

DE LA CORDE PINCEE A LA CORDE FROTTEE...

PETITE HISTOIRE DU VIOLONCELLE

Par Michel ORIANO

L'arrivée de l'archet dans l'Europe médiévale suscita l'écllosion de nouveaux instruments à cordes qui se multiplièrent rapidement. De la lira di gamba à la viole d'amour, voici l'histoire de l'instrument, jusqu'au violoncelle moderne.

Commençons par dire quelques mots des origines du violoncelle. L'étymologie réserve des surprises. Pour retrouver la racine du mot "viole", on a évoqué, entre autres, le mot latin vitulare ("bondir comme un veau"), qui exprime la notion de joie, et que l'on retrouve dans vidula, vitula, ou viala. Dans les langues médiévales, on trouve une pléthore de termes comme figella, fitola, viguello, fithela, videle, qui relient viola au latin fidula ou fidicula (de fides : corde), par lesquels Cicéron traduisait le grec kithara, la cithare, souvent confondue par les poètes avec la lyre, mais dont la caisse, analogue à celle de la guitare ou du violon, comportait une table et un fond parallèles, reliés par des éclisses. Mais il s'agissait là d'instruments à cordes pincées.

Nous reviendrons plus loin sur l'archet (voir page 22). S'il ne semble pas avoir été utilisé dans la Grèce et la Rome antiques, on pense qu'il a été inventé en Inde plusieurs millénaires avant Jésus-Christ et nous aurait été transmis par les Sarrasins après avoir transité par le Moyen-Orient entre les mains de migrants arabes, gitans, juifs, etc. Quoi qu'il en soit, les instruments à archet fourmillent dans l'iconographie de la deuxième moitié du Moyen Age. Il s'agissait là d'une innovation fondamentale, car les cordes frottées par un archet transforment en énergie acoustique l'énergie mécanique de friction qui se répercute dans la caisse de résonance par l'intermédiaire du chevalet. On sait qu'il existait de nombreux modèles d'instruments à archet à cette époque, parmi lesquels on peut citer, entre autres, la lira de gamba, la violine pomposo, la viola bastarda, la tromba marina, la viola di bordone, la violetta marina, la viole d'amour...

Deux grands types d'instruments

On peut classer ces instruments selon deux types.

- La vièle (à ne pas confondre avec la vielle à roue et à clavier), pratiquée par les musiciens cultivés, existait sous plusieurs formats, dont les plus grands jouaient le rôle de l'alto et de la basse, comportant chacun six cordes accordées par quarts. Les cordes étaient plus fines et moins tendues que celles des instruments de la famille du violon moderne, les tables moins épaisses, les éclisses plus hautes, les ouïes en forme de c et non de f. Le manche était garni de sillons marquant les demi-tons, comme c'est encore le cas de la guitare¹.
- Le rebec, en forme de poire arquée en bas : apparenté au rebab mauresque auquel il emprunte le chevillier renversé et le recouvrement de la table d'harmonie par une fausse table en bois ou en métal, il comportait une caisse ventrue se rétrécissant jusqu'aux chevilles sans l'intermédiaire d'un manche. On en trouve également plusieurs formats.

Si le rebec continua à être joué par les ménestrels, la vièle, qui prit le nom de viole, se modifia et donna naissance à une famille calquée sur le quatuor vocal, avec des violes soprano, alto, ténor et basse. La grande innovation fut l'invention de l'âme, une petite pièce de bois placée à l'intérieur de la caisse, perpendiculairement à la table, au niveau des cordes aiguës, qui, en reliant la table et le fond, transmet à tout le corps de l'instrument les vibrations qui naissent au chevalet : tous ceux qui pratiquent le violon,

l'alto ou le violoncelle savent combien est délicat le réglage de cette pièce, dont quelques millimètres de déplacement suffisent à modifier radicalement la sonorité de l'instrument. Autre point fondamental : auparavant, la table d'harmonie (le dessus) n'était parfois formée que d'une peau tendue sans aucune ouverture. Or, contrairement aux instruments à cordes pincées, les cordes frottées nécessitent une tension beaucoup plus grande et il fallut les rattacher solidement au cordier. Afin de renforcer la résistance de la table, on dut fixer une tige de bois (la barre) sous la table d'harmonie au niveau des cordes graves.

L'Italie, mère des violons modernes

Cela constitua un progrès crucial qui allait engendrer la famille du violon moderne : née à Brescia aux alentours de 1520, celle-ci coexista longtemps avec celle de la viole.

Jusqu'au 15^e siècle, la voix humaine avait joué presque exclusivement le rôle qui sera ensuite dévolu aux instruments. Pendant longtemps, on se limitait surtout aux voix aiguës produisant un son nasal. Pour les accompagner, on utilisait surtout des instruments au registre aigu, comme on le fit jusque très récemment en Inde ou en Chine. A cette époque, la voix de basse ne faisait pas partie de notre conception de la musique. Vers le milieu du 15^e siècle, des compositeurs flamands commencèrent à étendre le registre de la voix jusqu'au do grave, en déployant davantage la gorge. La naissance de la basse de viole à la même époque n'est donc pas le fruit d'un hasard.

