



Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours

Claudia Fritz
et Stéphanie Moraly

MusiqueS

Le violon est étudié depuis de nombreux siècles, sous différents angles et au sein de différents champs disciplinaires, sans toutefois jamais voir ces regards pourtant complémentaires se rencontrer. Il était donc important de dédier un ouvrage pluridisciplinaire au sujet, le premier en langue française, regroupant des travaux récents qui illustrent la multiplicité des approches.

Dirigé par Claudia Fritz (acousticienne à Sorbonne Université) et Stéphanie Moraly (violoniste concertiste, musicologue et pédagogue), cet ouvrage est consacré au violon en France du XIX^e siècle à nos jours et couvre des aspects aussi divers que les caractéristiques mécaniques de l'instrument, sa lutherie, sa restauration, sa conservation et les innovations qu'il suscite. Y sont également étudiés la place des violonistes dans la société de leur temps, le traitement du violon dans le répertoire orchestral ainsi que dans la musique des XX^e et XXI^e siècles, les méthodes d'enseignement dont il est le sujet, la réception de sa sonorité, ainsi que sa présence dans la littérature et la presse.

LE VIOLON EN FRANCE DU XIX^e SIÈCLE À NOS JOURS

MusiqueS

Série « MusiqueS & Musicologie »

Issue des travaux interdisciplinaires soutenus par l'Institut Collegium Musicæ de l'Alliance Sorbonne Université depuis sa création en 2015, la série « MusiqueS & Sciences » est une collection dont le but est de susciter, développer et valoriser les recherches ayant pour sujet les musiques, passées et présentes, de toutes origines. Elle invite ainsi à mêler les disciplines des sciences humaines et des sciences exactes telles que l'acoustique, les technologies de la musique et du son, la musicologie, l'ethnomusicologie, la psychologie cognitive, l'informatique musicale, mais aussi les métiers de la conservation et de la lutherie.

Claudia Fritz et Stéphanie Moraly (dir.)

Le violon en France du XIX^e siècle à nos jours

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université.

© Sorbonne Université Presses, 2022

ISBN du PDF complet : 979-10-231-2263-3

Avant-propos de Stéphanie Moraly – 979-10-231-2264-0

Introduction (Fritz & Moraly) – 979-10-231-2265-7

I Ablitzer & Poidevin – 979-10-231-2266-4

I Fréour, Gautier, Démarais, Ablitzer & Curtit – 979-10-231-2267-1

II Vaiedelich & Marconi – 979-10-231-2268-8

II Caradot – 979-10-231-2269-5

II Cohen Letierce – 979-10-231-2270-1

II Terrien – 979-10-231-2271-8

III Gosselin – 979-10-231-2272-5

III Milliot – 979-10-231-2273-2

III Wadhéra – 979-10-231-2274-9

IV Penesco – 979-10-231-2275-6

IV Pistone – 979-10-231-2276-3

IV Dubois & Fritz – 979-10-231-2277-0

V Galpérine – 979-10-231-2278-7

V Durieux – 979-10-231-2279-4

V Bevilacqua & Baschet – 979-10-231-2280-0

Direction des publications du Collegium Musicae : Achille Davy-Rigaux

Direction du Collegium Musicae : Benoît Fabre

Composition et mise en page : Adeline Goyet

Finalisation numérique : 3d2s/Emmanuel Marc DUBOIS (Paris/Issigeac)

SUP

Maison de la Recherche

Sorbonne Université

28, rue Serpente

75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

DEUXIÈME PARTIE

Violon et violonistes
en mutation(s)
aux XIX^e et XX^e siècles

LE VIOLON À L'ORCHESTRE AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES EN FRANCE

Claudia Cohen Letierce

Nous pouvons observer une constante évolution de l'écriture violonistique orchestrale chez les principaux compositeurs de l'histoire de la musique occidentale. Déjà désigné par Marin Mersenne comme le « roi des instruments »¹, le violon joue un rôle fondamental dans la formation des ensembles orchestraux depuis plusieurs siècles : il était non seulement apprécié pour ses qualités mélodiques mais aussi vu comme l'instrument le plus adapté à la danse et au « mode gay et joyeux² ».

Depuis l'arrivée en France de Jean-Baptiste Lully, violoniste et compositeur du XVII^e siècle, fondateur des Vingt-quatre violons du Roi, l'écriture orchestrale pour cet instrument a évolué au travers des siècles grâce à l'apport des divers compositeurs. Ainsi, la recherche d'une virtuosité instrumentale exacerbée fut souvent la préoccupation majeure des compositeurs de tous les temps. Au XIX^e siècle en France, cette évolution fut caractérisée par l'importante progression technique des principaux virtuoses et des musiciens constituant les premiers orchestres français. Elle découle des progrès pédagogiques effectués et de la qualité des enseignants des principales institutions musicales

1 Marin Mersenne (1588-1648), religieux français, philosophe et mathématicien. En 1627, il écrit son *Traité de l'harmonie universelle. Corpus des œuvres de philosophie en langue française*, texte revu par Claudio Buccolini (Paris, Fayard, 2003).

2 Marc Pincherle, *Les Violonistes. Compositeurs et virtuoses*, Paris, Henri Laurens, 1922, p. 16.

françaises comme le Conservatoire de Paris. Ainsi que le diront Alfredo Casella et Virgilio Mortari,

[c]et instrument est, de tous les instruments du Quatuor, celui qui a atteint le premier une grande perfection. Perfection de construction, surtout grâce aux grands maîtres luthiers [...], perfection de virtuosité, grâce aux grands violonistes qui se sont succédé, [...] du xvii^e siècle jusqu'à Paganini, grâce aussi aux exigences des compositeurs modernes, qui ont suggéré aux exécutants de nouvelles sonorités, de nouvelles positions [...], bref, de nouveaux moyens capables d'aligner la technique sur les nouvelles nécessités musicales³.

92 Parallèlement, l'orchestre bénéficie progressivement de la virtuosité croissante des interprètes, et l'évolution de leur technique instrumentale influence le traitement orchestral du violon.

L'ÉCOLE FRANÇAISE DE VIOLON ET LE CONSERVATOIRE DE PARIS

L'héritage laissé par le premier grand violoniste français, Jean-Marie Leclair, s'avéra déterminant. Selon Arthur Pougin, il fut le véritable fondateur de l'école française de violon. Celle-ci s'épanouira par la suite sous l'influence éclairée de Pierre Baillot, professeur au Conservatoire de Paris⁴. En 1795, lors de la réorganisation et création officielle du Conservatoire, les classes de violon furent confiées aux maîtres Rodolphe Kreutzer (1766-1831), Pierre Baillot (1771-1842) et Pierre Rode (1774-1830). À partir de 1800, les professeurs du Conservatoire furent appelés à élaborer des traités et des méthodes pérennisant l'enseignement de cette institution. C'est alors que Baillot, Rode et Kreutzer produisirent ensemble la *Méthode de violon*. Celle-ci fut cependant rédigée seulement par Baillot et achevée en 1802.

3 Alfredo Casella et Virgilio Mortari, « Le violon », dans *La Technique de l'orchestre contemporain*, trad. Pierre Petit, Paris, Ricordi, 1958, p. 149

4 Arthur Pougin, « L'école française du violon », *Le Ménestrel*, 3, 15 décembre 1872, p. 21.

Ce pédagogue écrit en 1834 *L'Art du violon* en développant la première méthode⁵.

Cet enseignement proposé par le Conservatoire influencera le niveau d'exigence technique instrumentale non seulement dans la perspective de former des solistes mais également des instrumentistes d'orchestre. Afin de mettre en place une pratique orchestrale au sein du Conservatoire de Paris, François-Antoine Habeneck crée, en 1806, un orchestre d'élèves qu'il dirigera jusqu'en 1815. Il fondera ensuite, en 1828, la Société des concerts du Conservatoire dans l'intention de reprendre les « exercices publics » des élèves⁶. Ce même orchestre deviendra plus tard, en 1967, l'actuel Orchestre de Paris.

Il est d'ailleurs fort intéressant d'observer l'accroissement du niveau technique exigé des élèves du Conservatoire au cours du XIX^e siècle, notamment au travers de l'évolution des œuvres de concours imposées. Durant les premières années de l'établissement, les programmes sont articulés autour des concertos de Viotti, Kreutzer, Rode et Baillot, tandis que vers la fin du XIX^e siècle, le répertoire s'élargit aux divers concertos de Henri Vieuxtemps, au *Premier concerto* de Niccolò Paganini ainsi qu'au *Troisième concerto* de Camille Saint-Saëns⁷.

