

# *REGARDS SUR LA MUSIQUE*

Dossier pédagogique pour le concert scolaire

## « La leçon de violon »



### **Auteurs**

Jean-Paul Berlier, professeur d'Education musicale  
à l'Ecole Normale Mixte de Pirae  
Anne-Noëlle Pulliat, professeur d'Education musicale  
au collège d'Arue

Novembre 2008

Direction de l'Enseignement Primaire  
Ministère de l'Education et de l'Enseignement Supérieur de Polynésie française

# CHAPITRE 1 - LE VIOLON

## I - Historique

### A - Origines

Le violon est apparu en Italie, dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, vraisemblablement avant 1530. Les plus anciens violons encore conservés aujourd'hui ont été fabriqués vers 1550 par Andréa Amati, le premier représentant d'une grande famille de luthiers\*<sup>1</sup>.



Mais le violon n'a pas été créé de toutes pièces un beau matin de 1523. Il est le fruit d'une longue recherche remontant aux premiers instruments à cordes.

A partir du rebab\* primitif, on développa progressivement différents instruments de la famille du rebec, qui présentait entre 3 et 6 cordes.

Aucun instrument fabriqué à cette époque ne subsiste aujourd'hui : seuls les textes anciens et l'iconographie médiévale, sculptée ou peinte, nous renseignent sur son existence et sa forme.

ci-contre : un ange jouant du rebec.

Détail d'une peinture de Gerard Davis "Virgin among Virgins" date de 1509.

[crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec](http://crab.rutgers.edu/~pbutler/rebec)

La vièle à archet des trouvères et des troubadours au Moyen Age et à la Renaissance donna bientôt naissance à la viole, instrument de 5 à 7 cordes. Le violon fait donc partie de la famille des violes, *viola da braccio*, ou *viola da gamba*, dont il descend.

Les violes de bras et les violes de gambe cohabitèrent avec les violons, altos et autres violoncelles pendant près de deux siècles avant de disparaître, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle.

(illustration sonore n°01 : viole de gambe seule)

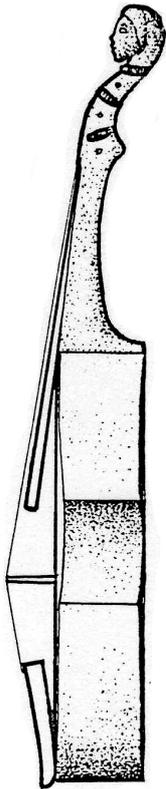
(illustration sonore n°02 : un violon, deux violes de gambe et un clavecin)

<sup>1</sup> Les mots suivis d'un astérisque sont expliqués dans le lexique à la fin du fascicule.

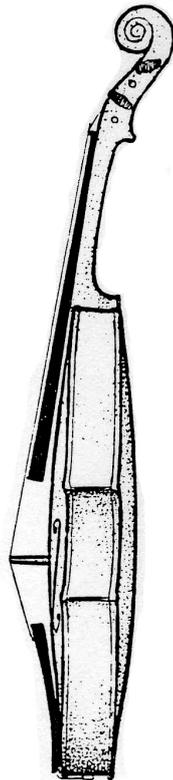
## B - Comparaison de la viole et du violon

Les violes possèdent les caractéristiques suivantes :

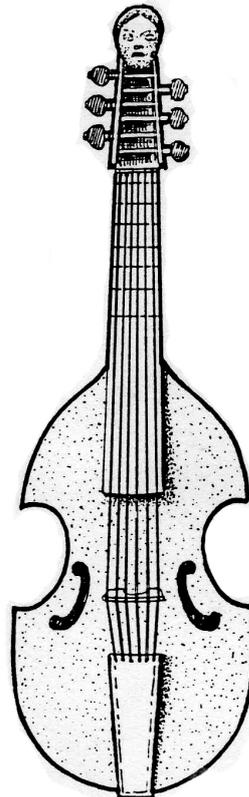
- une caisse de résonance plus épaisse que celle du violon,
- le dos de la caisse, plat (celui du violon est bombé),
- des épaules tombantes,
- des ouïes généralement en forme de C,
- un manche plus large que celui du violon,
- une touche portant des frettes sur le dessus du manche (petites barrettes servant, comme sur la guitare, à indiquer où placer les doigts pour jouer les différentes notes),
- 6 ou 7 cordes (au lieu de 4),
- un chevalet plus plat, ce qui facilitait le jeu d'un accord complet (comme sur une guitare),
- une tête souvent sculptée, et un corps décoré.



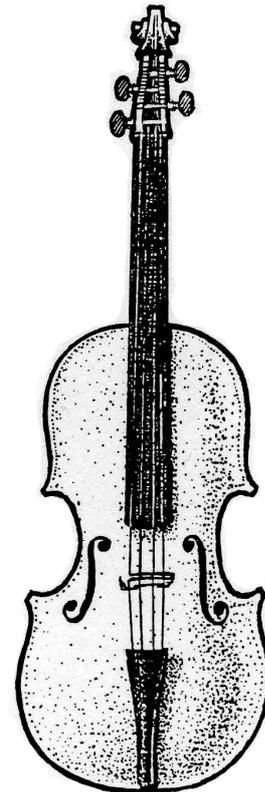
La vièle



Le violon



La vièle



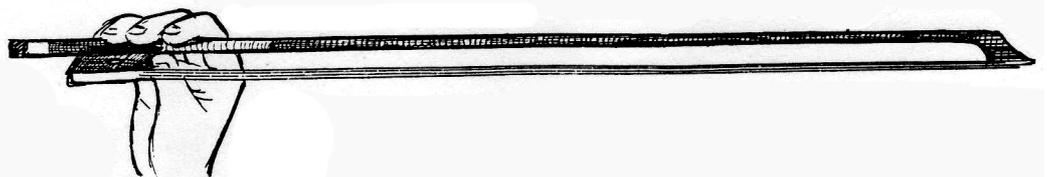
Le violon

La sonorité de la vièle est plus douce que celle du violon. Ses cordes sont frottées par un archet plus large que celui du violon moderne : on le tient la paume vers l'extérieur.