Celle-ci connut une grande faveur pendant la Renaissance, notamment en Angleterre, où se développa un répertoire soliste pour cet instrument que l'on jouait aussi en ensembles (Jenkins, Byrd, Lock, Gibbons, Purcell...). De la même manière, en France, elle éclipsa les autres membres de la famille, et le mot viole, sans autre précision, la désigna chez les compositeurs virtuoses des 16^e et 17^e siècles, comme Sainte Colombe, Marin Marais, Forqueray, ou Caix d'Hervelois, dont la célébrité n'avait rien à envier à celle des grands violonistes ou clavecinistes de l'époque.

Ce rayonnement de la viole de gambe (ainsi nommée parce qu'on la tenait verticalement entre les jambes et non sur l'épaule) et la renommée des artistes qui la pratiquaient de chaque côté de la Manche expliquent que, bien que la famille des violons, altos et violoncelles modernes ait vu le jour dès le début du 16^e siècle, ainsi que l'attestent de nombreuses peintures italiennes de l'époque, le violoncelle ait mis plus de temps à s'imposer en France et en Angleterre. Dans ces deux pays, le prestige des gambistes et de leur répertoire constitua en effet un frein et fut à l'origine d'une bataille, au cours de laquelle les défenseurs de la viole résistèrent longtemps à ce qu'ils dénommaient « les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle », qui se vit attribuer des qualificatifs ironiques tels que « viole de selle » ou encore « misérable cancre, hère, et pauvre diable »...

L'Italie avait pris de l'avance parce que la viole ne s'y était pas répandue avec autant de succès. Dès le début du 16^e siècle, on constata que cette dernière manquait d'amplitude par rapport au violon que l'on venait d'inventer. Les luthiers de Brescia et de Crémone s'attachèrent donc à concevoir des instruments susceptibles de mieux marier leur sonorité et leurs possibilités techniques avec celles, plus brillantes, du violon. Si bien que, s'il conserva approximativement la taille de la viole, le violoncello (diminutif de violone) s'inspira surtout de la forme du violon : fond voûté, suppression des frettes sur la touche, limitation à quatre cordes au lieu de six, courbure du sommet du chevalet afin de faciliter le jeu des cordes individuelles sur lesquels l'archet allait pouvoir jouer avec davantage d'énergie sans frôler les cordes voisines. Le résultat fut si satisfaisant qu'à part quelques détails², ces instruments n'ont pas subi de modifications fondamentales depuis le temps de Stradivarius.

Après Monteverdi, l'orchestre remplaça les instruments à faible puissance comme le luth, le théorbe ou la guitare par des instruments à cordes frottées : avec Carissimi et Lully, il se composa essentiellement de

violons, de violes, de doubles basses, de flûtes, de hautbois, de bassons et de trombes. Le violoncelle devint l'accompagnateur par excellence du violon dans les sonates pour violon et basse, en improvisant parfois des remplissages harmoniques dont les textes gravés ne portent pas trace. Jusqu'à la Révolution, il fut admis qu'une sonate à deux (violon et clavecin) s'exécutait avec en plus un violoncelle, ce qui donna naissance au trio pour piano, violon et violoncelle. Très vite, on intégra le violoncelle dans les orchestres italiens ; parallèlement, celui-ci fut de plus en plus choisi pour accompagner les chants d'église. D'où l'éclosion d'une pléiade de virtuoses, dont les plus célèbres furent Cervetto, Caporale et, un peu plus tard, Luigi Boccherini, auteur de concertos qui figurent toujours au cœur du répertoire, de même que ceux de Leonardo Leo ou de Vivaldi (qui a écrit plus de vingt concertos) ; sans oublier les nombreuses sonates écrites par ces derniers, ainsi que par Vandini, qui accompagnait Tartini dans ses tournées, Gabrieli, Caldara, Lanzetti, Marcello, Casnavas, Spourni...

L'apparition du violoncelle en France et en Belgique

Pour les raisons indiquées plus haut, il fallut attendre le premier quart du 18^e siècle pour voir apparaître le violoncelle dans notre pays, après que le public aura eu l'occasion d'en apprécier la beauté lors de tournées d'Italiens, à commencer par Boccherini, qui donna un mémorable concert en soliste à Paris en 1768. Le violoncelle figura en 1727 dans l'orchestre de l'Opéra de Paris, et en 1733 parurent les premières sonates de Barrière. Petit à petit, les sonates pour violoncelle évincèrent celles pour viole et furent produites en abondance par Cupis, Janson, Olivier Aubert, Bréval..., ce qui correspondit à l'apparition de grands virtuoses, dont les plus célèbres furent Martin Berteau et Jean-Louis Duport, et, un peu plus tard, le Belge Servais, qui alliait une virtuosité étourdissante à une grande intensité d'expression.