-
- 5 Pierre Baillot, *L'Art du violon. Nouvelle méthode dédiée à ses élèves*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de musique, s.d. (ca 1834). Voir également : Pierre Baillot, Pierre Rode et Rodolphe Kreutzer, *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par le C^{en} Baillot*, Paris, Magasin de musique, 1803 ; Genève, Minkoff, 1974.
 - 6 Société des concerts du conservatoire, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005.
 - 7 Constant Pierre, *Concours du Conservatoire de musique*, Conservatoire national de musique et de déclamation 1900, archives disponibles en ligne : <https://archive.org/stream/leconservatoireno2pier#page/n5/mode/2up>, consulté le 12 novembre 2019.

ÉVOLUTION DE L'ÉCRITURE DU VIOLON DANS LES ŒUVRES ORCHESTRALES À PARTIR DU XIX^e SIÈCLE EN FRANCE

94

En 1830 à Paris, dans une période d'effervescence musicale et six ans après la création de la *Neuvième symphonie* de Ludwig van Beethoven⁸, François-Antoine Habeneck crée la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz⁹ au Conservatoire. Dans son traité, Berlioz met en valeur les possibilités techniques et expressives du violon au service de l'orchestre. Il y définit également une note limite du violon dans l'aigu à l'orchestre, le *do*¹⁰. Sachant que les grands virtuoses du XIX^e siècle « portent encore de quelques notes au-delà de l'étendue du violon dans l'aigu¹¹ », le compositeur considère qu'il est prudent de garder cette limite à l'orchestre : « Les violons surtout peuvent se prêter à une foule de nuances en apparence inconciliables. Ils ont [en masse] la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion. Il ne s'agit que de savoir les faire parler¹². »

C'est ce que fait Berlioz dès le début de sa *Symphonie fantastique*, en ouvrant son premier mouvement, « Rêveries—passions », par une douce mélodie des violons avec la sourdine, faisant appel à l'expressivité mélodique propre à cet instrument (fig. 1).



Fig. 1. Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mvt, mes. 3 à 6¹³

- 8 La création eut lieu le 7 mai 1824 à Vienne.
- 9 Cette œuvre, composée par Berlioz en 1830, fut remaniée par ce dernier lors de son voyage en Italie en 1831. Il publia ensuite en 1845 la version que l'on connaît aujourd'hui.
- 10 Selon le système de solmisation français avec un *do* sous la portée en clef de *fa* ; le *do* entre les deux portées du piano étant donc le *do*.
- 11 Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Schonenberger, 1843, p. 3.
- 12 *Ibid.*, p. 33
- 13 *Id.*, *Symphonie fantastique* [1830], Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, p. 1, 2.

En outre, Berlioz ajoute :

Les mélodies tendres et lentes, confiées trop souvent aujourd'hui à des instruments à vent, ne sont pourtant jamais mieux rendues que par une masse des violons. Rien n'égale la douceur pénétrante d'une vingtaine de chanterelles mises en vibration par vingt archets bien exercés. C'est la vraie voix féminine de l'orchestre, voix passionnée et chaste en même temps, déchirante et douce, qui pleure et crie et se lamente, ou chante et prie et rêve, ou éclate en accents joyeux, comme nulle autre ne le pourrait faire¹⁴.

Au XIX^e siècle, d'une manière générale, le violon assume un rôle mélodique dans l'orchestre. Cependant, depuis Paganini, les passages virtuoses deviennent progressivement plus nombreux dans le domaine orchestral. Un exemple en est le passage suivant du premier mouvement de la *Symphonie fantastique*, fait de doubles croches en sextolets, dans un *spiccato* très léger et *pianissimo* portant des accents, des appoggiatures et des trilles.

Berlioz y joint une note en bas de page très explicite quant à la difficulté du passage :

Les onze mesures qui suivent sont d'une extrême difficulté ; je ne saurais trop recommander aux chefs d'orchestre de les faire répéter plusieurs fois et avec le plus grand soin, en commençant au changement de mouvement (*plus vite*) et finissant à la rentrée du thème (*Tempo I^o*). Il sera bon de faire étudier leur trait aux 1^{ers} et 2^e violons séparément d'abord, puis avec le reste de l'orchestre, jusqu'à ce qu'ils soient parfaitement sûrs de toutes les nuances de mouvement, qui me paraissent ce qu'il y a de plus difficile à obtenir de la masse, avec l'ensemble et la précision convenables¹⁵.

14 *Id.*, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, *op. cit.*

15 *Id.*, *Symphonie fantastique*, *op. cit.*, p. 113.

The image displays a musical score for Violin I (VI. I) and Violin II (VI. II) parts, spanning measures 17 to 22. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical ornaments and techniques:

- Measure 17:** VI. I begins with a sixteenth-note scale starting on G4, marked with a '6' (sixteenth-note ornament). VI. II is silent.
- Measure 18:** VI. I continues with a sixteenth-note scale, marked with '6' and an accent (>). VI. II plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with '6' and an accent (>).
- Measure 19:** VI. I features a sixteenth-note scale with a triplet of eighth notes (marked '3') and a sixteenth-note ornament (marked '6 tr'). VI. II continues with eighth notes, marked with '6 tr' and an accent (>).
- Measure 20:** VI. I has a triplet of eighth notes (marked '3') and a sixteenth-note ornament (marked '6 tr'). VI. II continues with eighth notes, marked with '6 tr' and an accent (>).
- Measure 21:** VI. I has a sixteenth-note ornament (marked '6 tr') and a sixteenth-note scale. VI. II continues with eighth notes, marked with '6' and an accent (>).
- Measure 22:** VI. I and VI. II both play continuous sixteenth-note patterns, each marked with a '6'.

Fig. 2. Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mvt, mes. 17-22

Les passages reproduits dans la **figure 2** révèle la volonté de Berlioz de partager au maximum les traits difficiles entre les violons 1 et 2. Il s'en explique dans son *Traité*, montrant l'intérêt de diviser une ligne entre les pupitres afin d'obtenir une belle homogénéité :

Les violons exécutent aujourd'hui avec l'archet à peu près tout ce que l'on veut. Ils jouent à l'extrême aigu presque aussi aisément que dans le médium ; les traits les plus rapides, les dessins les plus bizarres ne les arrêtent pas. Dans un orchestre où ils sont en nombre suffisant, ce que l'un d'eux manque est fait par les autres et, en somme, le résultat obtenu, sans que les fautes soient apparentes, est la phrase écrite par l'auteur. Dans le cas cependant où la rapidité, la complication et l'élévation d'un trait le rendraient trop dangereux, ou seulement pour obtenir dans son exécution plus d'assurance et de netteté, il faut le morceler, c'est-à-dire, en divisant la masse des violons, donner un fragment du trait aux uns et un fragment aux autres. De cette façon le trait de chaque partie est semé de petits silences que l'auditeur ne remarque pas, qui permettent, pour ainsi dire, aux violonistes de respirer et leur donnent le temps de bien prendre les positions difficiles, et par la suite l'aplomb nécessaire pour attaquer les cordes vigoureusement¹⁶.

La **figure 3** montre un autre exemple de l'utilisation de ce procédé par Berlioz.

Selon Bernard Lehmann, Berlioz marque le XIX^e siècle par « une révolution spécifique » de l'orchestre, développant, d'une certaine manière, l'égalité entre les pupitres des premiers et des deuxièmes violons¹⁷. En outre, il divise progressivement les pupitres, comme dans un passage du dernier mouvement de sa *Symphonie fantastique*, « Songe d'une nuit de Sabbat », où les violons sont partagés en six parties différentes. C'est véritablement à Berlioz que l'on doit l'agrandissement de la masse orchestrale et les divisions de plus en plus nombreuses des violons à l'orchestre.

16 *Id.*, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, op. cit.

17 Bernard Lehmann, « Berlioz, l'orchestre et l'institution », *Regards sociologiques*, 33-34, 2007, p. 43-53.

The image displays a musical score for Violin I and II, Divisi, from Hector Berlioz's *Symphonie fantastique*, 1st movement, measures 446-452. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves for Violin I and II, and a Divisi section. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, including a tritone interval in the lower staff.