*Tenue de l'archet  
pour la vièle.*



*Tenue de l'archet  
pour le violon.*



Certains contrebassistes allemands ou italiens continuent à tenir leur archet comme celui d'une vièle.

## C - Répertoire

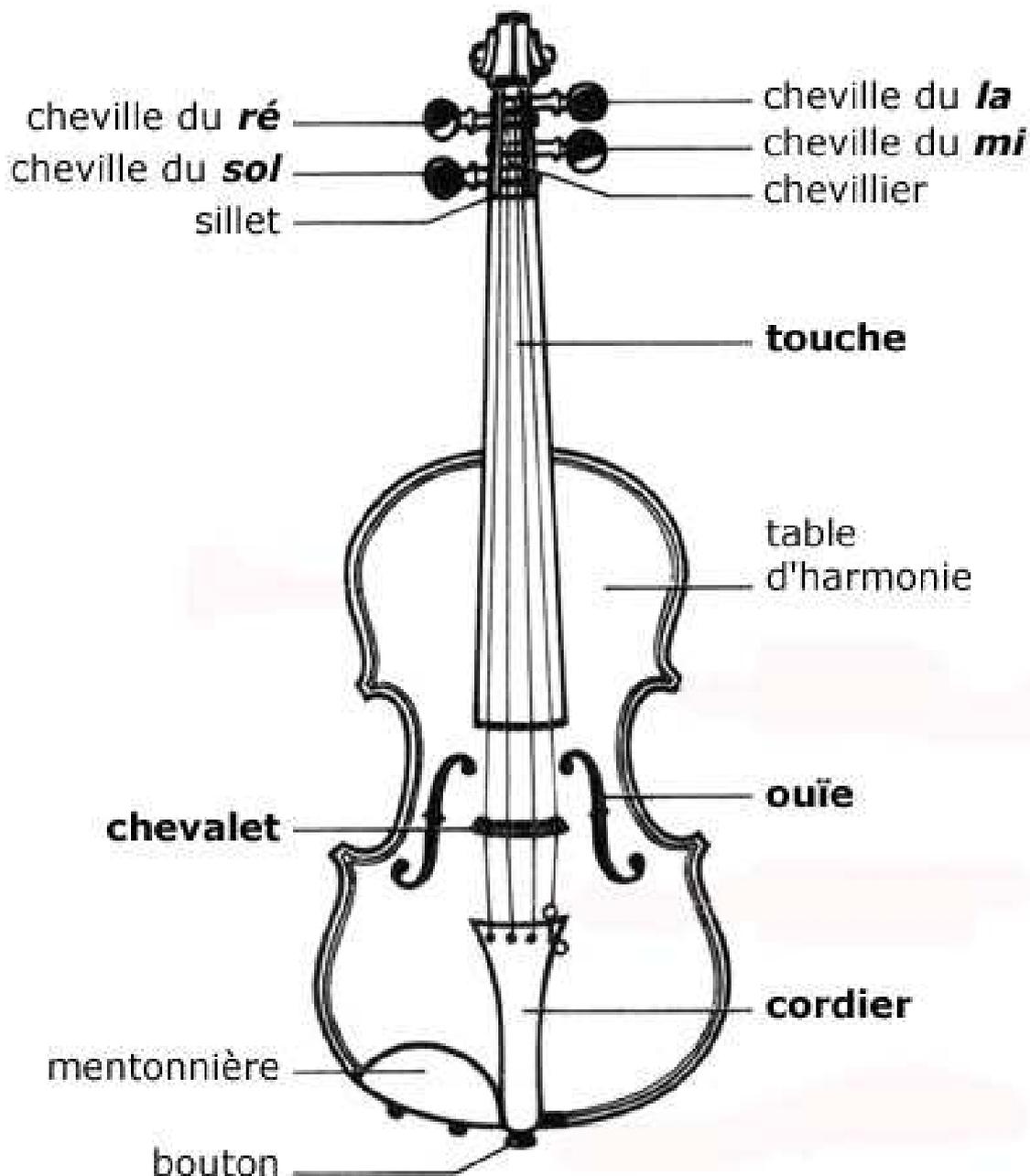
A la différence de la viole de gambe, considérée comme un instrument noble, pour lequel les compositeurs écrivaient de savantes constructions polyphoniques, le violon est au départ utilisé comme un instrument populaire seulement bon à faire danser. C'est cette pratique et cette conception très anciennes que perpétuent aujourd'hui les violoneux traditionnels.

Cependant, on s'est vite aperçu de la richesse de sonorité unique qu'apportent les bandes constituées de violons de toutes dimensions, avec plusieurs instruments jouant la même partie. Ces premiers ensembles à cordes, qui pouvaient compter plus d'une vingtaine d'exécutants, et qui sont les ancêtres de nos orchestres modernes, voient en effet le jour dans les cours de France et d'Angleterre dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

Le violon ne fera une discrète apparition dans la musique de chambre qu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle. A partir de là, il connaîtra rapidement une vogue et un répertoire qui mettront en valeur ses qualités expressives et ses possibilités virtuoses.

