

DANS LA MEME COLLECTION :

- L'art du 'ūd turc ARN 60265
- L'art du cornet à pistons ARN 60267
- L'art du luth au Moyen Age ARN 60264
- L'art du santūr persan ARN 60351

A PARAITRE :

- L'art de la trompe de chasse ARN 60353
- L'art de la cornemuse ARN 60347
- L'art du carillon ARN 60349
- L'art du qānūn égyptien ARN 60273
- L'art de la harpe celtique ARN 60357
- L'art de la mandoline ARN 60356
- L'art du clavecin ARN 60358
- L'art de la vielle à roue, vol.1 ARN 60355

IN THE COLLECTION "THE ART OF..."

- The art of the Turkish 'ūd ARN 60265
- The art of the cornet ARN 60267
- The art of the lute in the Middle Ages ARN 60264
- The art of the Persian santūr ARN 60351

COMING SOON:

- The art of the hunting-horn ARN 60353
- The art of the bagpipe ARN 60347
- The art of the carillon ARN 60349
- The art of the Egyptian qānūn ARN 60273
- The art of the Celtic harp ARN 60357
- The art of the mandolin ARN 60356
- The art of the harpsichord ARN 60358
- The art of the hurdy-gurdy, vol.1 ARN 60355



Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

DISQUES ARION S.A.
36, avenue Hoche
75008 Paris - FRANCE

© ARION PARIS 1984/1996 - Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
© ARION PARIS 1984/1996 - Copyright reserved for all the world.

The art of the violin
60262
l'Art

du
VIOLON



Patrice FONTANAROSA
Jean-Jacques KANTOROW
Régis PASQUIER
Gérard POULET

l'Art du VIOLON

Même si les plus anciens violons connus datent de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, c'est dans les années 1520 - 1530 que l'instrument apparut sous sa forme actuelle, alors que naissaient en Italie les premières écoles de lutherie, celles de Brescia et de Crémone en particulier : dès 1526 on signalait à Crémone la présence d'un luthier. Tout nouveau qu'il était alors dans le monde de la musique, le violon ne suscita cependant guère d'enthousiasme. En France, par exemple, on lui préférerait encore la viole et le luth : jugé trop «rauque et criard», il servait surtout à faire danser ou, selon l'expression utilisée par Philibert Jambe de Fer en 1556, à «conduire quelques noces ou mômeries». A la cour où François I^{er} l'introduisit, le violon était toutefois plus privilégié : on raconte volontiers qu'en 1560 le roi Charles IX acheta plusieurs violons au grand luthier Amati de Crémone et que sa mère, la reine Catherine de Médicis prisait tant sa sonorité qu'elle aurait émis le souhait sur son lit de mort d'entendre un concert de violon.

A la même époque, grâce à leur habileté, les luthiers italiens avaient tellement affiné et perfectionné l'instrument que dès les années 1600, les musiciens ultramontains purent lui confier un rôle de premier plan dans leurs compositions : en 1607, le vio-

lon trouvait sa place dans les ritournelles d'*Orfeo* de Monteverdi tandis que Rossi composait les premières sonates pour violon seul et basse continue.

Le violon s'imposa tout à fait dans le courant du XVII^{ème} siècle à un moment riche en innovations techniques et musicales. Peu à peu se constitua un répertoire qui, jusqu'à nos jours, devait permettre à l'instrument de briller par sa virtuosité et de faire valoir les multiples possibilités de sa technique et de celle de l'archet.

Le concerto de soliste est sans doute plus que toute autre, la forme musicale qui réunit tous les attraits de cette virtuosité et de cette technique. Vivaldi en a précisé et codifié la forme. Remarquable virtuose du violon, il connaissait toutes les ressources et maîtrisait toutes les difficultés de l'instrument, ainsi qu'en témoigne l'*Allegro* de son *Concerto pour violon et clavecin en ré mineur* qui se déploie sur un brillant et délicat travail d'arpèges, de brisures, de broderies et de marches harmoniques. Dans le *Grave*, l'instrument à archet s'épanche en une ample phrase lyrique soutenue par la seule basse continue.

Comme la danse populaire d'origine provençale d'où il tire son nom, le *Tambourin* instrumental repose

sur la répétition obstinée et caractéristique d'une note de basse qui en accentue la pulsation rythmique. Dans le *Tambourin de la Sonate n° 3 en ré majeur* de son *Quatrième Livre de sonates pour violon et basse continue* paru vers 1743, Jean-Marie Leclair se joue de toutes les difficultés techniques de l'art du violon telles que l'utilisation de la double corde, de trilles et de broderies ou les effets de coups d'archet rebondissants ou détachés.