Fig. 3. Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1^{er} mvt, mes. 446-452

Depuis la publication des traités d'orchestration et d'instrumentation, les compositeurs exploitent davantage les possibilités instrumentales du violon, qui sont considérables. Fascinés par les exploits techniques de Paganini, les compositeurs du XIX^e siècle comme Nikolaï Rimski-Korsakov ou Camille Saint-Saëns emploient les nouvelles techniques de jeu et recherchent de nouveaux effets. La *scordatura* fut un moyen très utilisé par Paganini, lorsqu'il jouait ses concertos en accordant son instrument un demi-ton plus haut que l'orchestre, afin de rendre sa sonorité plus brillante¹⁸. Cette idée fut reprise par certains compositeurs dans le but de chercher des effets sonores¹⁹.

Dans la *Danse macabre*, composée en 1874, Saint-Saëns change l'accord d'une seule note du violon solo en baissant la chanterelle d'un demi-ton (du *mi* au *mi* bémol), afin d'obtenir une sonorité lugubre, la traditionnelle quinte juste étant remplacée par une quinte diminuée (ou quarte augmentée)²⁰ (fig. 4). Les accords en cordes à vide

18 Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, op. cit., p. 7.

19 Camille Saint-Saëns (*Danse macabre*), Gustav Mahler (*Quatrième symphonie*), Richard Strauss (*Ein Heldenleben*, *Salomé*).

20 Rappelons qu'il s'agit de « triton » (car intervalle de trois tons), intervalle considéré à la fin du Moyen Âge comme maléfique, et nommé *diabolus in musica*.

deviennent donc « discordants », et correspondent aux vers du poème d'Henri Cazalis : « La mort à minuit joue un air de danse, / Zig et zig et zag, sur son violon²¹. »



Fig. 4. Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, violon solo, mes. 25-33²²

Dans ce poème symphonique, Saint-Saëns emploie également la technique proposée par Berlioz, concernant le partage d'un trait difficile dans les premiers violons. En outre, il ajoute un passage très représentatif des concertos pour violon en mettant en œuvre un jeu d'arpèges sur les quatre cordes (fig. 5).

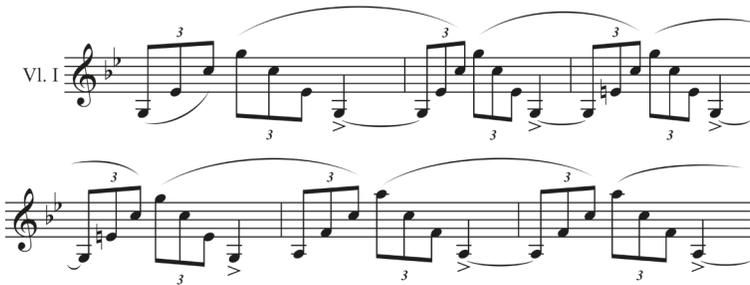


Fig. 5. Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, arpèges des 1^{ers} violons, mes. 253-272²³

Ce genre d'écriture met en valeur le jeu violonistique et rend très brillants les pupitres de violons. Saint-Saëns conclut sa pièce orchestrale avec, aux premiers et deuxièmes violons, un passage virtuose comportant des appoggiatures et des arpèges atteignant le niveau technique des concertos pour violon (fig. 6).

21 Intégré dans le programme de cette œuvre, le poème d'Henri Cazalis est extrait des « Heures sombres », quatrième partie de son recueil *L'illusion* (1875).

22 Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, Paris, Durand, Schoenewerk & Cie, 1875, p. 3.

23 *Ibid.*, lettre L.



Fig. 6. Camille Saint-Saëns, *Danse macabre*, 1^{ers} et 2^{nds} violons, mes. 409-415²⁴

100

Il est indéniable que la virtuosité orchestrale diffère de celle d'un concerto de soliste. Cependant, les compositeurs français du XIX^e siècle tiennent à valoriser le jeu violonistique en lui accordant les principales mélodies, en le faisant chanter et en mettant en évidence sa virtuosité, attribuant ainsi davantage à cet instrument un rôle fondamental au sein de l'orchestre.

Les musiques pittoresques, comme celles inspirées par l'Espagne ou l'Orient, très en vogue à la fin du XIX^e siècle en France, font appel à des possibilités violonistiques nouvelles qui mettent en valeur leur style musical. En 1883, dans *España, rhapsodie pour orchestre* d'Emmanuel Chabrier, l'on trouve déjà une recherche de la couleur instrumentale avec le mariage des timbres du violon et du basson (mes. 365-359), ainsi que ceux du violon, de la flûte et de la clarinette (mes. 373-381)²⁵. Par ailleurs, les premiers et les deuxièmes violons jouent à l'unisson des phrases pleines d'élan et accentuées (mes. 177 *sq.*), des passages au talon de l'archet et sur la corde de *sol*. On constate ici que le rôle des deux pupitres de violons est quasiment identique. Dans *Shéhérazade*, première œuvre orchestrale de Maurice Ravel (datée de 1898), le compositeur fait usage de la quatrième corde à plusieurs reprises et élargit l'étendue de la chanterelle vers l'aigu jusqu'au *ré*.

Les harmoniques artificiels, très répandus dans les œuvres de Paganini et déjà décrits dans le traité de Berlioz²⁶, deviennent plus usuels à l'orchestre vers la fin du XIX^e siècle, comme dans *L'Apprenti sorcier* de

24 *Ibid.*

25 Emmanuel Chabrier, *España, rhapsodie pour orchestre*, Paris, Enoch & Costallat, 1884.

26 Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, op. cit., p. 26-29.

Paul Dukas (composé en 1897), qui les utilise en divisant les violons en quatre parties²⁷.

Avec Claude Debussy, l'art de l'instrumentation s'orientera vers la recherche de la couleur et du timbre. Le traitement du violon dans ses œuvres sera influencé par le développement de couleurs instrumentales nouvelles, grâce à l'utilisation d'effets sonores tels que les trémolos d'archet *sul ponticello*²⁸ en contraste avec le jeu *sul tasto*²⁹, les batteries³⁰, le jeu avec sourdine, l'alternance entre pizzicatos et archet. Dans *La Mer*, par exemple (composée de 1903 à 1905), Debussy divise presque systématiquement les violons, en créant des passages interprétés par des petits groupes de solistes et en exploitant davantage la sonorité du solo de violon. Il place une note harmonique artificielle à la première moitié du pupitre des premiers violons durant 22 mesures dans un moment d'accalmie dans le « Dialogue du vent et de la mer »³¹, confirmant ainsi « son attirance vers la contemplation immobile³² ».

La technique d'instrumentation de Debussy se distingue de celle de Ravel, qui chercherait plutôt des contours précis, nets et percutants. « Debussy place l'émotion au-dessus du jeu, alors que Ravel place le jeu au-dessus de l'émotion³³ » Maurice Ravel utilise une grande palette de possibilités techniques et les exploite de manière plus approfondie. En consultant régulièrement son amie violoniste Hélène Jourdan-Morhange, Ravel développera une connaissance remarquable de la technique du violon. Dans la *Rapsodie espagnole* (1907) et *Daphnis et Chloé* (1909-1912), il met pleinement en jeu ces ressources. Il y insère des arpèges sur les quatre cordes sous la forme d'harmoniques et utilise des techniques telles que le ricochet, les trémolos sur des harmoniques

27 Paul Dukas, *L'Apprenti sorcier, poème symphonique*, Paris, Durand, 1897, deux mesures avant le chiffre 3 et suivantes, p. 3.

28 Sur le chevalet.

29 Sur la touche.

30 Trémolos de main gauche.

31 Claude Debussy, *La Mer* [1905], New York, Dover, 1983, p. 250-255.

32 Serge Gut, « La musique moderne de 1900 à 1945. L'impressionnisme musical français et son environnement. Claude Debussy », dans Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Histoire de la musique*, Paris, Bordas, 2004, p. 522.

33 *Ibid.*, p. 525.

artificiels ainsi que les *portamenti*³⁴ dans les mélodies. Ravel utilise, en outre, toute la palette d'harmoniques sur une seule corde. Le compositeur procède ainsi à un mélange de plusieurs modes de jeu en divisant les violons afin d'employer des petits groupes de solistes et de mettre en valeur les solos du premier violon. En outre, il révèle avoir une bonne connaissance des doigtés violonistiques, comme le montre un trait en pizzicato assez rapide sur plusieurs cordes, en *divisi* (fig. 7).

