

LE DUO VIOLONCELLE PIANO,
APPROCHES D'UN GENRE

COLLECTION « CIMCL »

Le Concours international de musique de chambre de Lyon, qui donne son nom à cette collection, est un événement qui, depuis sa création, réunit interprètes, compositeurs et musicologues. Ainsi, chaque année ont lieu conjointement un concours et un colloque, dont la dynamique se construit autour d'une nouvelle formation.

La collection « CIMCL » propose la publication des actes de ces colloques, enrichis par des entretiens avec les compositeurs et les interprètes, reflets du lien étroit entre musique et musicologie. En contextualisant de manière scientifique l'existence de différents petits ensembles, elle souhaite contribuer à faire la lumière sur l'histoire de la musique de chambre dans sa diversité, et spécialement sur l'avant-garde musicale.

Illustration de couverture : Pauline Flacher

Relecture et mise en pages : Basile Bayoux et Claire Fonvieille

Gravure musicale : Michel Basset et Claire Fonvieille

© Microsillon éditions, 2017

35 rue Rachais, 69007 Lyon

ISBN : 978-2-9553842-1-3

LE DUO VIOLONCELLE PIANO,
APPROCHES D'UN GENRE

sous la direction de Mélanie Guérimand,
Muriel Joubert et Denis Le Touzé



PRÉFACE

Philippe Muller

Avant d'obtenir un premier rôle parmi les instruments de musique, le violoncelle commence par servir ses pairs. Conçu pour produire des sons graves, il est appelé à jouer dans les ensembles la partie basse de l'harmonie plutôt que la mélodie, généralement réservée au registre aigu. Mais le violoncelle est un instrument ambitieux, et cette fonction subalterne ne le comble pas pleinement. Peu à peu, il va donc élargir son registre sonore et devenir un véritable soliste, dialoguant parfois avec tout un orchestre.

Beaucoup plus complexe dans sa conception, le piano se suffit à lui-même. Il est capable d'assumer seul toutes les fonctions requises pour donner un concert : chanter, rythmer, accompagner, dialoguer, et briller de mille feux ! Un pianiste peut, théoriquement, faire carrière sans s'occuper d'autre chose que de son répertoire en solo. Et pourtant, tous les grands pianistes abordent la musique de chambre, car la musique est partage. Quoi de plus beau qu'un mélange de timbres bien dosé ?

Alors, entre un violoncelle dont l'ambition grandit et un piano qui cherche des partenaires pour combler sa royale solitude, la rencontre est naturelle, voire inévitable. Mais il reste à bien répartir les rôles. Le premier veut affirmer sa capacité à chanter la ligne mélodique, le second à remplir l'espace sonore sans étouffer son partenaire. Les compositeurs vont s'attacher à trouver des solutions pour que les qualités des deux instruments soient bien exploitées, en choisissant pour chacun des tessitures ou des sonorités contrastées mais aussi complémentaires que possible. La sonate d'Elliott Carter, écrite en 1948, illustre bien ce souci politique de « partage des rôles ». Dans cette œuvre, le compositeur oppose en effet la faculté du violoncelle à tenir les notes au type « percussif » du jeu pianistique.

LE DUO VIOLONCELLE PIANO, CLEFS D'UNE APPROCHE HISTORIQUEMENT INFORMÉE¹

Hilary Metzger

Le duo violoncelle clavier envisagé d'un point de vue historique est un vaste sujet que j'aimerais aborder ici selon trois grandes lignes. Tout d'abord, quelles furent les premières pièces et l'évolution de ce genre ? Ensuite, comment la facture de ces instruments a-t-elle été modifiée à partir de ces premiers duos jusqu'au premier tiers du ^{xx}e siècle ? Enfin, quels sont les éléments techniques, acoustiques et interprétatifs qui ont changé en conséquence ?

Étant donné l'ampleur de ce sujet, une présentation exhaustive est ici impossible. Je résumerai donc certains aspects importants, et tenterai également de partager quelques éléments de ma propre expérience en tant que violoncelliste interprète de ce répertoire sur instruments d'époque. Mon but est d'informer et de témoigner, non pas de me dresser contre l'exécution de ce répertoire sur les instruments d'aujourd'hui. Cependant en revenant sur certaines idées reçues et en portant sur celles-ci un regard historiquement informé, j'aimerais remettre en question certains aspects des interprétations actuelles.