Les concertos que Joseph Boulogne, chevalier de Saint-Georges, brillant violoniste, destina à son instrument sont contemporains des concertos pour violon de Mozart. C'est d'ailleurs l'esprit de Mozart que l'on retrouve dans le charme mélodique de l'*Andante* du *Concerto en do majeur*. Le *Rondeau* du *Concerto en la majeur* est une page à la virtuosité élégante et enjouée.

La *Sonate n° 1 pour violon et harpe* fait partie du *Recueil de six sonates pour clavecin (ou harpe) et violon obligé, op. 5* que Boccherini publia à Paris en 1769. Le thème simple et en même temps plein d'une grâce tout italienne de l'*Andante* révèle la fraîcheur de l'invention expressive de son auteur.

Six années séparent les *Sonates pour violon et clavier K.376 et K.526* de Mozart. Publiée en 1781, à un moment crucial de la carrière de Mozart, la *Sonate en fa majeur K.376* est une œuvre «galante» : dans le délicat *Andante en si bémol*, le violon reprend la mélodie évoquée par le clavecin et l'épanouit en une ample phrase expressive. La *Sonate en la majeur K.526*, achevée en 1787, est un modèle de perfection formelle. Dans l'exubérant *Presto final*, Mozart s'inspire de la riche polyphonie de Bach tout en développant son propre style concertant.

La composition des trois *Sonates pour violon et piano* de Brahms s'est échelonnée entre 1878 et

1888. Composé en 1853 par le jeune Brahms, le *Scherzo en ut mineur* était destiné à paraître comme troisième mouvement d'une sonate collective signée par Brahms, Albert Dietrich et Schumann. Dédicée au violoniste Josef Joachim, l'œuvre portait le sous-titre de *F.A.E.* abréviation de *Frei, aber einsam* («libre, mais seul»), devise du dédicataire. Dans le *Scherzo*, l'invention rythmique du compositeur s'affirme à côté d'une couleur intimiste en laquelle d'aucuns ont vu l'influence de Schumann.

C'est à l'occasion du mariage de son ami, le violoniste Ede Remenyi, en 1872, que Liszt écrivit son *Epithalame pour violon et piano*. Après la courte introduction du piano, tout le jeu du violon va consister à se mouvoir du grave à l'aigu en plusieurs séquences, l'une tendre et ponctuée de trilles, l'autre plus rythmée, jusqu'au retour de la phrase expressive initiale qui apporte la conclusion.

Morceaux charmants s'il en est, les *Mouvements perpétuels* qui, en 1918, permirent à Poulenc de se faire connaître, témoignent de l'inspiration spontanée, élégante, naturelle et joyeuse constituant l'essence même de l'art mélodique de ce musicien.

Monuments de la technique violonistique, les six *Sonates pour violon seul* d'Eugène Ysaÿe parurent en 1924. Extraite de la *Deuxième sonate*, la *Danse des ombres* est «une lente sarabande nocturne» divisée en variations traversées par le thème du *Dies irae* et par celui du *Prélude* de la *Partita en mi majeur pour violon seul* de Bach.

Ainsi en estil de ces violons qui, selon Berlioz, «ont la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion».



Photo Le Canu

the Art of the VIOLIN

Although the earliest violins date from the second half of the XVIth century, it was between 1520 and 1530 that the instrument appeared in its present form, at the time when in Italy the first schools of violin-making were founded, most importantly those of Brescia and Cremona. As early as 1526 the presence of a violin-maker was recorded in Cremona. Although it was a musical novelty at the time, the violin aroused little enthusiasm. In France, for example, the viol and the lute were more popular. It was considered too «harsh and shrill» and was used mostly for dancing or, according to the expression used by Philibert Jambe de Fer in 1556, for «leading the odd wedding and mummeries». Introduced at court by Francois I, the violin was regarded more favourably: Charles IX is reported to have bought several violins from the well-known violin-maker Amati of Cremona and that Charles' mother, Catherine de Medicis so esteemed its sound that she asked to hear a violin concerto when she was on her deathbed.

During this period, the skills of the Italian makers had refined and perfected the instrument to such an extent that by 1600 Italian musicians could give it pride of place in their compositions: in 1607 Monteverdi gave the violin a part in the ritournelles in his *Orfeo*

and Rossi composed the first sonatas for solo violin with basso continuo.

The violin consolidated its position during the XVIIth century at a time of much technical and musical innovation. Its repertoire continued to be gradually extended until the present day, allowing the instrument to show the brilliance of its virtuosity and all many technical possibilities of the instrument and the bow.