D'autre part, dans *La Valse* (1919-1920), Ravel pousse à l'extrême l'usage de la quatrième corde dans son registre aigu et met en œuvre des coups d'archet parfaitement violonistiques.

Dans sa *Huitième symphonie* (écrite en 1957 et les années suivantes), Darius Milhaud développe la mélodie aux premiers violons dans les registres aigu et suraigu. Le langage employé dans ses dernières œuvres est caractérisé par l'usage d'harmoniques artificiels et par l'utilisation de la polytonalité. La limite vers les aigus est repoussée jusqu'au *fa#*. Le rôle des premiers et des seconds violons est assez clair : les premiers jouent les thèmes dans l'aigu et le suraigu tandis que les deuxièmes jouent des contrechants ou des motifs d'accompagnement dans les registres médium et grave, sauf dans quelques cas d'exception, lorsque Milhaud utilise la technique proposée par Berlioz dans le partage des traits entre les files de droite et de gauche des deux pupitres de violons.

102

The image shows a musical score for Violins I and II, measures 650-685. The score is written in 6/8 time and features pizzicato techniques. The Violin I part (VI. I) consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 3, 0) and a single eighth note (fingering 0). The second staff has an alto clef and contains a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes (fingerings 3, 3, 0) and a single eighth note (fingering 0). The Violin II part (VI. II) also consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes (fingerings 4, 1, 0) and a single eighth note (fingering 0). The second staff has an alto clef and contains a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes (fingerings 4, 1, 0) and a single eighth note (fingering 0). The word 'pizz.' is written above the first staff of each part.

Fig. 7. Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, pizzicatos alternés, mes. 650-685³⁵

34 Glissades.

35 Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé* (1909-1912), Paris, Durand & Cie, 1913.

Henri Dutilleux travaille, dans ses symphonies, sur la couleur et le timbre instrumental du violon par l'emploi de nuances extrêmement douces, de la sourdine ainsi que par une grande utilisation des sons harmoniques. En 1959, en composant sa symphonie n° 2 intitulée *Le Double*, pour un grand orchestre et un petit orchestre, il exploite le *glissando* sur une seule corde (qu'il indique sur la partition), la couleur statique des harmoniques artificiels et le *pizzicato* de main gauche. D'autre part, il cultive les *divisi* en faisant travailler les moitiés des pupitres du grand orchestre et instaure également des dialogues entre les violons des deux orchestres.

En 1843, Berlioz précise que, « dans un morceau symphonique où l'horrible se mêle au grotesque, on a employé le bois des archets pour frapper sur les cordes. L'usage de ce moyen bizarre doit être fort rare et parfaitement motivé ; il n'a d'ailleurs de résultats sensibles que dans un grand orchestre³⁶ ». Il en fait lui-même usage sur dix mesures dans la « Ronde infernale » à la fin de la *Symphonie fantastique*, mais cela demeure, chez lui, un phénomène plutôt rare. Par ailleurs, Dutilleux utilisera abondamment le *col legno* dans sa symphonie n° 2 en recherchant, à plusieurs reprises, cette sonorité âpre du bois de l'archet.

Depuis une centaine d'années, la technique orchestrale du violon a considérablement évolué. Son utilisation fortement mélodique et lyrique au courant du XIX^e siècle, s'est enrichie petit à petit par la mise en lumière de sa variété de couleurs, par la recherche de sonorités plus arrondies en utilisant des doigtés en positions hautes sur les cordes plus graves, ou encore de sonorités contrastantes à l'archet comme le *ponticello* et le *sul tasto*. Elle s'est également enrichie par l'emploi de techniques de jeu tournées vers la virtuosité des concertos, entre autres en élargissant la tessiture vers l'aigu jusqu'au *sol*. La technique orchestrale exploite, de plus, de nouveaux effets sonores, voire percussifs du violon. Les doigtés ne sont plus les mêmes pour l'exécution des passages rapides montant au-delà de la septième position. Auparavant,

36 Hector Berlioz, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, op. cit., p. 20.

cela se faisait principalement sur la première corde. Dans le courant du xx^e siècle, afin d'éviter un grand nombre de changements de position, ces passages sont de plus en plus souvent exécutés en restant dans la même position et en passant d'une corde à l'autre.

En 1885, François-Auguste Gevaert précise dans son *Nouveau traité d'instrumentation* : « La partie de second violon étant presque partout confiée aux exécutants les moins habiles, le compositeur évite, autant que possible, de lui donner des traits de grande difficulté. Rarement le second violon dépasse à l'aigu le *mi*, degré le plus élevé de la quatrième position³⁷. »

104

Ces circonstances se modifient au fil du xx^e siècle et les rôles des premiers et des deuxièmes violons à l'orchestre se confondent progressivement. Les passages de virtuosité ou dans le registre aigu se retrouvent dans les deux pupitres. Par ailleurs, lors des concours de recrutement d'orchestre tous les violonistes sont tenus de présenter les mêmes concertos pour les deux catégories. Le niveau technique des violonistes d'orchestre est ainsi en pleine évolution au courant du xx^e siècle et ce jusqu'à nos jours. Toutefois, cet instrument gardera toujours son rôle chantant et porteur de la mélodie à l'orchestre.

37 François Auguste Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris, Lemoine & fils, 1885, p. 43.

RÉSUMÉS

1. LE VIOLON, DE L'OBJET MÉCANIQUE À L'INSTRUMENT DE MUSIQUE

Analyse mécanique de l'archet de violon : vers un outil d'aide à la facture

Frédéric Ablitzer et Nelly Poidevin

L'archet, élément indispensable à la production sonore des instruments à cordes frottées, a jusqu'à présent fait l'objet de peu d'études scientifiques. Le travail présenté a pour objectif de mieux comprendre son comportement mécanique en situation de jeu.

À cette fin, un modèle numérique a été développé afin d'analyser le comportement statique de l'archet sous tension. Ce modèle, qui s'accorde de façon très satisfaisante avec des résultats expérimentaux, révèle que l'archet est une structure complexe d'un point de vue mécanique. La souplesse de l'archet sous tension, qui joue un rôle important dans le contrôle de la force d'appui sur la corde par le musicien, dépend fortement des réglages du cambre et de la tension. Par ailleurs, la forme de l'archet moderne résulte d'un compromis : la baguette, tout en restant légère, doit pouvoir supporter une tension de mèche importante. Ainsi, sous certaines conditions « pathologiques », un archet peut présenter une instabilité mécanique. Celle-ci se traduit par une flexion latérale intempestive de la baguette lorsque le musicien exerce une force verticale sur la corde, donnant la sensation d'un archet incontrôlable. L'étude de ce phénomène à l'aide du modèle numérique a permis de mieux comprendre par quel mécanisme et à quelles conditions une telle instabilité peut se déclencher.

En lien avec ce travail de modélisation, une procédure non destructive de détermination des propriétés mécaniques et géométriques de l'archet a été développée. Fondée sur une méthode inverse, elle donne accès à

des grandeurs difficiles à mesurer directement, comme le module de Young du bois et la tension du crin.

Une partie des outils de caractérisation et de simulation développés a été transférée en atelier sous forme d'un banc de mesure et d'une interface logicielle, dans le cadre du projet Pafi (Plateforme d'aide à la facture instrumentale). Ce dispositif peut être utilisé pour anticiper les conséquences de choix de conception ou de réglages. En permettant également d'obtenir des informations objectives sur des archets originaux des collections de musées, il peut contribuer à mieux comprendre l'évolution de la forme de l'archet en lien avec le bois utilisé.