LES ORIGINES ET L'ÉVOLUTION DU GENRE

Dès le ^{xvi}e siècle, on trouve des pièces écrites pour une ligne en clef de *fa* et une autre partie de basse, parfois chiffrée. Les variations et les fantaisies de Bartolomé de Selma y Salaverde, les canzones de Girolamo Frescobaldi et de nombreuses diminutions sur des madrigaux, comme celles de Francesco Rognoni ou de Giovanni Bassano parmi d'autres,

1. Je remercie Nathalie Petibon pour sa relecture et ses suggestions linguistiques.

La forme de l'instrument a également une importance sur la propagation du son : les pianos carrés, dont l'émission était moins directe puisque leur caisse était fermée et la table d'harmonie face au sol, étaient très populaires, surtout en France, et ne sont remplacés par les pianos droits que vers 1850²². De nos jours, les pianos sont ouverts au-dessus et en dessous des cordes, mais la caisse typique des pianofortes viennois était fermée en dessous tandis qu'en France, dans les années 1830-1840, beaucoup de pianos sont fabriqués avec de « fausses tables » sur une partie des cordes qui créent une fermeture au-dessus. Ces formes changent sensiblement la propagation du son et peuvent, particulièrement pour un duo avec violoncelle, jouer un rôle important sur le plan acoustique et donc déterminer le placement optimal des instruments sur scène.



Fig. 5 et 6 : piano à queue, école viennoise, XVIII^e siècle, Autriche, vue de profil et vue de dessus, collection Musée de la musique, cliché Germain.

22. Frédéric de la Grandville, *Une histoire du piano au Conservatoire de musique de Paris, 1795-1850*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 174.



PEUT-ON SATURER SANS SACRILÈGE L'ÉCRITURE DU TRADITIONNEL DUO VIOLONCELLE PIANO ?

Brice Tissier

Si le concept de saturation en musique n'est pas nouveau en soi, il est devenu, depuis le début des années 2000, un choix esthétique et une direction de recherche pour un groupe de compositeurs français nés dans la première moitié des années 1970 : Franck Bedrossian, Raphaël Cendo et Yann Robin¹. Au premier abord, l'idée de saturation considérée en tant que phénomène physique paraîtrait renvoyer à l'idée d'excès, ce que ne renie pas notamment Raphaël Cendo :

En physique, saturer, c'est « combiner, mélanger ou dissoudre jusqu'à l'excès, c'est-à-dire en trop grande quantité. » [...] Le phénomène saturé dans le domaine de l'acoustique, c'est un *excès* de matière, d'énergie, de mouvements et de timbre. [...] [La saturation] devient un matériau à part entière et une tentative inouïe de fusion dans l'éclatement des timbres².

De fait, nous serions amené à croire que le concept d'écriture saturée appelle en premier lieu des *media* propices à la saturation (grands effectifs, personnalisés, percussifs, etc.) et il est vrai qu'une grande partie des œuvres composées par ces trois compositeurs s'inscrit dans cette perspective. Cependant, l'écriture saturée ne dédaigne pas les effectifs académiques, y compris ceux ayant connu leurs lettres de noblesse à l'époque classique, ou au plus fort du romantisme dix-neuviémiste. Le quatuor à cordes

1. Certains d'entre eux ont également partagé plusieurs étapes de leur formation musicale, comme le passage par la classe préparatoire au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris d'Allain Gaussin, la Villa Médicis à Rome ou encore le stage de formation de l'IRCAM pour l'initiation aux nouvelles technologies.

2. Raphaël Cendo, « Les paramètres de la saturation du son », dans *Franck Bedrossian : de l'excès du son*, Champigny-sur-Marne, Ensemble 2e2m, « À la ligne », 2008, p. 32.

ANNEXE : DÉTAIL DES DIFFÉRENTES SECTIONS DE CON FUOCO

Section A, mes. 1-30

Violoncelle :
 – pizzicatos main gauche
 glissando ;
 – sons pressurés, corde grave.
 Piano :
 – embryons des futurs clusters et
 toccatas.

Fig. 6 : Robin, *Con fuoco*, mes. 1-4 © Éditions Jobert, 27 boulevard Beaumarchais 75004 Paris. Les exemples musicaux suivants sont reproduits avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

Section B, mes. 31-43

Violoncelle :
 – jeux de pression sur tremolo
 (*mi-ŕa*).
 Piano :
 – clusters ;
 – résonance du tremolo (*mi-ŕa*).

Fig. 7 : Robin, *Con fuoco*, mes. 31-34 © Éditions Jobert.