(illustration sonore n°03 : orchestre à cordes et clavecin)

## II - La structure du violon classique



## A - La caisse

Le coffre ou caisse de résonance est composé de :



- **La table d'harmonie**, généralement en bois d'érable, de 3 mm d'épaisseur, percée de deux ouïes en forme de *f*
- **Le fond** en bois d'érable,
- **Les éclisses**, flancs de la caisse, qui permettent le passage des vibrations de la table.
- **L'âme**, petit cylindre en bois d'érable de 6 mm de diamètre, non collé, qui est placée dans la caisse, entre la table d'harmonie et le dos pour transmettre les vibrations du dessus au fond. Sa place a une grande importance pour la sonorité de l'instrument.

## B - Le manche

Il comporte plusieurs parties :

- **Le manche** proprement dit, en bois d'érable, finement taillé d'une seule pièce. Il est terminé par la crosse ou volute. Aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, une tête sculptée venait souvent orner ce manche



- **La touche** en bois d'ébène, longue plaque collée sur le manche, où le musicien pose les doigts de la main gauche. Cette touche est dite « lisse » car contrairement à celle de la guitare, elle ne comporte pas de frettes. Si cela permet au violoniste de réaliser beaucoup plus facilement certains effets comme le *vibrato* ou le *glissando*, en revanche, cela rend l'exécution des notes parfaitement justes beaucoup plus difficile...



## C - Le montage

Il comprend différents éléments :

- **Les chevilles** d'ébène, de buis ou de palissandre, autour desquelles s'enroulent les cordes pour l'accord.
- **Le chevalet** d'érable sur lequel s'appuient les cordes au centre de la table.
- **Le cordier**, triangle d'ébène fixé à la caisse. Il maintient les cordes tendues du côté de la caisse.
- **Les quatre cordes**, (Sol, Ré, La, Mi) fixées et tendues par les quatre chevilles. Les cordes sont en métal, ou en métal filé. La corde Mi, ou chanterelle (la plus aiguë), est simplement composée d'un fil d'argent.



Les quatre cordes attachées au cordier et positionnées sur le chevalet

- **L'archet** mesure 75 cm depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. La baguette, à la courbure légèrement concave, est pourvue de crins de cheval ; avant d'utiliser l'archet, les crins sont frottés de colophane en résine obtenue à partir de l'essence de térébenthine, ce qui permet à la mèche d'adhérer à la corde et de la faire vibrer.



Le talon de l'archet



La pointe de l'archet

Les principales modifications du violon sont intervenues entre 1730 et 1830. Pour s'adapter à des salles plus grandes, et à des solistes virtuoses plus exigeants, on demanda à l'instrument une sonorité plus forte et plus brillante. La tension des cordes fut donc augmentée, entraînant le basculement du manche vers l'arrière.

La plupart des violons ont été modifiés dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de convenir à ces nouvelles exigences.

Instrument incontournable pour les compositeurs, ceux du XX<sup>e</sup> siècle ont, comme leurs prédécesseurs écrit des œuvres pour cet instrument soit en recherchant de nouvelles sonorités ou de nouveaux effets sonores (Penderecki ou Xénakis) soit en adaptant leur écriture novatrice à une forme classique (Glass)

(illustration sonore n°04 : P. Glass, *Concerto pour violon*)

### III - Techniques de jeu

Les musiciens qui jouent de la musique classique posent le violon sur la clavicule gauche. Mais d'autres violonistes dans la musique traditionnelle (violoneux, fiddlers) le posent contre le buste.

Avec son bras droit, le violoniste déplace l'archet en le frottant contre les cordes. Il appuie avec la force voulue et, en tirant ou en poussant, lui donne plus ou moins de vitesse, ce qui modifie l'intensité et la dynamique du son produit.

Plus l'archet est déplacé rapidement, plus le son est fort.

Le mouvement qui conduit du talon à la pointe de l'archet est désigné par le terme « tiré » et le mouvement contraire, de la pointe au talon, par le terme « poussé ».

Lorsqu'une corde est frottée « à vide », (sans que le violoniste ne se serve de sa main gauche), elle vibre sur toute sa longueur, entre le sillet et le chevalet. Mais lorsque la main gauche appuie sur une corde, elle la bloque contre la touche du manche et le violoniste modifie ainsi la longueur vibrante de cette corde (qui ne vibre plus qu'entre le doigt et le chevalet) et change, de ce fait, la hauteur de la note jouée.

La main gauche du violoniste lui permet donc de jouer les différentes hauteurs mais réalise aussi un léger mouvement oscillatoire, le *vibrato*, qui anime le son par une modification très faible de la hauteur de la note. Il constitue un moyen d'expression typique au violon.

De très nombreuses techniques existent sur le violon pour obtenir une large palette sonore et tirer toutes les possibilités de l'instrument.

Le lié : Le jeu habituel est appelé *legato*. Le violoniste frotte les cordes avec l'archet et ne différencie pas chaque note : le jeu est très fluide. On ne distingue pas à l'oreille de différence entre « poussé » et « tiré ».

Le martelé : l'archet est bloqué plus ou moins longtemps entre les notes. Un silence est intercalé entre elles et si elles sont jouées fort on imagine un mouvement du violoniste comme s'il donnait des coups de marteau.

Le sautillé : utilisé généralement lorsque le rythme est rapide, il permet de faire rebondir l'archet sur les cordes pour donner une impression de vitesse et de légèreté.