Comme beaucoup de ses confrères, Berteau avait commencé par jouer de la basse de viole, qu'il abandonna lorsque, en entendant l'Italien Franciscello, il fut séduit par la sonorité du violoncelle et les effets que l'on pouvait en tirer. Pour sa part, Duport enrichit les possibilités de l'instrument en lui appliquant la manière large et brillante du violoniste Viotti qu'il admirait profondément. Pendant la révolution de 1789, Duport se réfugia en Prusse, où il écrivit son Essai sur le doigté de violoncelle et la conduite de l'archet. Les violoncellistes étudient aujourd'hui encore ses 21 études.

L'enseignement du violoncelle fut ensuite favorisé par la création du Conservatoire de Paris à la fin du 18^e siècle ; parallèlement, si la facture instrumentale s'était jusque-là surtout concentrée en Italie, c'est en France qu'à partir du milieu du 18^e siècle et au début du 19^e l'on vit s'épanouir la plus importante concentration de grands facteurs d'instruments, avec Tourte, qui mit au point l'archet moderne, et l'école de lutherie de Mirecourt, dont les grands noms comme Vuillaume et les familles Gand et Bernardel se formèrent à Paris, au contact des Italiens.

D'autres pays, comme l'Allemagne, la Belgique, la Hollande, l'Empire austro-hongrois ou l'Angleterre, produisirent également des instruments de très bonne qualité.

Naissance de l'école allemande

Ce fut vers les années 1770 qu'apparut avec Bernard Romberg un remarquable violoncelliste allemand, dont les contemporains disaient cependant que, si la précision de son jeu était inégalée, sa sonorité et la finesse de son interprétation n'atteignaient pas celles de ses collègues français et italiens. Grâce à leur persévérance, les Allemands établirent une méthode de violoncelle d'une supériorité incontestable, née du travail des contemporains de Romberg. Tous les élèves d'aujourd'hui travaillent encore les dix concertos écrits par ce dernier ainsi que les exercices et les études élaborés par Dotzauer, Lee, Goltermann, Grützmacher, tandis que la musique de genre de David Popper est devenue aussi populaire que les Danses de Sarasate pour violon.

Dès le début du 18^e siècle, le violoncelle avait acquis une grande popularité en Autriche et en Prusse, où les princes, tel Frédéric-Guillaume II qui le pratiquait avec talent, en encourageaient la pratique, ce qui donna naissance aux chefs-d'œuvre du répertoire de l'époque.

Les Suites de Bach ou l'évangile des violoncellistes

Avant d'en énumérer quelques-uns, arrêtons-nous un instant sur Jean-Sébastien Bach. Le Cantor exploitait le mariage de la sonorité du violoncelle avec celle de la voix humaine dans ses messes et ses oratorios (la Passion selon saint Jean en donne un exemple sublime). Surtout, comme il le fit pour le violon avec ses sonates et partitas, il joua un rôle de précurseur en explorant le premier toutes les richesses de notre instrument dans ses Suites pour violoncelle seul, qui font partie de la vie quotidienne de tous les violoncellistes. L'on sait qu'après un long oubli Pablo Casals les redécouvrit par hasard dans une bibliothèque de Barcelone. Il en fut tellement ébloui qu'il les travailla méthodiquement pendant douze années avant de les jouer en public. Casals avait coutume de dire que, durant toute sa vie, il travailla chaque jour l'une de ces Suites, et que le dimanche, il les jouait toutes les six. L'enregistrement qu'il en fit pour la première fois dans les années 30 eut un tel retentissement qu'il fallut attendre pas mal de temps avant que d'autres aient l'audace de suivre son exemple. Mais, à ce jour, près de deux cents violoncellistes l'ont fait au moins une fois. Comme l'a déclaré Marc Coppey, « bien sûr, il n'est pas nécessaire d'enregistrer ces Suites après tant d'autres. Quand on va chez un disquaire, on n'a que l'embarras du choix, à commencer par les versions de Casals, Fournier, Tortelier, Starker, dont on pourrait se contenter. Mais si je les ai moi-même enregistrées, c'est parce que je ressentais le besoin de le faire à mon tour. C'est une musique que j'ai jouée dès l'âge de 8 ou 9 ans, avant même d'avoir la partition ; comme tous les violoncellistes, elle est au cœur de mon travail de tous les jours. Bach est un univers, et ses Suites constituent en soi un univers inépuisable qui figure au sein de mon propre univers... Cette musique est si riche, si fondamentale pour nous, que tous les interprètes peuvent faire valoir une vision différente ».

Je citerai encore deux ou trois extraits d'entretiens que j'ai eu avec de jeunes violoncellistes qui les ont enregistrées récemment. Henri Demarquette note qu'« on n'a pas conservé le manuscrit original des Suites. Les copies ne sont pas toujours fiables, elles regorgent d'indications d'articulation très fantaisistes, qui reflètent un grand désir de variété à l'époque de Bach³. Cela ouvre donc à l'interprète un champ de liberté infinie... Avec le violoncelle, qui est essentiellement un instrument monodique, il crée une polyphonie virtuelle par le jeu des différentes voix ». Pour Jérôme Pernoo, « l'étude des sources permet d'aller au centre de l'œuvre et de se mettre dans la peau d'un violoncelliste du 18^e siècle qui passe ses journées à lire des basses continues et qui soudain découvre ces pages. En exécutant simplement les notes qui s'y trouvent, il est alors émerveillé par l'illusion d'une polyphonie jamais rencontrée auparavant, où un simple archet et une simple corde suffisent à créer un orchestre imaginaire ».

