie et en Amérique du Sud. L'ensemble a obtenu le prix Buxtehude de la ville de Lübeck et le prix d'encouragement du Land de Rhénanie du Nord-Westphalie.

Jeanne-Marie Conquer,

née en 1965, obtient à l'âge de 15 ans un premier prix de violon du Conservatoire de Paris, puis entre à l'Ensemble Intercontemporain en 1985. Elle est également membre du Quatuor Intercontemporain.

Maryvonne Le Dizès,

après ses premiers prix de violon et de musique de chambre du Conservatoire de Paris, se produit très rapidement en Europe, aux Etats-Unis et au Japon où elle interprète les répertoires classiques et contemporains. Elle est la première femme à avoir

remporté le grand prix Nicolo Paganini de Gênes en 1962. En 1977, elle est nommée professeur de violon au conservatoire national de région de Boulogne-Billancourt. L'année suivante, elle entre à l'Ensemble Intercontemporain. En 1983, elle obtient le premier prix du concours international de musique américaine de New-York, et, en 1987, le grand prix Sacem.

Hae Sun Kang,

née à Pusan (Corée du Sud), débute le violon à l'âge de 3 ans et poursuit ses études au Conservatoire de Paris dans les classes de Christian Ferras (violon) et Jean Hubeau (musique de chambre). Elle obtient ses premiers prix puis effectue au sein du Conservatoire un 3^e cycle de perfectionnement. Lauréate des concours internationaux Rodolfo Lipizer en Italie, Carl Flesch en

Angleterre, Yehudi Menuhin à Paris et premier violon solo de l'Orchestre de Paris de 1993 à 1994, Hae Sun Kang entre à l'Ensemble Intercontemporain en février 1994.

Florent Boffard, né en 1964, commence ses études musicales à Lyon puis entre à l'âge de 12 ans au Conservatoire de Paris, où il obtient ses premiers prix de piano et de musique de chambre. Dès lors, il parfait son éducation musicale en suivant les classes d'harmonie, de contrepoint et d'accompagnement dans lesquelles il obtient les meilleures récompenses. En 1982, il remporte le concours international de piano C. Kahn puis, en 1983, le concours international de piano Vianna da Motta à Lisbonne. En 1988, il est admis comme soliste à l'Ensemble Intercontemporain.

Silke Avenhaus commence en 1986 ses études de piano chez Bianca Bodalia avec qui elle obtient son diplôme de fin d'études avec mention d'excellence en 1990. Elle étudie ensuite avec Klaus Schilde à la Hochschule für Musik de Munich, et depuis 1991 à l'Université de Bloomington avec Shigeo Meriki et György Seböck. Elle se produit depuis comme soliste, au piano ou à la flûte à bec.

Thomas Zehetmair né à Salzourg, provient d'une famille de musiciens au sein de laquelle il pratique la musique de chambre. Il étudie avec son père au Salzburger Mozarteum et complète sa formation auprès de maîtres tels que Franz Samokyl, Max Rostal et Nathan Milstein. En 1978 il reçoit le 1^{er} prix du Concours International Mozart. Il est depuis réclamé dans le monde

entier pour son exceptionnelle sensibilité et l'originalité de son jeu qui l'ont amené à enregistrer, d'une manière très neuve, les grandes œuvres du répertoire.

Régis Pasquier obtient les premiers prix de violon et de musique de chambre au Conservatoire de Paris dès l'âge de 12 ans. Très jeune, il effectue des tournées en Belgique, Hollande et au Luxembourg, avant d'étudier avec Isaac Stern. De 1977 à 1986, il occupe le poste de violon solo de l'Orchestre national de France, et depuis 1985, celui de professeur de violon et de musique de chambre au Conservatoire de Paris.

technique
Olivier Fioravanti régie générale
Jean-Marc Letang régie plateau
Guillaume Ravet régie lumières