Les doubles cordes : la forme du chevalet met volontairement les quatre cordes dans une configuration non plane (contrairement à la guitare). Cependant l'archet peut être placé sur deux cordes voisines, et l'on peut jouer simultanément deux parties différentes.

Le pizzicato : le violoniste joue le plus souvent en frottant les cordes de son instrument avec l'archet. Mais pour rechercher un timbre différent et obtenir des effets de cordes pincées il peut pincer les cordes avec l'index de la main droite.

Les harmoniques : parfois, on pose légèrement un doigt en un endroit précis de la corde, sans appuyer, de manière à bloquer certaines vibrations et on entend alors surtout le premier harmonique, une octave plus haut que la note obtenue sur cette corde à vide. Ces notes ont des sonorités allégées et plus aériennes. Cette sonorité particulière permet d'étendre la couleur et la tessiture des instruments à corde.

Col legno : le violoniste retourne son archet et ce ne sont plus les crins qui sont en contact avec la corde, mais le bois de l'archet. Il s'agit donc de frapper la corde, pour obtenir un remarquable aspect percussif.

(illustration sonore n°05 : *Caprice n°24* de Paganini)

## CHAPITRE 2 - VIÈLE, VIELLE ET VIOLON DANS LE MONDE

### La vièle extra-européenne

Les vièles font partie de la famille des cordophones à archet qui s'est épanouie et étendue principalement dans les pays d'influence islamique, puis jusqu'en Indonésie et dans l'Extrême-Orient.

Pour illustrer parfaitement ce type d'instrument dans une musique extra-européenne, la vièle *erhu* (ou *ehr-hu*) dont l'origine serait tartare, est l'un des instruments les plus populaires de Chine. La coutume est de l'appeler le « violon chinois »

Le *erhu* a une caisse de résonance, en bois dur, de forme cylindrique évidée (sorte de tonnelet dont la hauteur est plus grande que le diamètre) ou hexagonale. La table d'harmonie est traditionnellement recouverte d'une peau de serpent ou de lézard. Le manche est formé d'une longue tige, souvent en bambou, qui traverse le corps de résonance et à son extrémité supérieure comporte une tête légèrement recourbée, avec deux chevilles.

Deux cordes, généralement en soie, partent de l'extrémité inférieure de la tige, sous le corps de résonance, passent sur un chevalet en os et aboutissent aux chevilles ; elles sont accordées à la quinte.

L'archet est en crin de cheval.

L'exécutant est assis et appuie l'instrument sur ses genoux ; l'archet est passé entre les cordes (archet prisonnier) qui sont frottées simultanément ; les doigts de la main gauche touchent les deux cordes, mais n'exercent aucune pression, l'instrument étant dépourvu de touche.

La sonorité de ces vièles est assez grave (en dépit de la taille généralement réduite de l'instrument) avec des effets caractéristiques de *vibrato* et de *glissando* provoqués par le jeu de la main gauche.



(illustration sonore n°06 : *Oiseaux chantant dans les montagnes escarpées*)

### La vielle à roue

La vielle à roue est une curiosité parmi tous les instruments à cordes frottées (pas seulement à cause de l'orthographe de son nom...)

Apparue en Europe occidentale vers le X<sup>e</sup> siècle, elle est connue alors sous le nom de chifonie (déformation de symphonie, appellation due à son jeu polyphonique).

Vers le XVI<sup>e</sup> siècle elle est abandonnée aux jongleurs et mendiants qui en firent un instrument privilégié de la musique populaire. Aujourd'hui, elle subsiste dans plusieurs musiques régionales de France, d'Allemagne ou d'Europe centrale.

Si sa forme générale est proche de celle d'une guitare ou d'un violon, la particularité essentielle de la vielle est que ses cordes sont frottées par une roue que le musicien actionne et fait tourner grâce à une manivelle.

La seconde particularité est que ses cordes se répartissent en deux catégories :

- les deux cordes dites mélodiques dont la longueur vibrante est modifiée grâce à un petit clavier dont l'instrumentiste actionne les touches de la main droite
- les deux ou quatre cordes appelées bourdon (accordées à la quinte) qui jouent toujours les mêmes notes en accompagnement invariable de la mélodie.

On peut donc entendre deux lignes mélodiques, la mélodie principale dans l'aigu et un contre-chant plus grave le tout accompagné des notes tenues des bourdons.

L'instrument est tenu transversalement, souvent posé sur les genoux.



La position de jeu de la vielle : la main droite sur le clavier et la main gauche qui tourne la manivelle de la roue.



Vue partielle de la roue qui frotte deux cordes latérales (les bourdons).

(illustration sonore n°07 : solo de vielle)

### **Le violon dans la musique traditionnelle**

Le violon est très présent dans les musiques traditionnelles irlandaises, dans les musiques populaires hongroises, juives ou tziganes, et dans la musique country en Amérique du nord.

#### **a - Le violon dans la musique tzigane**

Les musiciens tziganes, éloignés des académies, ont développé un style de jeu familial qui leur est propre, pour chacun des instruments qu'ils utilisent, et qui conjugue bien souvent vitesse d'exécution et improvisations ponctuées de *glissandos*, trilles et d'appoggiatures. Certains très virtuoses, sont renommés pour leur façon extrêmement rapide de jouer et l'utilisation qu'ils font du registre aigu du violon. Souvent multi-instrumentistes et luthiers amateurs, les musiciens tziganes sont aussi réputés pour leur vaste répertoire et leurs capacités d'improvisation.