DE LA SPHÈRE PRIVÉE À LA SPHÈRE PUBLIQUE :
L'ÉMERGENCE DE LA SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO

Comme nous l'avons exposé dans l'introduction de cet article, ce n'est que dans les premières décennies du XX^e siècle que de véritables séances de sonates publiques sont consacrées au duo violoncelle piano. Avant cette date, la pratique de la musique de chambre est essentiellement une pratique privée restreinte aux salons⁵². Et c'est sans doute dans ce passage de la sphère privée à la sphère publique qu'il faut chercher, du moins à Lyon, l'essor du genre auprès du public.

Dès 1872, des séances de musique de chambre sont relayées par la presse lyonnaise : « première séance de musique de chambre⁵³ » avec au programme des quatuor, trio et nonetto. En 1880, une Société des concerts de musique classique est créée à Lyon :

Quelques amateurs, qui, attristés de ne plus pouvoir entendre à Lyon d'autre musique de chambre que celle qu'ils faisaient eux-mêmes, ont oublié un instant leurs graves occupations de médecins, de magistrats, d'ingénieurs, d'avocats pour devenir *impresarii*⁵⁴.

Cette société de musique de chambre ne souhaite pas s'adresser au tout-venant, mais à un public trié, composé de « délicats », de « convaincus » auxquels elle fait entendre le *Quatuor n° 2*, op. 41 de Schumann, le *Quatuor n° 10*, op. 74 de Beethoven ou encore un trio pour piano, flûte et violoncelle de Weber, le tout joué par des professionnels. C'est dans cette lignée qu'est également créée en 1909 la Société des quatuors de Lyon⁵⁵. La plupart de ces concerts ont lieu salle Béal, lieu administré par les frères Béal, éditeurs de musique et marchands de pianos locaux. Et

52. Si nous savons que des instrumentistes professionnels se retrouvaient dans ces salons, nous n'avons toutefois aucune certitude quant au répertoire qui y était abordé.

53. *Le Journal de Lyon*, n° 342, 13 décembre 1872, p. 4.

54. *Le Monde lyonnais*, n° 14, 12 février 1881, p. 170.

55. À ce sujet, voir l'article de Georges Escoffier, « Société des quatuors et quatuors en société à Lyon à la Belle Époque », dans Mélanie Guérimand, Muriel Joubert et Denis Le Touzé (dir.), *Le Quatuor à cordes, vers les séductions de l'extrême*, Lyon, Microsilicon, « CIMCL », 2016, p. 45-64.

c'est ici que se dérouleront les premières « séances de sonates » pour violoncelle et piano.

dates	titres	compositeurs	interprètes
mars 1907	<i>Sonate pour piano et violoncelle</i>	Boëllmann	Alice Bitsch (vlc.), M ^{lle} Nugues (pno)
19 novembre 1907	<i>Sonate pour piano et violoncelle</i>	Mendelssohn	Anthony Tett (vlc.), [pno non communiqué]
23 novembre 1908	<i>Sonate pour piano et violoncelle</i>	Boëllmann	trio Kamm-Allard-Lautier
20 novembre 1908	<i>Sonate en sol*</i>	Bach	Tett (vlc.), M ^{me} Yrigoyti (pno)
	<i>Sonate en ut mineur</i>	Saint-Saëns	
	<i>Sonate</i>	Ropartz	
24 novembre 1908	<i>Sonate pour piano et violoncelle**</i>	Händel	Bazelaire (vlc.), Niederhofheim (pno)
22 janvier 1909	<i>Sonate en la</i>	Beethoven	Tett (vlc.), M ^{me} Yrigoyti (pno)
	<i>Sonate en la mineur</i>	Grieg	
	<i>Sonate</i>	Strauss	
19 mars 1909	<i>Sonate en sol mineur</i>	Händel	Tett (vlc.), M ^{me} Yrigoyti (pno)
	<i>Sonate en mi mineur</i>	Brahms	
	<i>Sonate en sol</i>	E. Bernard	
mai 1909	<i>Sonate</i>	Grieg	Casals (vlc.), Cortot (pno)
26 janvier 1910	<i>Sonate</i>	Bach	Tett (vlc.), Blanche Selva (pno)
	<i>Sonate</i>	Beethoven	
	<i>Sonate</i>	Lalo	

* Il s'agit probablement de la *Sonate n° 1 en sol majeur* pour viole de gambe et basse continue, BWV 1027 de Johann Sebastian Bach, qui aurait été transcrite.

** On peut supposer qu'il s'agit de la *Sonate pour viole de gambe et clavecin en do majeur* attribuée d'abord à Johann Matthias Leffloth, puis considérée à présent comme anonyme, voir Richard G. King, « Handel and the viola da gamba », dans Christophe Coin et Susan Orlando (dir.), *A Viola Da Gamba, Miscellanea*, Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 73.