The solo concerto is without doubt the musical form which allows the violin to show most fully the subtle attractions of its virtuosity and technique. Vivaldi defined and codified this form. As a remarkable virtuoso performer, he was aware of all the resources and mastered all the difficulties of the instrument, as is shown in the *Allegro* of his *Concerto for violin and harpsichord in D minor* which unfolds in a brilliant and delicate succession of arpeggios, brises, ornamentations and harmonic marches. In the *Grave* the instrument pours out generous lyric phrasing sustained only by the basso continuo.

In the instrumental *Tambourin*, as in the popular Provençal dance which gives the piece its name, a persistent and characteristic repetition of a bass note accentuates the rhythmic beat. In the *Tambourin* from

the *Sonata no. 3 in D major* from his *Fourth Book of sonatas for violin and basso continuo* published in 1743, Jean-Marie Leclair makes use of all the technical difficulties of the violin, such as playing double strings, trills and ornamentations or the effects of bouncing or detached bow movements.

The concertos which Joseph Boulogne, Knight of Saint-Georges and brilliant violinist, wrote for his instrument are contemporary with Mozart's violin concertos. It is indeed the spirit of Mozart which is to be found in the melodic charm of the *Andante* from the *Concerto in C major*; and the *Rondo* from the *Concerto in A major* is an example of elegant and playful virtuosity.

The *Sonata no. 1 for violin and harp* is part of the *Selected sonatas for harpsichord (or harp) and violin obbligato, op. 5* which Boccherini published in Paris in 1769. The simple theme which is also full of Italian grace in the *Andante* reveals the freshness of expressive invention of its composer.

Six years separate the *Sonatas for violin and harpsichord K.376* and *K.526* by Mozart. Published in 1781, at a crucial moment in Mozart's career, the *Sonata in F major K.376* is a «gallant» work; in the delicate *Andante in B flat*, the violin takes up the melody evoked by the harpsichord and expands it into a full expressive phrase. The *Sonata in A major K.526*, finished in 1787, is the model of formal perfection. In the exuberant final *Presto*, Mozart takes his inspiration from the Bach's rich polyphony while developing his own concerto style.

The composition of the *Three Sonatas for violin and piano* by Brahms was spread over ten years from 1878 to 1888. The *Scherzo in C minor* composed in 1853 by the young Brahms,

was intended to appear as the third movement of a collective sonata signed by Brahms, Albert Dietrich and Schumann. Dedicated to the violinist Josef Joachim, the work bears the subtitle of F.A.E., abbreviation of *Frei, aber einsam* («Free, but alone»), Joachim's motto. In the *Scherzo*, the rhythmic invention of the composer is confirmed while the intimate colouring of the piece is not considered to be due to Schumann's influence.

It was for the wedding of his friend Ede Remenyi in 1872 that Liszt wrote his *Epithalamium for violin and piano*. After a short introduction by the piano, the violin part consists in moving from the bass to the high notes in several sequences, one tender and punctuated with trills, the other more rhythmized until a return to the expressive initial phrase brings the conclusion.

Charming pieces if ever there were, *Mouvements perpétuels* which in 1918, allowed Poulenc to make his name, show the spontaneous, elegant, natural and joyful inspiration which are the essence of the melodic art of this musician.

Monuments to violin technique, the *Six sonatas for solo violin* by Eugène Ysaÿe were published in 1924. *Danse des ombres*, an extract from the *Second sonata*, is a «slow sarabande-nocturne» divided into variations crisscrossed by the theme of the *Dies irae* and by that of the *Prelude of the Partita in D major for solo violin* by Bach.

This is the way of these violins which, according to Berlioz, «have strength, lightness, sombre and joyful accents, dreaminess and passion.»

Adélaïde de PLACE
Translated by Clare Perkins

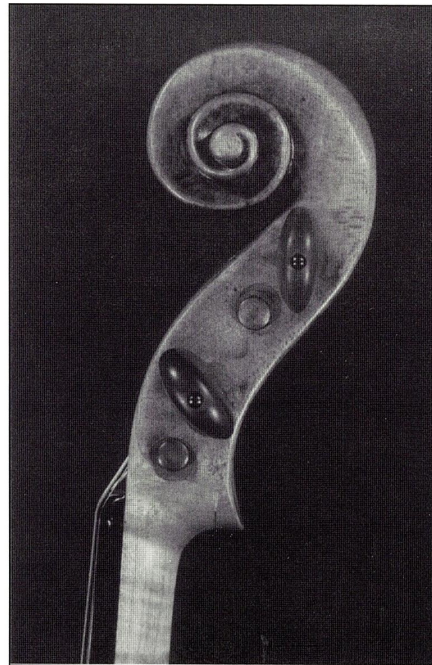


Photo Le Canu