En Europe de l'Ouest, leur virtuosité fut remarquée dans le jazz manouche dont un fameux représentant fut Django Reinhardt (cf. illustration sonore n° 12)

(illustration sonore n°08 : *L'Alouette* – musique tzigane de Roumanie)

#### **b - Le violon dans la musique irlandaise**

En Irlande, le violon est dénommé *fiddle*.

Malgré cette différence, l'instrument est rigoureusement le même : seuls varient les techniques et positions de jeu, ainsi que le répertoire. On peut de ce fait considérer que la tenue de l'instrument n'est assujettie à aucune autre règle que l'habitude du musicien : contre la poitrine, contre ou sur l'épaule, sous le menton ou dans certains cas contre la hanche. Les ornements sont pour la plupart communes à la majorité des instruments joués en Irlande. Ils usent en outre du '*droning*' également utilisé en musique classique, où le musicien frotte simultanément deux cordes afin d'obtenir un bourdon sur la corde la plus grave tout en jouant la mélodie sur la corde la plus aiguë. En revanche, le vibrato si répandu dans la technique des instruments à cordes frottées en musique classique est quasiment absent, sinon honni, en musique traditionnelle irlandaise.

L'archet est donc essentiel dans le jeu du musicien, à tel point que certains *fiddlers* considèrent qu'ils jouent de deux instruments : le violon et l'archet.

Il existe un très grand nombre de styles locaux très différents qui se distinguent essentiellement par le type de jeu d'archet (le '*bowing*') et par la fréquence des différentes ornementsations.

Le *fiddle* peut être employé en duo accompagné par une harpe, ou en grands ensembles.

(illustration sonore n°09 : fiddle et harpe, *Miss Fanny Poer*)

(illustration sonore n°10 : ensemble de fiddles, *Polka*)

### c - Le violon dans la musique *country*

La *country* a cherché son inspiration aux travers des modèles de musique apportés par les premiers colons européens. Les premiers colons britanniques venus en Amérique ont apporté une tradition de transmission orale en même temps que les chansons qu'ils avaient apprises en Europe.

A l'origine le violon était leur instrument de prédilection puisqu'il était facile et peu coûteux à fabriquer et de surcroît léger à transporter. Unique instrument à la naissance de la *country music* le violon fut au fil du temps accompagné par d'autres instruments : le banjo, apporté par les esclaves du sud de l'Amérique, à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle puis la guitare à partir des années 1900 quand elle est devenue abordable pour tous.

(illustration sonore n°11 : *Improvisation*)

### Le violon dans le jazz

Le violon est présent dès le début de l'histoire du jazz : on le trouve parfois dans les orchestres de jazz de la Nouvelle-Orléans. Toutefois, Joe Venuti fut celui qui fit émerger cet instrument en tant que soliste, surtout par ses duos avec le guitariste Eddie Lang, dans les années 1920-1930.

En France, Stéphane Grappelli est l'un des pionniers du violon dans le jazz, en montrant que le violon pouvait aussi « swinguer »

(illustration sonore n°12 : *Sweet Georgia Brown*, S. Grappelli et D. Reinhart)



Dans les années 70, avec l'apparition du jazz-rock, John Mc Laughlin, Franck Zappa utilisent un violon électrique. Bien que le violon reste marginal par rapport aux instruments habituels du jazz, comme le saxophone et la trompette, il existe aujourd'hui de nombreux instrumentistes de talent qui le font vivre, comme Didier Lockwood. Son album « Tribute to Stéphane Grappelli » reçut dès sa sortie en 2000 de nombreuses distinctions.

ci-contre : un violon électrique.

Seuls le manche et les cordes sont essentiels. La caisse de résonance n'est plus nécessaire (l'amplification est électrique). Les « designers » peuvent s'en donner à cœur-joie...

(illustration sonore n°13 : Didier Lockwood)

## CHAPITRE 3 - COMMENTAIRES D'OEUVRES

### ➤ *Concerto en Mi majeur de J.-S. Bach - BWV 1042 - Allegro Assai*

(illustration sonore n°14)

D'une construction très simple ce troisième mouvement d'un concerto\* pour violon et orchestre à cordes de Jean-Sébastien Bach est basé sur une forme rondo c'est-à-dire l'alternance d'un refrain et de couplets.

Le refrain est interprété par le *tutti* (tout l'orchestre) alors que les couplets sont confiés au soliste qui est ainsi mis au premier plan, l'accompagnement orchestral (les autres cordes et le clavecin) se faisant alors très discrets.

Cinq refrains alternent avec quatre couplets, le dernier étant le plus développé pour permettre au soliste, comme dans une sorte de cadence\* finale, de montrer toute sa virtuosité avant la dernière reprise du refrain qui termine cet ultime mouvement du concerto.

### ➤ *Concerto pour violon et orchestre de Philip Glass* – extrait du 3<sup>ème</sup> mouvement : ♩ = 150

(illustration sonore n°04)

Compositeur américain, Philip Glass fait partie du courant appelé « minimaliste ».

Cette musique se caractérise par une extrême simplification des moyens musicaux utilisés et la répétition, procédé sur lequel elle est basée, vise plus à subjuguier ou fasciner l'auditeur que de le séduire. La répétition obstinée d'un petit nombre de cellules mélodico-rythmiques est réalisée non de façon rigide mais avec d'infimes variations et décalages de phase.

Philip Glass écrit sa première grande œuvre orchestrale, ce *Concerto pour violon* en 1987, en gardant la structure en trois mouvements, structure commune à la grande majorité des concertos composés au cours des trois derniers siècles :

♩ = 120 – ♩ = 96 – ♩ = 150

Le dernier mouvement débute par des batteries jouées par les cordes graves et une pédale des vents graves de l'orchestre, hauteur répétée sur des durées de plus en plus brèves puis syncopées qui créent une tension avant que les violons de l'orchestre ne jouent le premier motif (0' 39). Le soliste reprend dans l'aigu ce motif (0' 58) et le répète en l'alternant avec une variante (intervalle initial plus grand).