Fig. 4 : sonates pour violoncelle et piano jouées à Lyon entre 1900 et 1910⁵⁶.

Contrairement au précédent tableau, nous constatons cette fois une plus grande précision dans l'annonce des programmes de concert. En effet, les compositeurs sont autant mis en valeur que les artistes, ce qui nous

56. Pour établir ce tableau, nous nous sommes appuyée sur les affiches et comptes rendus de concerts publiés dans *La Revue musicale de Lyon* entre 1900 et 1910, en nous focalisant principalement sur l'appellation « sonate ». Nous avons conservé les titres des œuvres tels qu'ils étaient donnés.

DUOS VIOLONCELLE PIANO AU FRONT DE 1914 : UNE POSTURE IDENTITAIRE ET ARTISTIQUE FRANÇAISE

Éric Sauda

Aujourd'hui, l'histoire de la musique au front de la Grande Guerre est plus limpide pour la musicologie, car les témoignages de bon nombre de professionnels ou amateurs mobilisés ont révélé précisément les conditions dans lesquelles le phénomène de la pratique musicale a émergé dès 1914. Les travaux de recherche successifs ont permis d'avérer le fait que tous les musiciens mobilisés dont on a une trace ont repris leur exercice, voire recréé leur activité professionnelle d'avant-guerre, à proximité des champs de bataille. Et c'est un événement qui ne passe pas inaperçu, puisqu'ils sont plusieurs dizaines de milliers de musiciens, compositeurs, luthiers, chanteurs professionnels et amateurs à avoir été piégés au cœur de la guerre des tranchées¹.

Ainsi, les réflexes professionnels de ces artistes devenus soldats n'ont pas été anéantis en quelques semaines de vie au front². Encore habités par la musique qu'ils viennent de quitter, tant elle emplissait leur quotidien, ils sont traumatisés par le fait d'avoir été arrachés à leur vie artistique accaparante. Subissant l'éclatement de leurs groupes, ils se retrouvent de surcroît éparpillés en campagne sans matériel musical, mis à part celui de la musique régimentaire³. Au-delà de la mission militaire dont

1. Voir Philippe Gumpłowicz, *Les Travaux d'Orphée : deux siècles de pratique musicale amateur en France, 1820-2000* [1987], Paris, Aubier, « collection historique », 2001.

2. Voir les articles parus dans les journaux de tranchées, notamment A. C., « La guerre et les professions », *Le Bochofrage*, n° 4, 21 octobre 1916 et Jean de Gourmont, « La vie continue... », *L'Horizon*, vol. 2, n° 12, juin 1918, p. 3, disponible en ligne : http://argonnaute.u-paris10.fr/search/result#viewer_watch:a011403267970ApDgWD/84d7fd95aa (mars 2017).

3. Il s'agit des clairons et tambours, pour la musique d'ordonnance, ce qui constitue l'effectif minimum d'une musique militaire (ce que l'on nomme « la clique »). À cette dernière vient se joindre l'orchestre du régiment. Selon les différents corps d'armée, la fonction détermine les effectifs de ces ensembles de musiciens, soldats non combattants. Depuis 1855, les instruments d'Adolphe Sax sont généralisés à tous les orchestres militaires français : fifres, trompettes, trombones, saxhorns, saxophones, etc.



Fig. 4 : groupe de musiciens du 313^e régiment d'infanterie, Sainte Barbe, 1915³⁶.

des goûts du simple soldat. Comme celles composées au front par le compositeur et organiste Joseph Boulnois durant son temps de mobilisation : *Hymne à Bacchus* et sa suite *Musette et Bidon*³⁷.

Le 11 novembre 1914, les violoncellistes François Gervais et Gérard Hekking se lient d'amitié, construisent leur instrument et participent ensemble à de nombreuses prestations musicales au front jusqu'en avril 1915. En septembre 1917, Gérard Hekking rencontre Joseph Boulnois. Ils deviennent amis et en janvier 1918, le compositeur et organiste écrit

36. Publié dans *Le Miroir*, n° 110, 2 janvier 1916, p. 15, collection BnF. François Gervais est situé à l'extrême droite avec son violoncelle. On retrouve cette photographie dans ses effets personnels consignés dans le fonds du musée de l'Historial de Péronne. Le propriétaire a inscrit au dos du cliché : « Sainte Barbe 1915 ». Un autre cliché (mal référencé), sur lequel François Gervais et Gérard Hekking jouent ensemble respectivement sur leur violoncelle de fortune (ils sont identiques), est visible sur le site *Mémoires de la Somme* : <http://archives.somme.fr/ark:/58483/a011391180910NGOODD> (mars 2017).