346

Analyse des modifications induites par le réglage de l'âme d'un violon

Vincent Fréour, François Gautier, Nicolas Démarais,

Frédéric Ablitzer et Marthe Curtit

L'interaction entre le crin et la corde du violon donne lieu à une instabilité de frottement ou instabilité de Helmholtz. Les mouvements de la corde engendrés par ce mécanisme excitent la caisse et produisent le rayonnement acoustique de l'instrument. De façon indépendante du geste instrumental et de cette excitation, les caractéristiques de la caisse et en particulier sa mobilité au chevalet jouent un rôle important. Cette mobilité est une caractéristique intrinsèque de l'instrument dont les variations avec la fréquence dépendent, pour un violon donné, des réglages effectués par le luthier : choix du chevalet et position exacte de l'âme. L'étude montre que les variations de la mobilité moyenne sont partiellement corrélées aux variations de l'enveloppe spectrale du signal de pression rayonnée en champ proche. Après avoir présenté les règles actuellement utilisées par le luthier pour le réglage de l'instrument, les effets d'une variation de réglage seront analysés sur plusieurs exemples au moyen notamment de comparaisons de sons, de fonctions de transfert et d'indicateurs de distance développés notamment dans le cadre du projet Pafi (Plateforme d'aide à la facture instrumentale). Ces comparaisons utilisent également des sons synthétisés au moyen de filtres numériques appliqués au signal de sortie d'un violon électrique ou d'un violon acoustique. Cette approche permet de simuler la

réponse de plusieurs instruments à un même mécanisme d'excitation. L'influence du réglage du violon sur le son produit est ainsi examinée d'une façon indépendante du geste du musicien.

2. VIOLONS ET VIOLONISTES EN MUTATION(S) AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Concevoir la restauration du violon au XIX^e siècle :

instruments et traités techniques, un regard croisé

Stéphane Vaiedelich et Emanuele Marconi

Durant plusieurs siècles, l'emploi de l'instrument de musique et du violon en particulier conduira les facteurs à mettre en place des modalités d'entretien des instruments qui vont, au XIX^e siècle, aboutir à une véritable pratique que l'on peut qualifier de restauration. L'exploration des traités publiés en langue française durant ce siècle apporte un éclairage sur ces pratiques et met en lumière l'évolution du regard collectif porté sur l'instrument. Les textes publiés retracent une mutation des techniques qui fera passer le « faiseur raccommodeur d'instruments » du XVIII^e siècle à un statut de restaurateur aujourd'hui encore revendiqué par la profession des luthiers. Centré sur l'évolution des pratiques tout au long du siècle, notre propos cherchera à montrer, au fil de l'analyse de ces documents, l'émergence des pratiques modernes. Grâce à une mise en regard de ces textes avec les pratiques effectives encore identifiables sur les instruments eux-mêmes, nous montrerons comment, au travers de ces gestes, les luthiers de cette époque ont façonné une partie de ce qui, aujourd'hui encore, participe à l'identité matérielle du violon ancien et rend singulièrement complexe la définition de son authenticité historique.

Améliorations du violon ? Dépôts de brevets d'invention au XIX^e siècle

Pierre Caradot

Le XIX^e siècle et le concept de progrès sont indissociablement liés. L'innovation, l'invention, le perfectionnement sont alors des moteurs de l'entreprise industrielle ou artisanale. Parce qu'ils sont en phase avec cette société, les facteurs d'instruments de musique et les luthiers

en particulier espèrent faire progresser leur art. Ils s'adonnent à de multiples recherches pour améliorer ce violon qui existe depuis trois cents ans et qui n'a subi que peu de transformations depuis son origine. Cela va donner lieu à de nombreux dépôts de brevets d'invention. Il a été intéressant de dépouiller ces brevets afin de constater, du point de vue du luthier d'aujourd'hui, comment le violon a évolué, et s'il s'est véritablement transformé.

Le violon à l'orchestre aux ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles en France

Claudia Cohen Letierce

348

Nous pouvons observer une constante évolution de l'écriture violonistique orchestrale chez les principaux compositeurs de l'histoire de la musique occidentale, évolution qui est caractérisée au ^{XIX}^e siècle en France par l'importance de la progression technique des principaux virtuoses et des musiciens constituant les premiers orchestres français. Elle découle des progrès pédagogiques effectués et de la qualité des enseignants des principales institutions musicales françaises comme le Conservatoire de Paris. Pour Marc Pincherle, l'histoire du violon au ^{XIX}^e siècle peut être scindée en deux périodes : « l'avant et l'après-Paganini ». En outre, comme l'affirme Bernard Lehmann, Hector Berlioz marque le ^{XIX}^e siècle par une « révolution spécifique » de l'orchestre. Ce dernier atteste dans son traité que « les violonistes exécutent aujourd'hui [...] à peu près tout ce que l'on veut ». Cet exposé s'articulera autour de la place notable occupée par le violon au sein de l'orchestre. Il proposera un aperçu des évolutions techniques et expressives de cet instrument et de l'évolution de son usage au sein de l'orchestre : du simple joueur de danses de la Renaissance au plus noble instrument mélodiste et virtuose de l'ensemble instrumental des ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles.

Une histoire de l'enseignement du violon en France à travers ses méthodes

Pascal Terrien

Une certaine officialisation de l'enseignement du violon a pris forme en France avec la première méthode pour l'instrument éditée

à Paris par le Magasin de musique en 1803, *Méthode de violon par les C^{ens} Baillot, Rode et Dancla*, ouvrage qui servira de matrice disciplinaire aux publications suivantes. *L'Art du violon* de Pierre Baillot, publié une trentaine d'années après, semble marquer une première évolution dans la conception pédagogique de l'enseignement de l'instrument. D'autres évolutions pédagogiques ou didactiques suivront entre 1830 et nos jours. Évolutions ou ruptures épistémologiques au sens où l'emploie Thomas S. Khun ? Notre chapitre s'intéresse à l'histoire de cette évolution pédagogique de l'instrument au cours des XIX^e et XX^e siècles à partir de quelques méthodes significatives employées par les professeurs de violon du Conservatoire de Paris. À l'aide du concept de matrice disciplinaire développé par Khun, adapté à l'enseignement musical, nous décrirons, en prenant quelques ouvrages significatifs, les signes de ces ruptures ou évolutions pédagogiques et didactiques.

3. ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

Les carrières professionnelles et artistiques des violonistes lauréats
du Conservatoire de Paris, de l'an VI à 1851

Guy Gosselin

À partir des récompenses obtenues par les élèves violonistes du Conservatoire depuis sa fondation jusqu'en 1851, le chapitre vise d'abord à définir les différentes catégories de carrières professionnelles et artistiques abordées et accomplies par les premiers prix et les « simples » lauréats du nouvel institut (enseignants, tuitistes, concertistes, chambristes, mais aussi chefs d'orchestre, compositeurs, etc.). Une première analyse fait apparaître chez la plupart des diplômés des compétences qui excèdent largement la seule pratique de l'instrument à un niveau supérieur. Cette diversification des spécificités est souvent la réponse plus ou moins contrainte à l'état de « subalternité » des musiciens français dénoncé par Franz Liszt en 1835. Le phénomène amplifie et accélère néanmoins la transformation du statut libéralisé du musicien qui évolue vers le professionnalisme tandis que l'institution parisienne acquiert lentement sa valeur patrimoniale.

**La vie des grands violonistes du XIX^e siècle à travers les lettres privées
et les registres des luthiers parisiens**

Sylvette Milliot

350

Cet article restitue la vie de certains grands violonistes du XIX^e siècle – Alexandre-Joseph Artôt, Charles Dancla, Henri Vieuxtemps... – et celle de leurs instruments, grâce aux lettres écrites à leurs amis luthiers et aux registres des ateliers. Les réparations, les réglages, l'achat de leur instrument définitif ont permis aux partenaires (artistes et luthiers) de bien se connaître. Cette connaissance se teinte de familiarité lorsque les musiciens décrivent les péripéties de leurs nombreux voyages. On découvre alors que les interprètes de ce temps vivent bien souvent dans l'urgence, dans l'angoisse et y réagissent violemment. Si les luthiers en subissent le contrecoup, ce qui est loin d'être agréable, ils se perfectionnent aussi pour s'adapter à des conditions matérielles difficiles, à une technique de jeu incomplète et qui se cherche encore. Ils acquièrent ainsi dès le début du XX^e siècle une connaissance de leur métier et une habileté remarquables qui ont fait de la lutherie française une des meilleures.

**La photographie du violon et du violoniste en France au XIX^e siècle :
le cas de Joseph Joachim**

Piyush Wadhwa

Nous étudions ici l'histoire de l'émancipation médiatique du violoniste Joseph Joachim (1831-1907) en France, à travers l'évolution de la technique photographique et de ses usages – de la carte de visite jusqu'à la photographie dite scientifique. L'objet central de cet article est d'analyser une série de photographies de mains de violonistes prises en 1904 par le journaliste polyglotte Léo d'Hampol pour la revue *Musica* – la première revue musicale imprimée en photogravure en France, reproduisant fidèlement les photographies des personnalités européennes de la musique.