A 1' 16, la fusion soliste-orchestre devient plus grande et un second motif apparaît, joué par tous, qui va alterner avec le premier motif lui aussi présent maintenant dans l'orchestre (flûte). Ce second motif bâti sur quatre notes longues contraste avec la vélocité du premier. Plus rythmique et dynamique que le premier il va être modifié dans ce domaine. Les deux motifs alternent (tous les 8 temps) jusqu'à 3' 00 où la musique devient plus dense dans une sorte de développement orchestral et violonistique des motifs.

Le mouvement s'achève sur une coda lente (absente de l'enregistrement).

### ➤ *Caprices de Niccolò Paganini*

(illustrations sonores n°05 – 19 - 20)

Ce recueil de 24 pièces pour violon seul regroupe avant tout des œuvres techniques dans lesquelles tous les problèmes violonistiques de base sont traités mais leur caractère rigoureux n'exclue en rien les joies artistiques.

#### • *Caprice n° 13*

(illustration sonore n°19)

De forme A – B – A, cette pièce surnommée « le rire du diable<sup>2</sup> » fait alterner deux tempos et deux climats.

Le premier, calme, apparaît serein malgré les mouvements descendants continus en doubles cordes qui peuvent sembler plaintifs ou sarcastiques. Puis le second vient, beaucoup plus agité, où l'on retrouve les mêmes mouvements descendants entrecoupés de passages virtuoses pour les deux mains : des traits rapides en doubles cordes à la main gauche et des sauts d'archet à la main droite.

<sup>2</sup> Tant à cause de son allure physique (grand et maigre) que par sa virtuosité qui semblait surhumaine, des références au diable ont souvent été faites à propos de Paganini, de son jeu violonistique et de ses œuvres redoutablement difficiles.

- *Caprice n° 20*

(illustration sonore n°20)

Il est lui aussi construit sur l'opposition entre deux parties, l'une lente, l'autre très rapide.

Dans la première partie le violon sonne comme un instrument de musique populaire qui jouerait une mélodie simple d'une berceuse à 3 temps que l'on dirait empruntée à la musique traditionnelle. La référence à une vielle à roue semble évidente avec cette polyphonie réalisée par les doubles cordes, l'une, en bourdon, maintenant une note pédale dans le grave pendant que l'autre évolue dans l'aigu.

La seconde partie très virtuose fait alterner le sautillé et le martelé.

- *Caprice n° 24*

(illustration sonore n°05)

Pour conclure son recueil, Paganini, comme pour récapituler toutes les techniques de jeu vues dans les pièces précédentes, a choisi la forme du thème et variations.

Le point de départ de son écriture est donc un fragment musical court, en deux parties, et cette concision va lui permettre de faire se succéder des variations, elles aussi courtes, qui vont assurer à ce *Caprice n° 24* une densité et une dynamique remarquable.

Le thème :



	<u>Les différentes techniques de jeu :</u>
00' 00 : le thème	Le <i>legato</i>
00' 15 : 1 <sup>ère</sup> variation	Le sautillé (staccato)
00' 30 : 2 <sup>ème</sup> variation	Les double-cordes
00' 47 : 3 <sup>ème</sup> variation	Le <i>legato</i> avec doubles cordes en octave
01' 18 : 4 <sup>ème</sup> variation	Des descentes chromatiques très rapides à la limite du <i>glissando</i>
01' 32 : 5 <sup>ème</sup> variation	Des sauts rapides de la corde grave à la corde aiguë
01' 48 : 6 <sup>ème</sup> variation	Des doubles cordes à la tierce (mouvements descendants) puis à la dixième ( <i>glissandi</i> ascendants)
02' 08 : 7 <sup>ème</sup> variation	Utilisation de toute l'étendue du violon avec à la fin des oppositions de registres
02' 25 : 8 <sup>ème</sup> variation	En accords : le martelé pour frotter très vite trois cordes ensemble
02' 45 : 9 <sup>ème</sup> variation	Le <i>pizzicato</i>
03' 05 : 10 <sup>ème</sup> variation	Avec des notes harmoniques
03' 38 : 11 <sup>ème</sup> variation	Le martelé en doubles cordes puis des arpèges très rapides. Alors que le thème initial est en mode mineur, le final de cette dernière variation module en mode majeur pour donner plus d'éclat à cette apothéose violonistique.

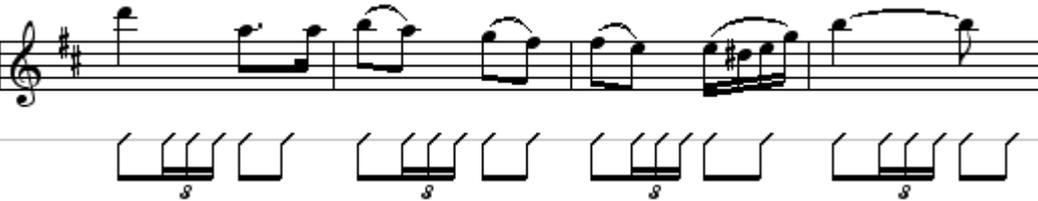
Ce même thème sera repris ultérieurement par d'autres compositeurs, notamment Franz Liszt, virtuose, lui, du piano qui composa des *Etudes d'exécution transcendante d'après Paganini*, Johannes Brahms dans ses *Variations pour piano sur un thème de Paganini* et Sergei Rachmaninov dans sa *Rhapsodie sur un thème de Paganini* pour piano et orchestre.