Ces partitions contiennent une telle richesse que certains violoncellistes ont éprouvé le besoin de les enregistrer plusieurs fois, à mesure de l'évolution de leur interprétation aux différentes étapes de leur carrière (Janos Starker l'a fait pas moins de cinq fois !). Ce phénomène s'est encore accru depuis que les musicologues ont démontré que le violoncelle baroque de l'époque de Bach n'avait pas les mêmes spécificités que l'instrument joué aujourd'hui (moins de volume, archet moins mordant et plus léger, plus grande importance attachée à l'agilité des doigts de la main gauche). Les versions récentes de Christophe Coin, Anner Bylsma ou Ophélie Gaillard diffèrent profondément de celles de leurs prédécesseurs. Nous n'entrerons pas ici dans une nouvelle querelle des anciens et des modernes, mais nous nous contenterons de citer Xavier Gagnepain, qui s'efforce d'enseigner les idiomes baroques à ses élèves, mais déclare par ailleurs : « Quand je vais au concert, je suis plus tolérant avec mes collègues qu'avec mes élèves. Du moment qu'une interprétation est riche de contenu, je peux la trouver très belle, même si je n'y adhère pas

personnellement. Je ne suis pas de ceux qui rejettent l'interprétation de Misha Maïsky parce qu'elle correspond à une autre esthétique que la mienne. J'ai surtout tendance à me dire : "Que ça peut être beau, Bach !". »

L'avènement du quatuor à cordes

On peut se demander pourquoi, après le monument que constituent les Suites de Bach, à l'exception de celles de Max Reger écrites en 1815, il a fallu attendre Kodaly et le 20^e siècle pour retrouver des pièces écrites pour le violoncelle sans accompagnement. La réponse semble être donnée par le développement spectaculaire du quatuor à cordes à partir de Haydn. Comme le prouvent les suites pour violoncelle et les sonates et partitas pour violon de Bach, chacun des quatre instruments comportant quatre cordes frottées séparées par les mêmes quarts offre dans un cocon toutes les possibilités harmoniques. Mais la superposition de leurs tessitures fournit un enrichissement qui sera exploité par le génie de Mozart et de Beethoven. Par la suite, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Brahms... enrichiront ce répertoire sans que, contrairement au piano ou à l'orchestre, l'on éprouve la nécessité de recourir à une modification radicale de la facture instrumentale. En conférant leurs lettres de noblesse à ces instruments, les œuvres de Bach pour violoncelle seul et pour violon seul constituent donc bien la dernière étape avant les quatuors de Haydn, un genre qui, pour citer Pierre Boulez, « magnifie l'invention, en même temps qu'il l'épure ».

On a pu qualifier cette formation d'instrument à seize cordes, chacun d'entre eux se déployant dans son propre registre et fusionnant grâce, notamment, à la superposition de notes qui produisent un accord, mais aussi à l'archet, qui, en permettant de regrouper plusieurs notes liées, rend possible la continuité de longues lignes mélodiques qui passent sans interruption d'un instrument à l'autre. Mais les quatre instruments du quatuor à cordes possèdent chacun leur propre individualité : en permettant le passage subtil d'une voix à une autre, le quatuor affirme la différenciation de chacun, et donc leur totale indépendance, voire leur antagonisme. Comme l'écrit Bernard Fournier, « le quatuor n'induit pas, comme le piano, un genre "fusionné" – il n'est pas vraiment un instrument à seize cordes – mais un genre "fusionnel", c'est-à-dire portant en lui des possibilités de fusion, mais aussi de dissociation⁴ ».

Avec le quatuor à cordes, le violoncelle s'émancipa donc rapidement du rôle de basse continue qu'il avait connu à ses débuts. Et comme l'immense majorité des compositeurs du 19^e et du 20^e siècle ont éprouvé le besoin d'écrire pour cette formation, cela a permis à beaucoup d'entre eux de découvrir le potentiel de cet instrument, pour lequel ils écrivirent parallèlement des sonates et des concertos.

Le 19^e siècle en Allemagne...

En Allemagne, à l'époque préromantique du Sturm und Drang, puis du romantisme, la chaleur de la sonorité du violoncelle correspondait au besoin d'exprimer la passion et les sentiments dans les symphonies, les opéras et les ballets, qui regorgent de magnifiques solos pour cet instrument dont le timbre s'avère particulièrement proche de celui de la voix humaine. A noter en passant que des compositeurs ou des chefs d'orchestre comme Offenbach, Toscanini, Barbirolli ou Harnoncourt étaient violoncellistes au départ. Inversement, beaucoup de grands violoncellistes, à commencer par Casals et Mstislav Rostropovitch, ont dirigé des orchestres de façon magistrale.