Il s'agit donc d'interroger comment la vulgarisation scientifique du début du XIX^e siècle se renouvelle avec la popularisation de la technique photographique dans le journalisme musical de fin de siècle, pour

fournir de nouveaux outils d'apothéose au service de l'un des grands maîtres musicaux de l'Europe au tournant du siècle. « La main de Joseph Joachim » retrouve ainsi une place inédite dans la culture visuelle de la Troisième République, au même moment que sont publiés les premiers travaux de Giovanni Morelli (1816-1891) sur la représentation des mains par les grands maîtres italiens, et ceux de Jean-Martin Charcot (1825-1893) sur l'iconographie photographique des patients de la Salpêtrière. L'article contribue ainsi à l'historiographie du thème de la main et de son iconographie dans l'histoire de l'art, comme évoquées par l'historien de l'art Henri Focillon (1881-1943) dans son essai *Éloge de la main* en 1934.

4. LE VIOLON EN MOTS

George Sand : « Je suis née au son du violon »

Anne Penesco

Les littéraires spécialistes de George Sand n'ont pas manqué de souligner son intérêt pour la musique sans toutefois mentionner son attachement au violon qui fait cependant partie de son histoire intime. Son grand-père paternel pratique avec passion cet instrument, son père également qui la fait naître « au son du violon », ainsi qu'elle se plaît à le rappeler. Elle n'y sera pas elle-même initiée – apprenant le piano, la harpe et la guitare –, mais des violonistes (réels ou imaginaires) l'accompagnent durant toute sa vie de mélomane et d'écrivain. Très présents dans sa correspondance et ses agendas, ils lui inspirent également certains de ses plus émouvants personnages, dilettantes éclairés ou musiciens professionnels. Ses écrits autobiographiques, ses romans et nouvelles et son théâtre nous éclairent sur ses goûts en matière de lutherie et de style. Ils nous parlent aussi de son combat en faveur de la musique populaire et de ses convictions quant à la mission de l'artiste. De ses plus belles pages émane une véritable poésie du violon, conjuguant esthétique, esthésique et éthique.

Sur la base de revues spécialisées comme de la grande presse, de l'édition graphique et discographique, d'un choix de concerts, mais également de quelques fictions, ce chapitre vise à tracer – quantitativement et qualitativement – les lignes de force qui ont modelé l'imaginaire français du violon de ces dernières décennies : de l'instrument à son répertoire, des interprètes à son public, sans oublier l'inéluctable influence des contextes artistiques ou culturels, des sentiments et des rêves qui ont pu contribuer à façonner ce paysage violonistique.

352

Projection du violon : analyse sémantique

Danièle Dubois et Claudia Fritz

Le concept de projection est souvent cité comme critère contribuant à la qualité d'un « bon violon ». À partir d'une étude plus large sur l'évaluation de la qualité des violons, conduite sur neuf paires de violons (ancien/neuf) par une soixantaine d'auditeurs (violonistes, luthiers, acousticiens...), dans une salle de concert, sur des extraits courts joués en solo et avec orchestre, par deux violonistes différents, notre contribution vise ici à explorer plus précisément la signification de ce concept pour les participants de cette étude. On présentera la méthode linguistique d'analyse des discours recueillis en réponse à la question « Quelle est votre définition de “projection”, c'est-à-dire celle que vous avez utilisée pour évaluer les différents violons ? » Cette méthode a permis d'identifier à la fois une grande diversité (variation lexicale) dans l'expression linguistique de la « projection », en contraste avec un large consensus sur les différentes propriétés sémantiques qui caractérisent le concept, à savoir, en résumé, « la capacité de l'instrument » (ou plus précisément « d'un violoniste avec son instrument »), à produire un son puissant, clair, riche en harmoniques, qui traverse l'espace de la salle, non seulement en solo mais au-delà de l'orchestre ».

5. LE VIOLON EN MUSIQUE AUX XX^e ET XIX^e SIÈCLES

La musique pour violon dans la France de l'après-guerre

Alexis Galpérine

Dès la fin de la seconde guerre mondiale, René Leibowitz posait la question : « Peut-on encore jouer du violon ? ». De 1945 à 1980, la scène musicale française est le lieu de tous les conflits, esthétiques et idéologiques, et nous devons nous demander comment notre instrument a survécu dans le fracas d'un monde en pleine mutation. Le développement technologique, l'épuisement puis la renaissance de l'esprit de système, l'ouverture aux influences extraeuropéennes, le nouveau magistère des percussions ou des sons transformés par la prise de pouvoir des machines, laissent-ils encore une place à la voix singulière du violon, celle-là même qui a été à l'origine de toutes les grandes formes de la musique occidentale depuis quatre siècles ? L'instrument, loin de disparaître, a été, encore et toujours, de toutes les aventures de la modernité, un agent actif des évolutions en cours. Qu'il s'agisse de la continuation du « monde d'hier » ou des avant-postes de la création du moment, il est resté, en réalité, fidèle à sa vocation première, tout en se prêtant de bonne grâce aux explorations les plus audacieuses dans le champ infini de l'imaginaire musical.

Les œuvres pour violon écrites en France depuis 1980 :
quelle(s) identité(s) pour quels enjeux ?

Frédéric Durieux

Qu'est devenue la composition des œuvres pour violon depuis les années 1980 ? L'école française du violon et celle de la composition ont-elles poursuivi leur collaboration avec autant d'éclat que par le passé ? Si une tradition certaine de l'apprentissage du violon semble perdurer, la notion d'école française de composition a peu à peu disparu durant les trente dernières années pour faire place à des courants transnationaux. C'est plus en fonction des choix esthétiques que se déterminent les compositeurs et dès lors se pose la question de savoir comment le violon est traité du point de vue sonore. Si une certaine tradition française peut se retrouver dans quelques partitions récentes (mais alors comment la

définir ?), les œuvres les plus avant-gardistes (ou considérées comme telles) semblent remettre en cause la façon même de composer pour les cordes en général et pour le violon en particulier.

**Les gestes du violoniste et le violon « augmenté » :
recherche et problématique compositionnelle**

Frédéric Bevilacqua et Florence Baschet

354

Ce chapitre permet un survol des différents projets liés au violon augmenté, et plus généralement des projets liés au geste instrumental du violoniste, qui ont été menés à l'Ircam depuis une dizaine d'années. Ces projets ont été réalisés en étroite collaboration avec plusieurs compositeurs et interprètes. Nous décrivons les différentes problématiques de recherche qui ont émergé, concernant à la fois des aspects de méthodologie, de réalisation technologique, et de composition musicale. Dans une seconde partie, plusieurs œuvres qui ont été créées avec violon « augmenté » (et dans le cadre d'un quatuor « augmenté ») sont présentées. Nous concluons sur les perspectives offertes par ces projets.

LISTE DES AUTEURS

Frédéric ABLITZER est maître de conférences à l'université du Maine, rattaché au Laum (Laboratoire d'acoustique de l'université du Maine). Docteur en acoustique de l'université du Maine (2011), ingénieur diplômé de l'École nationale supérieure de mécanique et des microtechniques à Besançon (2008). Principaux sujets de recherche : vibro-acoustique, acoustique musicale.

Contact : frederic.ablitzer@univ-lemans.fr — laum.univ-lemans.fr

Florence BASCHET, compositrice, commence ses études musicales à l'École normale de musique de Paris et au conservatoire Santa Cecilia à Rome, puis en musicologie, en harmonie et contrepoint à Paris. L'un des fils directeurs de son travail est l'intégration critique d'un vocabulaire nativement instrumental dans son écriture. La poursuite de ses recherches à l'Ircam l'amène à travailler dans le domaine de la musique mixte qui allie le soliste au dispositif électroacoustique dans une relation interactive particulière liée au geste instrumental et qui cherche à mettre en valeur les phénomènes d'interprétation dont dépendront les transformations sonores.

Contact : florencebaschet@gmail.com — www.florencebaschet.com

Frédéric BEVILACQUA est responsable de l'équipe de recherche « Interaction son musique mouvement » à l'Ircam. Ses recherches concernent l'étude des interactions entre son et mouvement, le design de systèmes interactifs fondés sur le geste et le développement de nouvelles interfaces pour la performance de la musique. Il a coordonné le développement du violon augmenté à l'Ircam depuis 2004.