Vittorio Monti (1868 - 1922) était un compositeur italien qui devint, en 1900, le chef du fameux Orchestre Lamoureux à Paris, pour lequel il a écrit plusieurs ballets et opérettes. Sa seule œuvre encore connue aujourd'hui est *Csárdás*. Elle fut initialement composée pour un duo : violon, mandoline ou piano. Ce morceau rappelant les vieilles danses hongroises avec la juxtaposition de passages rapides et lents ayant rencontré un grand succès populaire, il fut rapidement arrangé pour toutes sortes d'ensembles.

Danse populaire hongroise, la *csárdá* est à deux ou à quatre temps ; elle comprend habituellement deux parties : un mouvement lent introductif (*lassu*) et un mouvement rapide et fort agité (*friss*).

Trois versions de cette œuvre sont présentes sur le CD :

- Une version pour orchestre symphonique, c'est celle qui sert de base au commentaire
  - Une version pour un quintette de clarinettes
  - Une interprétation plus authentiquement tzigane et populaire
- L'œuvre débute par une longue introduction dans le style des musiques populaires d'Europe centrale : en mode mineur avec des accords tendus et une très grande liberté rythmique, la pulsation étant très changeante au gré des *accelerandos* et des *rallentandos* des interprètes.

0' 31	Introduction : tempo lent	Elle est construite sur deux motifs complémentaires, le second venant en conclusion du premier. Cette partie se termine par un bref solo de violon qui sert de pont vers le début de la danse rapide
1' 50	Première partie : tempo rapide	Le thème (en mode mineur) est joué par les violons accompagnés par les cordes graves qui jouent en pizzicati, en essayant d'imiter la sonorité du cymbalum*. L'impression de vitesse est accentuée par les percussions (triangle, caisse claire) qui marquent de façon impitoyable soit le temps fort soit la pulsation dans un tempo ici inflexible. 
2' 40	Seconde partie : tempo lent	Ce passage est joué deux fois de façons contrastées : Dans une intensité forte, l'allure devient ici très solennelle ce que souligne le mode majeur et les cuivres plus présents que dans les parties précédentes Au contraire, la reprise (3' 16) est faite dans une intensité très douce avec peu d'instruments : un violon soliste qui joue le thème de cette partie en harmoniques, sobremment accompagné par un ostinato de percussion : 
3' 55	Reprise de la première partie dans un tempo très rapide	En conclusion de l'œuvre, le thème de la première partie est repris deux fois dans un final qui explose dans tous les domaines : un tempo d'enfer, une orchestration très fournie avec tout l'orchestre et une intensité fortissimo.

- La version enregistrée par un quintette de clarinettes (illustration sonore n°16) suit le même plan.  
Il est intéressant de noter comment la transcription de cette œuvre tient compte des différences entre une interprétation pour des instruments à cordes et celle par des instruments à vent, des clarinettes, elles aussi très présentes dans la musique traditionnelle tzigane :
  - Dans la partie rapide, certains traits sont trop longs pour qu'un seul clarinettiste puisse les jouer sans respirer et le tempo est trop rapide pour lui permettre de le faire. Ils les jouent donc à deux clarinettistes, un commençant le trait, le second le terminant ce qui demande une grande virtuosité pour que l'enchaînement soit parfait (à partir de 2' 18).
  - La reprise du passage central est initialement prévue pour être jouée dans le suraigu (harmoniques du violon), mais ce registre est parfois un peu acide à la clarinette. Pour éviter cela, c'est le contre-pied qui a été choisi : il est joué dans le registre très grave par la clarinette basse...
- La troisième version (illustration sonore n°17) peut venir en illustration de la boutade de Bobby Lapointe « Si tu joue du violon, tu joues juste ou tu joues tzigane... » (illustration sonore n°18).  
Ici l'instrumentation est traditionnelle avec uniquement des instruments à cordes, l'accompagnement des violons étant réalisé par un cymbalum\*.

➤ ***La Méditation de Thaïs de Jules Massenet***

(illustration sonore n°21)

Extrait du deuxième acte de l'opéra Thaïs, ce solo de violon est devenu un « classique » du répertoire alors que le contenu global de l'œuvre est bien oublié...

Il n'y a pas d'introduction orchestrale : le soliste débute le morceau en exposant le premier thème accompagné des notes égrenées par la harpe sur un discret tapis sonore des cordes de l'orchestre. Le thème est repris (0'36) pour aller vers une fin différente qui amène le second thème (1' 23). Celui-ci plus lyrique est exposé avec plus de densité par les violons de l'orchestre avant que le soliste ne l'interrompe de façon sereine. Mais cette opposition se poursuit et culmine entre l'agitato (à partir de 2'00) de l'orchestre et la sérénité du premier thème, repris intégralement (A et A') par le soliste (2'32).

Une longue coda (3' 57) est à nouveau troublée par un bref passage fort (4'33) avant que l'œuvre ne s'achève dans la paix retrouvée.

Des extraits des *Caprices* n° 13, 20 et 24 de Paganini, de la *Csárdás* de Monti et de *La Méditation de Thaïs* de Massenet seront interprétés par Nathalie Arnoux lors de la représentation de « La leçon de violon ».