Depuis le 19^e siècle, pratiquement tous les grands compositeurs ont écrit des pièces pour piano et violoncelle⁵. La juxtaposition de ces instruments offre en effet une incomparable palette de couleurs et une source inépuisable de possibilités contrapuntiques⁶. Beethoven écrivit cinq sonates, réparties sur différentes périodes de sa vie, entre 1796 et 1815. La première de l'opus 5 fut exécutée par Jean-Louis Duport et Beethoven lui-même au piano ; plus tard, celles des opus 69 et 102 furent créées par Joseph

Lincke, un violoncelliste d'origine silésienne qui fut très poché de Beethoven, et le célèbre pianiste Carl Czerny.

Parmi les autres grandes sonates de l'époque romantique, il convient, à côté de Brahms ou de Mendelssohn, par exemple, de mentionner celle, inattendue, de Chopin, inspirée par la grande amitié qui le liait au violoncelliste français Auguste Franchomme. Sans oublier le chef-d'œuvre de Franz Schubert, écrit pour l'arpeggione, surnommé guitare d'amour, un instrument cousin du violoncelle, qui disparut par la suite.

Curieusement, malgré l'exemple de leurs aînés, comme par exemple Jean-Christien Bach ou Haydn, parmi les romantiques allemands, seul Schumann écrivit un grand concerto pour violoncelle. Walter Grimmer a récemment étudié les raisons pour lesquelles Beethoven se contenta d'écrire le Triple Concerto pour piano, violon et violoncelle. Quant à Brahms, on se demande aujourd'hui s'il ne conçut pas à l'origine pour le violoncelle ce qui devint son Double Concerto pour violon et violoncelle, après que le violoncelliste pour lequel il voulait l'écrire lui eut fait faux bond. On sait par ailleurs que celui de Dvorak l'émerveilla tout particulièrement, lorsqu'il l'entendit pour la première fois.

... et ailleurs en Europe

Après les chefs-d'œuvre de Mozart et de Beethoven, les Allemands demeurèrent fidèles à l'école de Vienne, et il fallut attendre l'avènement des compositeurs tchèques, poussés par un désir d'affirmer leur identité vis-à-vis de l'Autriche et de l'Allemagne, pour que l'on commence à s'émanciper de ce modèle. Ceci apparaît dans la musique de chambre et contribue peut-être à expliquer pourquoi, après Dvorak, l'enrichissement du répertoire du violoncelle, avec ou sans orchestre, tient une place fondamentale chez Janacek, Smetana, Martinu, ainsi que chez les Russes, tels Tchaïkovski, avec ses Variations rococo, et plus tard Davidov, Chostakovitch, Prokofiev, Khatchatourian, Sofia Goubaidouline...

Tout comme "l'âme slave", le violoncelle peut particulièrement bien exprimer la tradition hébraïque, ainsi que l'illustrent par exemple les œuvres de Max Bruch et d'Ernest Bloch, ou encore les chants juifs transcrits par la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton dans un disque devenu célèbre. Ainsi que l'écrivit Pierre Fournier, « Schelomo et Kol Nidrei ont en commun de permettre à la voix du violoncelle de déployer son chant dans un registre particulièrement émouvant. Le violoncelle sert la musique juive, et réciproquement ».

Après la guerre de 1870, les Français cherchèrent à retrouver leurs racines préromantiques. Si, à l'exemple de Saint-Saëns ou de Lalo, nos compatriotes ont écrit beaucoup de concertos, Fauré, Debussy et Ravel se concentrèrent surtout sur la musique de chambre et nous ont laissé des sonates exceptionnelles, ainsi que de nombreuses pièces comme l'Elégie ou la Pièce en forme de habanera. Par la suite, rares sont les compositeurs français qui n'auront pas écrit pour les nombreux grands violoncellistes issus de nos conservatoires⁷. Après Honegger, Poulenc, Milhaud, citons aujourd'hui Henri Dutilleul, Pascal Dusapin, parmi beaucoup d'autres...

20^e siècle. Tessiture plus large, technique plus complexe

Pour expliquer l'importance attachée par les compositeurs contemporains au violoncelle, revenons un instant sur le quatuor à cordes à propos duquel Bernard Fournier écrit que, contrairement à « la voix humaine, qui possède un registre d'environ deux octaves avec des limites en principe bien définies aussi bien vers le grave que vers l'aigu, les instruments à cordes ont des possibilités d'accéder au domaine privilégié des instruments plus aigus. Il en résulte que les domaines respectifs des différents instruments se recouvrent partiellement, ce qui, par rapport au piano, donne au compositeur des marges de manœuvre

supplémentaires (personnalisation des voix, effets de timbres), en lui permettant de procéder, dans le même registre, à des échanges ou des inversions de rôle, le violoncelle pouvant ainsi empiéter sur le domaine suraigu du violon – comme commence à le faire Beethoven dans ses derniers quatuors (Adagio de l'opus 127, finale de l'opus 132) – et transgresser ainsi les limites de la tessiture grave que lui assigne naturellement son rôle de pilier du quatuor ».