Contact : frederic.bevilacqua@ircam.fr — frederic-bevilacqua.net

Pierre CARADOT, diplômé de l'école de lutherie de Mirecourt en 1983, poursuit sa formation chez différents maîtres à Besançon, Paris et Aix-en-Provence, avant d'entrer chez Étienne Vatelot en 1985 comme assistant. En 1988, il devient chef d'atelier, ayant la responsabilité de la qualité des travaux exécutés, collaborant plus étroitement avec le maître à la mise en œuvre des restaurations, et se confrontant directement aux musiciens et à leurs exigences. Pendant quinze ans dans cet atelier, il apprend à connaître les maîtres du passé, français et italiens surtout, en travaillant à restaurer et à régler leurs instruments. Parallèlement, il construit violons, altos et violoncelles, soit selon les modèles et conceptions d'Étienne Vatelot, soit en explorant de nouvelles pistes plus personnelles. En octobre 2000, il s'associe à Philippe Dupuy et Christophe Schaeffer, luthier et archetier renommés, avec la volonté de perpétuer une tradition française de grande qualité.

Contact : contact@caradot-luthier.fr — www.caradot-luthier.fr

Claudia COHEN LETIERCE est violoniste et professeur de musique de l'État de Genève. Elle a poursuivi ses hautes études de violon au Conservatoire supérieur de musique de Genève dans la classe de Corrado Romano et à Berne chez Max Rostal. Elle débute son activité d'orchestre à l'âge de 14 ans à l'Orchestre du Théâtre national du Brésil. En Suisse, elle poursuit sa carrière en tant que titulaire de l'Orchestre de chambre de Genève durant une vingtaine d'années ainsi qu'à l'Orchestre de la Suisse italienne. Elle a également intégré divers orchestres en Europe, au Brésil et aux États-Unis. Actuellement, Claudia Cohen Letierce a soutenu en 2020 une thèse de doctorat sur le violon dans les œuvres orchestrales de Maurice Ravel, sous la direction de Danièle Pistone, à Sorbonne Université.

Contact : clcohen@bluewin.ch

Marthe CURTIT est ingénieur d'étude au pôle d'innovation des métiers de la musique à l'Itemm (qui propose un cycle de formation complet dédié aux métiers techniques de la musique). Elle y mène des projets de recherche et développement alliant le monde de la recherche académique et celui des artisans de la facture instrumentale.

Contact : marthe.curtit@itemm.fr

Nicolas DÉMARAIS, né dans une famille de musiciens, pratique le violon dès l'âge de 7 ans. À 16 ans, il entre en formation à l'École nationale de lutherie de Mirecourt. Son diplôme obtenu, il obtient un emploi chez Marc Rosenstiel, luthier à Veynes (Hautes-Alpes) puis à Grenoble. Pendant près de 15 ans, il y affine son expertise. En 2001, il rachète l'établissement grenoblois de son employeur. Depuis 2003, à l'invitation de l'Union nationale de la facture instrumentale, il participe aux « Journées facture instrumentale et sciences » (JFIS) organisées par l'Itemm pour acquérir les notions de base de l'acoustique appliquée au violon. Ces JFIS seront le socle des projets Lutherie Tools puis Pafi, projets qu'il accompagne depuis leurs prémises, en tant que luthier partenaire. De plus, il collabore régulièrement avec des chercheurs, tels que François Gautier et Claudia Fritz.

Contact : nicolas@demarais.fr — www.demarais.fr

Danièle DUBOIS est directrice de recherche émérite en psycholinguistique au CNRS, dans l'équipe « Lutherie acoustique musique » (Lam) de l'Institut Jean le Rond D'Alembert, à Sorbonne Université. Ses recherches visent à identifier comment les catégories cognitives relevant des diverses modalités sensorielles – principalement vision, olfaction, audition – se trouvent couplées à la diversité de ressources linguistiques des langues et des procédés de mise en discours par différents locuteurs (professionnels scientifiques, amateurs, consommateurs, etc.) et contribue ainsi au développement d'une sémantique cognitive située, c'est-à-dire inscrite dans les pratiques « naturelles » quotidiennes ou ordinaires de l'homme.

Contact : danièle.dubois@upmc.fr

Frédéric DURIEUX, né en 1959, a effectué ses études au CNSMD de Paris où il a obtenu un premier prix d'analyse (1984, classe de Betsy Jolas) et un premier prix de composition (1986, classe d'Ivo Malec). Il a complété sa formation en informatique musicale à l'Ircam entre 1985 et 1986. Depuis 1984, ses œuvres ont été commandées et jouées par de nombreux ensembles, orchestres et institutions françaises ou étrangères. Ancien pensionnaire de la Villa Médicis (1987-1989),

Frédéric Durieux a reçu le prix de la fondation Prince Pierre de Monaco en 2005 et est officier dans l'Ordre des arts et des lettres (France). Depuis 2001, Frédéric Durieux enseigne la composition au CNSMDP. Il donne de nombreuses master classes de composition en Europe et en Asie.

Contact : contact@fredericdurieux.com — www.fredericdurieux.com

Vincent FRÉOUR, après un doctorat à l'université McGill à Montréal sur l'influence acoustique du conduit vocal dans le jeu des cuivres, a travaillé sur l'acoustique des cuivres dans l'équipe « Acoustique instrumentale » de l'Ircam ainsi que sur les instruments à cordes silencieux dans le département de R&D de Yamaha au Japon. Après un post-doctorat au Laboratoire d'acoustique de l'université du Maine sur l'acoustique des instruments à cordes, il est retourné travailler chez Yamaha.

Contact : vincent.freour@music.yamaha.com

Claudia FRITZ est chercheuse en acoustique musicale au CNRS, dans l'équipe « Lutheries acoustique musique » de l'Institut Jean le Rond D'Alembert, à Sorbonne Université. Après le master Atiam (Acoustique et traitement du signal appliqués à la musique), elle a soutenu un doctorat d'acoustique sur l'influence du conduit vocal du musicien dans le jeu de la clarinette. Dans la continuité de ses travaux post-doctoraux à l'Université de Cambridge, elle s'intéresse actuellement, en collaboration avec des luthiers et des musiciens, à corréler les propriétés perceptives (évaluées par les musiciens), les propriétés acoustiques et vibratoires (mesurées) et les paramètres de construction des instruments du quatuor. Ses expériences en aveugle sur des violons neufs et anciens ont suscité une attention médiatique internationale.

Contact : claudia.fritz@upmc.fr — www.lam.jussieu.fr/Membres/Fritz

Alexis GALPÉRINE, concertiste et professeur au CNSMD de Paris, est aussi l'auteur de nombreux articles et d'ouvrages musicologiques. Il est le dédicataire de plusieurs compositeurs contemporains et sa discographie compte à ce jour une cinquantaine d'enregistrements.

Contact : alexisgalperine@free.fr

François GAUTIER est professeur à l'université du Maine où il enseigne l'acoustique et les vibrations à l'École nationale supérieure d'ingénieurs du Mans (Ensim) depuis 1997. Ancien étudiant du DEA Atiam et ingénieur en aéronautique, il a soutenu un doctorat d'acoustique portant sur la vibro-acoustique des instruments de musique à vent à l'université du Maine en 1997. Ses activités de recherche effectuées au Laum concernent la vibro-acoustique appliquée à des problèmes industriels et musicaux. En collaboration avec plusieurs luthiers et l'Itemm (Institut technologique européen des métiers de la musique), il s'intéresse au développement d'outils d'aide à la facture instrumentale, visant à caractériser les instruments à cordes (guitare, violon, harpe).

Contact : francois.gautier@univ-lemans.fr

Guy GOSSELIN, après des études de violon à Valenciennes et à Paris, enseigne l'éducation musicale en tant que professeur agrégé en École normale d'instituteurs puis s'oriente vers une carrière universitaire et musicologique. Il est professeur de l'université François-Rabelais de Tours et chercheur associé à l'Institut de recherche en musicologie (IREMus) de Sorbonne Université. Président de la Société française de musicologie, il est l'auteur d'ouvrages et de nombreuses publications sur l'histoire sociale de la musique et plus spécialement sur la vie musicale dans les provinces du Nord de la France au XIX^e siècle.