37. Voir Éric Sauda, « Les musiques militaire, savante, populaire et religieuse, aux abords des champs de bataille de la Grande Guerre », *Musicultures*, vol. 40, n° 2, 2013, p. 34-64.

« REVENIR À LA SOURCE VIBRATOIRE »,
ENTRETIEN AVEC EMMANUELLE BERTRAND
ET PASCAL AMOYEL

réalisé le 28 août 2016 par Mélanie Guérimand,
Muriel Joubert et Denis Le Touzé

M. G., M. J. et D. L. T. — Comment votre duo s'est-il constitué ?

P. A. — Cela s'est fait de manière très impromptue. Nous nous sommes rencontrés durant les Rencontres musicales du Domaine de La Prée, en 1999. Nous nous sommes découverts mutuellement, en écoutant l'autre lors d'un concert où nous avons joué tour à tour. J'ai été totalement sous le charme de l'archet d'Emmanuelle : elle jouait vraiment avec son cœur, ses tripes. Je lui ai alors demandé si elle acceptait que l'on déchiffre une sonate de Brahms, puisqu'on pouvait travailler sur les pianos du dernier étage de la demeure... On a déchiffré ainsi la première sonate de Brahms ; on s'est arrêté au bout de vingt secondes, au même moment, et ce fut un choc : on savait qu'on jouerait ensemble longtemps. Elle jouait la première phrase telle que je rêvais qu'on la joue...

M. G., M. J. et D. L. T. — Et vous, Emmanuelle, comment pouvez-vous caractériser le jeu de Pascal ?

E. B. — Je sortais d'une expérience de quatuor à cordes très intense, nous répétions plus de six heures par jour. Cela avait été pour moi la découverte de tout ce qui concerne le rapport au texte, et son exigence. Or j'étais dans une période de ma vie où j'avais le souhait de faire ce travail en sonate. Mes débuts professionnels étant frustrants à ce niveau-là, j'étais déjà dans cette forme de mécanisme où tout va trop vite, avec des répétitions qui se passent la veille du concert. Je souhaitais aussi sortir des sentiers battus du répertoire. La rencontre avec Pascal a répondu à ces attentes. La première fois que j'ai écouté Pascal, il jouait la sonate « de guerre » d'Olivier Greif, ça a été un vrai choc musical ! Nous avons immédiatement décidé de travailler ensemble, et en un mois, nous avons fixé un premier concert, et nous avons commencé à monter du répertoire.

TABLE DES MATIÈRES

Préface	5
Philippe Muller	
Introduction	9
Mélanie Guérinand et Denis Le Touzé	
Le duo violoncelle piano, clefs d'une approche historiquement informée	15
Hilary Metzger	
I. REGARDS SUR LE GENRE : DE L’AFFIRMATION À LA TRANSGRESSION	
L'évolution du style de Beethoven à travers ses sonates pour piano et violoncelle	57
Bernard Fournier	
Le <i>Grand duo concertant sur des thèmes de « Robert le Diable »</i> ou l'art d'échapper à la narration ?	77
Bruno Moysan	
L'« Allegro non troppo » de la <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 1</i> , op. 38 de Brahms : la voix d'une « force tranquille »	99
Denis Le Touzé	
Peut-on saturer sans sacrilège l'écriture du traditionnel duo violoncelle piano ?	119
Brice Tissier	

Le duo violoncelle piano : à l'écoute des résonances sympathiques, propos d'interprètes pianistes et violoncellistes	141
Jean Jacques Balet, Yannick Callier, Chu Yi-Bing, Luis Claret, Hilary Metzger, Édouard Sapey-Triomphe	

II. PRATIQUES SOCIÉTALES DU GENRE

1846 : aurores et crépuscules du violoncelle	155
François-Gildas Tual et Jérôme Collomb	

Le duo violoncelle piano dans le paysage musical lyonnais du XIX ^e siècle	173
Mélanie Guérimand	

Duos violoncelle piano au front de 1914 : une posture identitaire et artistique française	195
Éric Sauda	

« Revenir à la source vibratoire », entretien avec Emmanuelle Bertrand et Pascal Amoyel	213
réalisé le 28 août 2016 par Mélanie Guérimand, Muriel Joubert et Denis Le Touzé	

Conclusion	227
Muriel Joubert	

Index des noms	243
Présentation des auteurs	249
Jury et palmarès du 12 ^e CIMCL	257