Ceci est dû au fait que, dès le 18^e siècle, la technique du violoncelle avait été révolutionnée par l'emploi du pouce comme sillet. Au début, ce "démarché" fut plutôt restreint ; il se développa au point de faire aujourd'hui partie intégrante de la technique du violoncelle, ce qui lui permet de monter très haut dans l'aigu⁸.

Si cette possibilité de monter dans l'aigu apparaît de manière plus ou moins occasionnelle dans les partitions faisant appel au violon (dans la Sonate pour violon et violoncelle de Ravel, il arrive que ce dernier monte plus haut que son partenaire !), elle va être de plus en plus exploitée dans le répertoire du violoncelle seul ou avec piano. Dès Haydn ou Schumann, on commence à trouver des traits qui nécessitent de descendre de plus en plus loin le long du manche, pour atteindre aujourd'hui des positions qui ne laissent plus qu'un espace réduit entre l'archet et le chevalet. Une telle performance ne fut d'abord accessible qu'à des virtuoses exceptionnels, mais elle fait aujourd'hui partie de la technique de base de tous les violoncellistes, pour la bonne raison que l'on ne peut aborder le répertoire contemporain sans y être rompu.

Tout en conservant ses graves dans lesquels la scordatura permet de descendre encore plus bas que le naturel, si l'on modifie l'accord habituel de l'instrument, le violoncelle offre aujourd'hui la possibilité de monter dans les registres les plus élevés du violon. On peut donc se passer de l'accompagnement d'instruments plus aigus pour certaines partitions, ce qui n'était guère possible autrefois. Ceci implique des réglages spécifiques, que les luthiers ont su réaliser sans changer la nomenclature du violoncelle traditionnel⁹.

Violoncelle seul et ensembles de violoncelles

Ainsi s'explique le développement spectaculaire de la musique pour violoncelle seul depuis la célèbre sonate de Kodaly, dans laquelle un unique violoncelle parvient à s'accompagner lui-même d'un point de vue à la fois mélodique, harmonique et contrapuntique. La technique de l'instrument se complexifia sous les doigts de nombreux grands virtuoses, qui, à commencer par Pablo Casals et surtout Mstislav Rostropovitch, passèrent des commandes à des compositeurs fascinés par les ressources de l'instrument. Pour n'en citer que quelques-uns, mentionnons par exemple Britten, Dutilleul, Henze, Tchérenine, Toshio Mayuzumi, Bacri, Xenakis, Berio, Ligeti, Bloch, Crumb, Dallapiccola, Jolivet, Klengel, Nin. A ce répertoire, il convient d'ajouter des transcriptions que Paul Bazelaire, Roland Pidoux et bien d'autres violoncellistes ont réalisées.

Bien qu'il ne s'agisse pas d'une innovation, on voit aussi s'épanouir aujourd'hui le répertoire pour ensembles de violoncelles, longtemps limité aux célèbres Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos. De nombreux ensembles de violoncelles voient le jour partout dans le monde, jusqu'au Japon. Ces formations, parmi lesquelles on peut citer Les Douze Violoncelles du Philharmonique de Berlin ou l'Octuor de violoncelles de Beauvais, exécutent un répertoire qui contient certes des adaptations, mais qui s'enrichit de plus en plus de pièces écrites spécifiquement à leur intention. Un répertoire au développement duquel se consacrent aussi les Rencontres d'ensembles de violoncelles de Beauvais qui passent chaque année plusieurs commandes à des compositeurs.

Marie-Paule Milone, professeur de violoncelle au Conservatoire du centre de Paris, qui pratique également le chant, explique ce phénomène de la façon suivante : « Le violoncelle est certainement le seul instrument à cordes qui, de par les voix et les couleurs qu'il contient, peut se démultiplier en un orchestre tout à fait crédible, voire captivant, par ses capacités expressives et dramatiques. Je dirai que l'extraordinaire ambitus du violoncelle lui donne la capacité de contenir non pas seulement une voix humaine, mais toutes les voix humaines, un peu comme l'orgue et le piano. Il est cependant le seul à pouvoir se conjuguer avec lui-même !

« L'épanouissement de la technique du violoncelle offre la possibilité d'un registre très convaincant, la voix ambrée de cet instrument décliné comme un soprano ou un violon est désormais dans 90 % des cas crédible, harmonieuse, et pas ressentie comme un exploit maladroit. D'autre part, la commande et la création d'œuvres contemporaines pour ensembles de violoncelles et l'exigence de leur polyphonie a fait éclater la notion d'instrument monovalent et simplement dévolu aux graves de la musique d'ensemble. »

Les grands virtuoses du 20^e siècle

Le 20^e siècle vit naître des violoncellistes dont la stature est comparable à celle de Rubinstein pour le piano, d'Oistrakh pour le violon... Au cours de la première moitié du siècle, le rôle joué par Pablo Casals (voir page 10) ne doit pas faire oublier d'autres très grands artistes. Beaucoup d'entre eux durent émigrer, comme l'Espagnol Gaspar Cassado, l'Italien Antonio Janigro, ou l'Israélien Mischa Maisky en France, le Russe Piatigorski, l'Allemand Feuermann et le Hongrois Janos Starker aux Etats-Unis, le Russe Mstislav Rostropovitch en France et aux Etats-Unis, ainsi que beaucoup de ses compatriotes un peu partout dans le monde¹⁰.