Contact : guy.gosselin@orange.fr

Emanuele MARCONI est restaurateur diplômé de la Civica Scuola di Liuteria de Milan et titulaire d'un master recherche en conservation-restauration des biens culturels de l'université Panthéon-Sorbonne. Il a été assistant du conservateur du Musée des instruments de musique à Milan, conseiller pour le ministère de la Culture italien (MiBAC) et la région Lombardie, pour les musées Correr à Venise ainsi que pour le Musée des arts et d'histoire à Genève. Il a collaboré avec le Musée de la musique à Paris entre 2010 et 2013. Il a ensuite exercé sa profession de conservateur-restaurateur en Italie, en France et en Suisse, et travaille actuellement aux États-Unis (au National Music

Museum, à Vermillion, Dakota du Sud). Il poursuit par ailleurs des travaux sur l'histoire de la restauration des instruments de musique.

Contact : emanuele.marconi.it@gmail.com

Sylvette MILLIOT est violoncelliste, premier prix du Conservatoire de Paris. Elle donne de nombreux concerts en soliste en France et à l'étranger et se spécialise en tant que chambriste. Musicologue, directrice de recherche honoraire au CNRS, elle est spécialiste du violoncelle et de la lutherie en France, sujets sur lesquels elle publie de nombreux ouvrages de référence.

Contact : sylvette.milliot@orange.fr

360

Stéphanie MORALY est violoniste concertiste, pédagogue et musicologue. Premier prix du Conservatoire de Paris, Master of Music du New England Conservatory de Boston, titulaire du certificat d'aptitude à l'enseignement et docteur en musicologie de l'université Paris-Sorbonne, elle est spécialiste de la sonate française pour violon et piano des XIX^e et XX^e siècles. Lauréate de nombreux prix internationaux en tant que violoniste, Stéphanie Moraly maintient une forte activité de concertiste – en soliste avec orchestre, en sonate et en musique de chambre. Ses enregistrements en sonate et en quintette (Greif, Dvořák, Suk, Koechlin...) sont salués par la critique. Elle est actuellement professeur au CRR de Paris et au Pôle supérieur de Paris Boulogne-Billancourt.

Contact : stephaniemoraly@gmail.com — www.stephaniemoraly.com

Anne PENESCO est professeure de musicologie à l'université Lumière-Lyon 2. Son parcours pluridisciplinaire accorde une place privilégiée au violon auquel elle a consacré ses travaux à travers un cursus universitaire à la Sorbonne : maîtrise de musicologie, doctorat en esthétique et science des arts et doctorat d'état en musicologie. Elle a publié de nombreux articles et plusieurs livres sur les instruments à archet.

Contact : anne.penesco@univ-lyon2.fr

Danièle PISTONE est musicologue et professeure émérite à Sorbonne Université dans l'Institut de recherche en musicologie (IReMus). Responsable de l'Observatoire musical français (de 1989 à 2013) et de sa maison d'édition, elle consacre surtout ses travaux à la France musicale des XIX^e et XX^e siècles. Rédactrice en chef de la *Revue internationale de musique française* de 1980 à 1999, elle dirige depuis 1976, chez Champion, la collection « Musique-Musicologie ». En 2004, elle a été élue correspondante de l'Académie des beaux-arts.

Contact : daniele.pistone@sorbonne-universite.fr

Nelly POIDEVIN est archetière, spécialisée dans la reconstitution d'archets anciens, du Moyen Âge à l'époque classique. Elle a obtenu le prix de la facture instrumentale à Musicora en 2008 et est membre de l'Union nationale de la facture instrumentale l'UNFI).

Contact : nelly.poidevin@wanadoo.fr — www.archets-poidevin.com

Pascal TERRIEN est maître de conférences en sciences de l'éducation et en musicologie à Aix-Marseille Université et professeur au CNSMD de Paris. Ses recherches portent sur les musiques des XX^e et XIX^e siècles, tant sur le plan didactique que musicologique. Il est aussi chercheur associé à l'IReMus de Sorbonne Université et à l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique au Canada.

Contact : pascal.terrien@univ-amu.fr

Stéphane VAIEDELICH est responsable du laboratoire de recherche et de restauration du Musée de la musique à Paris. Son domaine de recherche concerne l'approche des identités matérielles de l'instrument de musique. Dès sa formation initiale, il associe les études scientifiques en sciences des matériaux à l'apprentissage et la pratique de la facture instrumentale. Ses travaux de recherche sur les instruments et le bois aboutiront à la mise en place de matériaux et de procédés innovants en facture instrumentale (brevet CNRS). Il enseigne régulièrement dans les écoles de conservation-restauration du patrimoine et à l'École nationale supérieure des mines de Paris.

Contact : svaiedelich@cite-musique.fr

Piyush WADHERA est actuellement doctorant en histoire de l'art à Sorbonne Université, sa thèse portant sur les photographies des compositeurs en France au XIX^e siècle, sous la direction d'Arnauld Pierre. Il a été chargé d'études et de recherche à l'Institut national d'histoire de l'art, où il a travaillé dans le domaine « Pratiques de l'histoire de l'art » avec Frédérique Desbuissons. Titulaire d'un premier master en musicologie et d'un second master en histoire de l'art – les deux à Sorbonne Université –, Piyush Wadhera s'intéresse tout particulièrement aux correspondances entre la photographie et la musique, du XIX^e siècle jusqu'à nos jours.

Contact : piyush.wadhera@gmail.com

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Stéphanie Moraly	7
Introduction	
Claudia Fritz & Stéphanie Moraly	11

PREMIÈRE PARTIE

LE VIOLON, DE L'OBJET MÉCANIQUE À L'INSTRUMENT DE MUSIQUE

Chapitre 1. Analyse mécanique de l'archet de violon : vers un outil d'aide à la facture Frédéric Ablitzer & Nelly Poidevin	19
Chapitre 2. Analyse des modifications induites par le réglage de l'âme d'un violon Vincent Fréour, François Gautier, Nicolas Démarais, Frédéric Ablitzer et Marthe Curtit	35

DEUXIÈME PARTIE

VIOLON ET VIOLONISTES EN MUTATION(S) AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Chapitre 3. Concevoir la restauration du violon au XIX ^e siècle : instruments et traités techniques, un regard croisé Stéphane Vaiedelich & Emanuele Marconi	51
Chapitre 4. Améliorations du violon ? Dépôts de brevets d'invention au XIX ^e siècle Pierre Caradot	73
Chapitre 5. Le violon à l'orchestre aux XIX ^e et XX ^e siècles en France Claudia Cohen Letierce	91
Chapitre 6. Une histoire de l'enseignement du violon en France à travers ses méthodes Pascal Terrien	105

TROISIÈME PARTIE

ÊTRE VIOLONISTE À PARIS AU XIX^e SIÈCLE

Chapitre 7. Les carrières professionnelles et artistiques des violonistes lauréats du Conservatoire de Paris, de l'an VI à 1851	
Guy Gosselin	135
Chapitre 8. La vie des grands violonistes du XIX ^e siècle à travers les lettres privées et les registres des luthiers parisiens	
Sylvette Milliot	173
Chapitre 9. La photographie du violon et du violoniste en France au XIX ^e siècle : le cas de Joseph Joachim	
Piyush Wadhera	179

364

QUATRIÈME PARTIE

LE VIOLON EN MOTS

Chapitre 10. George Sand : « Je suis née au son du violon »	
Anne Penesco	217
Chapitre 11. L'imaginaire du violon dans la France contemporaine	
Danièle Pistone	231
Chapitre 12. Projection du violon : Analyse sémantique	
Danièle Dubois & Claudia Fritz	243

CINQUIÈME PARTIE

LE VIOLON EN MUSIQUE AUX XX^e ET XIX^e SIÈCLES

Chapitre 13. La musique pour violon dans la France de l'après-guerre	
Alexis Galpérine	265
Chapitre 14. Les œuvres pour violon écrites en France depuis 1980 : quelle(s) identité(s) pour quels enjeux ?	
Frédéric Durieux	323
Chapitre 15. Les gestes du violoniste et le violon « augmenté » : recherche et problématique compositionnelle	
Frédéric Bevilacqua & Florence Baschet	333
Résumés	345
Liste des auteurs	355