# LEXIQUE

- Une **cadence** : dans un morceau pour soliste et orchestre (le concerto par exemple), ce dernier s'arrête de jouer pour permettre au soliste d'**improviser** pendant quelques instants en prenant toute la liberté sur les plans mélodique et rythmique (en s'affranchissant notamment du tempo de l'œuvre et / ou d'une battue mesurée).
- Un **concerto** : mot italien venant du latin *concertare* (lutter, rivaliser) qui désigne une forme instrumentale opposant un ou plusieurs solistes à une formation orchestrale. Tous les instruments (piano, violon, flûte, harpe...) sont susceptibles d'être solistes et la formation orchestrale peut être, elle aussi, très variée : ensemble de cordes, d'instruments à vents ou orchestre complet.  
Le concerto est l'occasion pour le compositeur d'écrire une œuvre en jouant sur la dualité solo / ensemble et de proposer à un interprète virtuose (le soliste) une pièce dans laquelle ce dernier pourra faire montre de toute sa dextérité instrumentale et de son sens musical en surmontant les difficultés qu'elle comporte.

- Le **cymbalum** est un instrument de musique composé d'une centaine de cordes métalliques de longueurs différentes, tendues au-dessus d'une caisse de résonance de forme trapézoïdale.  
Les cordes sont frappées par l'interprète au moyen de deux petits marteaux de bois, un tenu dans chaque main.



- Un **luthier** : artisan (dont le nom vient de celui de l'instrument, le luth) qui construit et répare essentiellement des violons et des instruments de cette famille : violon alto, violoncelle, contrebasse.  
La lutherie désigne donc ce qui se rapporte à la fabrication des instruments à cordes frottées ou pincées qui comportent un manche.
- Le **rebab** : instrument arabe dont l'existence est mentionnée dès le X<sup>e</sup> siècle et pour lequel il est précisé que l'on en joue « en tirant les cordes », c'est-à-dire en les frottant avec un archet.

## ILLUSTRATIONS SONORES SUR LE CD

Plage 01	Marin MARAIS - <i>Les folies d'Espagne</i> - solo de viole (a)
Plage 02	Marin MARAIS - <i>Musette n°2</i> - ensemble de violes et violons (a)
Plage 03	Antonio VIVALDI - <i>Les Quatre Saisons</i> – extrait : 1 <sup>er</sup> Automne, 3 <sup>ème</sup> mouvement - orchestre à cordes (b)
Plage 04	Philip GLASS – <i>Concerto pour violon et orchestre</i> – extrait du 3 <sup>ème</sup> mouvement (c)
Plage 05	Niccolo PAGANINI – <i>Caprice n° 24</i> – violon seul (d)
Plage 06	<i>Oiseaux chantant dans les montagnes escarpées</i> – ehru (vièle chinoise) (e)
Plage 07	<i>Hommage aux dames</i> – solo de vielle à roue (f)
Plage 08	<i>L'Alouette</i> – musique tzigane (g)
Plage 09	<i>Miss Fanny Poer</i> - fiddle et harpe (h)
Plage 10	<i>Polka</i> - orchestra de fiddles (h)
Plage 11	<i>Improvisation</i> – musique country (i)
Plage 12	<i>Sweet Georgia Brown</i> – duo violon-guitare (j)
Plage 13	Didier LOCKWOOD : solo de violon électrique
Plage 14	J.-S. BACH <i>Concerto pour violon et orchestre en Mi majeur BWV 1042</i> – 3 <sup>ème</sup> mouvement (k)
Plage 15	Vittorio MONTI – <i>Csárdás</i> – orchestre (l)
Plage 16	Vittorio MONTI – <i>Csárdás</i> – quintette de clarinette (m)
Plage 17	Vittorio MONTI – <i>Csárdás</i> – ensemble populaire roumain (n)
Plage 18	Bobby LAPOINTE – <i>Je joue de la musique tzigane</i> (o)
Plage 19	Niccolo PAGANINI – <i>Caprice n° 13</i> – violon seul (d)
Plage 20	Niccolo PAGANINI – <i>Caprice n° 20</i> – violon seul (d)
Plage 21	Jules MASSENET – <i>La Méditation de Thaïs</i> – violon et orchestre (p)

## DISCOGRAPHIE

	Titre de l'album	interprètes	références
(a)	Les deux Marin Marais : « Tous les matins du monde »	Jordi Savall	Audivis Valois V 4640
(b)	Vivaldi – Le quattro stagioni	Fabio Biondi – L'Europa galante	OPS 36 - 9120
(c)	Violin concertos	Robert Mc Duffie & Houston Symphony orchestra	Telarc CD-80494
(d)	Paganini – 24 Caprices	Itzhak Perlman	CDC 7 47171 2
(e)	Musiques chinoises	Ensemble de musique populaire de Chine	GRI 19055 2
(f)	La vielle à roue	Gaston Rivière	Buda Musique
(g)	Suite - Buda	Les Yeux Noirs	EMI Music 8 56062 2
(h)	The best of Scottish fiddle music	Scottish fiddle orchestra	13092 SFO
(i)	Violon far west	Ensemble Quasar	Fuzeau 7698
(j)	Grappelli	Stéphane Grappelli et Django Reinhart	Whitehall MM 201156
(k)	Violin concertos	Simon Standage - The English Concert	Archiv production 410 646 2
(l)	Klassik - Hits	Radio Sinfonieorchester Warschau	Kontor
(m)	Clarinet evergreens	Quintette de clarinettes de Budapest	8.553427
(n)	Musical curiosity	The Hungaric puszta	
(o)	L'intégrale des enregistrements	Bobby Lapointe	
(p)	Classicool	Silvio Varsivo Orch. De la Staatskapelle de Dresde	Philips 432 903-2