On voit aujourd'hui éclore de grands violoncellistes en Extrême-Orient, notamment en Corée, depuis que Han Na Chang a remporté le Concours Rostropovitch à l'âge de 12 ans, au Japon (Tsuyoshi Tsutsumi) et, tout récemment en Chine, dont les musiciens remportent de plus en plus souvent les grands prix des conservatoires occidentaux.

Mais peut-on encore parler d'écoles nationales ? Selon Rostropovitch, « jusqu'à une période récente, les écoles de violoncelle différaient selon les nationalités et l'on pouvait discerner l'origine des candidats à un concours à la seule écoute. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, chaque école ayant pris ce qu'il y avait de meilleur dans les autres, et c'est peut-être salutaire ». Xavier Gagnepain va plus loin encore lorsqu'il déclare : « Autrefois, dès les premières notes, on reconnaissait Fournier, Tortelier, Lodéon, Gendron, Piatigorski... Alors qu'aujourd'hui, les sons se ressemblent de plus en plus : peut-être est-ce tout simplement parce qu'ils sont de plus en plus irréprochables... » Mais il n'empêche que les étudiants qui les ont fréquentés sont unanimes à noter les spécificités pédagogiques de tel ou tel pays. C'est ce qu'exprime de manière volontairement schématique Dominique de Williencourt : « Les Français et les Russes attachent la même importance primordiale à la discipline. Mais les Français sont sans doute un peu plus cartésiens : il s'agit avant tout de mettre les choses en place, de jouer comme il faut. Les Russes ont une approche plus métaphorique : chez eux, l'imagination tient plus de place que l'analyse, mais sans jamais se départir de la rigueur. A l'inverse, je dirais que l'école américaine, incarnée par Starker ou Rose, a une approche plus intellectuelle où la tête joue un rôle plus central que l'instrument. »

Sans nous laisser aller à un quelconque chauvinisme, une mention spéciale doit objectivement être réservée à la France, qui, dans le sillage de Maurice Maréchal, vit, aux côtés d'autres grands talents, se côtoyer ceux que l'on surnomma "les quatre mousquetaires du violoncelle", à savoir Pierre Fournier, Paul Tortelier, André Navarra et Maurice Gendron (voir page 11). Grâce à eux, l'on peut dire que "l'école française" joua, avec celle de la Russie, et, plus récemment celle des Etats-Unis, un rôle fondamental reconnu dans le monde entier. Le prestige de ces interprètes était tel qu'on les invita régulièrement pour dispenser un enseignement considéré comme exemplaire. On peut se réjouir qu'aujourd'hui, ce flambeau

ait été si bien repris par les professeurs de nos conservatoires d'où il n'était jamais sorti autant d'exceptionnels jeunes talents français et étrangers que depuis une quinzaine d'années.

La popularité actuelle du violoncelle

Alors que, jadis, le violon et le piano tenaient le devant de la scène, les récitals de violoncelle n'ont jamais attiré un public aussi nombreux que depuis une cinquantaine d'années. Que cette affection du public en constitue l'explication ou le résultat, l'on constate qu'elle correspond à une floraison d'interprètes de renommée internationale et au fait que pratiquement tous les compositeurs écrivent pour cet instrument, en solo, en musique de chambre ou accompagné par des formations de toutes sortes.

Bien évidemment, cette esquisse panoramique de l'histoire du violoncelle demeure loin d'être exhaustive. Nous ne pouvons cependant pas la terminer sans mentionner l'entrée du violoncelle dans les "musiques nouvelles". Pour ce qui concerne l'improvisation, le pop, le rock, la techno, le rap, les musiques du monde ou le jazz, où notre instrument a fait son entrée à côté de la contrebasse (voir encadré), nous renvoyons les lecteurs à l'interview de Vincent Courtois par Agnès Vesterman, dans le numéro 13 de la revue *Le Violoncelle* (novembre 2004). Mentionnons également les considérations de Benjamin Carat, violoncelliste en résidence au Centre national de création musicale de Lyon : « Etre violoncelliste d'aujourd'hui, c'est peut-être recevoir, entretenir et transmettre la tradition orale de notre grande école française (pour ne citer qu'elle). Mais être un violoncelliste d'aujourd'hui, c'est aussi ne pas oublier de toujours renouveler notre art, pour qu'il ne meure pas dans l'esprit des générations nouvelles. Mon action au Grame se situe dans cette perspective : j'y développe un répertoire nouveau pour violoncelle électronique par la commande régulière d'œuvres auprès des compositeurs, et en collaborant avec des ingénieurs du son et d'informaticiens. Car l'électronique, c'est-à-dire l'ordinateur, offre une passerelle culturelle formidable pour les jeunes générations... Cela ne signifie pas pour autant faire l'économie de l'exigence technique et musicale de l'instrument, au contraire... L'ordinateur n'est certes qu'une machine, mais le violoncelle n'est également qu'un instrument, et tout cela est prétexte pour le jeu et l'expression : en témoignent par exemple le très poétique *Chant d'aube* de Robert Pascal pour violoncelle et dispositif interactif, ou encore les pièces extraordinaires de Jonathan Harvey pour violoncelle seul et violoncelle avec électronique. »

Le développement des ressources techniques du violoncelle et sa présence dans tous les domaines de la musique sont donc nettement porteurs d'espoir pour l'avenir. En séduisant les jeunes générations, cet instrument participe à leur sensibilisation à la musique en général, ainsi que l'ont constaté les quatre membres du groupe Apolyptica, qui, sortis des classes de violoncelle de l'académie Sibelius d'Helsinki où ils avaient acquis un niveau technique de haute voltige, ont pu remarquer, en jouant du rock, que leur approche ludique a fait découvrir le violoncelle à beaucoup de jeunes auditeurs, qui se sont ensuite penchés sur d'autres aspects du répertoire de cet instrument.

Michel Oriano, Professeur émérite à l'Université Paris 7, Président de l'Association française du violoncelle, rédacteur en chef de la revue « *Le Violoncelle* ».

Notes

1. *Lorsqu'on joue un instrument muni de ces sillets, ou frettes, on place le doigt légèrement derrière ces derniers, si bien que ce n'est pas le doigt, mais la frette qui bloque la corde et produit un son frais, clair, raffiné et impersonnel. Inversement, dans la famille des violons où le manche est nu, c'est le contact direct du doigt qui produit un son plus chaleureux, personnel et nuancé, qui se rapproche davantage de la voix humaine*

2. On réduisit notamment un peu la taille des tout premiers modèles. Jusqu'à la seconde moitié du 17^e siècle, le violoncello da chiesa (d'église) avait une table mesurant entre 77 et 85 centimètres : on l'utilisait pour la musique d'église ou dans des processions où on le portait à l'aide de courroies. Beaucoup de ces instruments jouissaient d'une sonorité exceptionnelle, et on les recoupa ensuite pour en faire des modèles plus petits ne dépassant pas 76 centimètres, calqués sur le violoncello da camera (de chambre). Voir à ce sujet William Pleeth : *The Cello*.

3. Pour la même raison, il existe aujourd'hui une pléthore d'éditions de ces suites : de nombreux professeurs ont eu d'autant plus de liberté pour en proposer des doigtés et des coups d'archet que le manuscrit original ne nous est pas parvenu

4. Bernard Fournier, *Histoire du quatuor à cordes. De Haydn à Brahms, volume 1*, Fayard, 2000.

5. Sans compter les innombrables trios, quatuors, quintettes, avec ou sans piano, dont le répertoire n'a cessé de s'enrichir depuis Haydn et Mozart.

6. A noter que, parmi beaucoup d'autres instruments, le timbre du violoncelle se marie particulièrement bien avec celui de la clarinette, ce qu'illustrent par exemple un trio et un quintette de Brahms, ou encore, à une époque plus récente, le *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen, ainsi que des œuvres de Zemlinsky, Wilhelm Berger ou Nicolas Bacri.

7. Nous ne pouvons pas ici citer tous les pays qui ont contribué à enrichir le répertoire du violoncelle. Impossible cependant de passer totalement sous silence l'Espagne et l'Amérique du Sud, où Albéniz, Granados, Ginastera et Villa-Lobos, ont marié le violoncelle avec la musique traditionnelle. Notons également des compositeurs américains comme Barber, Carter ou Crumb, et, plus récemment, japonais et chinois, venus s'ajouter aux Européens.

8. Lyse Vézina explique comment cette technique s'inspira de celle de la trompette marine, un instrument primitif très peu connu, qui n'a rien à voir avec la trompette (*Le Violoncelle, Les Editions Varia, Québec, 2003*).

9. Nous ne nous étendrons pas ici sur d'autres innovations qui ont diversifié le jeu du violoncelle, comme l'utilisation du bois de l'archet (con legno), de nouvelles manières de frotter les crins de l'archet sur les cordes ou le chevalet, l'emploi systématique des harmoniques et des glissandos... Notons cependant qu'alors que, depuis Frédéric II de Prusse jusqu'au 20^e siècle, la musique de chambre était destinée prioritairement aux amateurs, la complexité de nombreuses partitions contemporaines ne les rend aujourd'hui accessibles qu'à des professionnels confirmés.

10. Cet exode a contribué à fortifier les grandes écoles des pays d'accueil. Le cas le plus connu est celui des Etats-Unis, où vont se perfectionner des élèves du monde entier, notamment auprès de Janos Starker, installé depuis plusieurs décennies dans la prestigieuse université d'Indiana de Bloomington. Mais c'est aussi le cas de l'Allemagne, où Philippe Muller note que des émigrés d'URSS comme Natalia Gutman, David Geringas ou Boris Pergamenschikov ont joué un rôle fondamental pour développer à la fin du 20^e siècle une école un peu éteinte auparavant.

Les citations contenues dans cet article sont, pour la plupart, parues dans différents numéros de la revue *Le Violoncelle* (références sur demande).