

Journée d'étude  
**DUO VIOLON PIANO**  
— Lyon, 7 avril 2007 —  
**Actes**

**Collection « Études »**  
Créée par Denis Le Touzé et Gérard Streletski

*Déjà paru :*

D. Le Touzé et G. Streletski éds, *Hyacinthe Jadin et le classicisme européen*, Lyon : université Lumière–Lyon 2, 2001 ;  
P. Saby éd., *Rousseau et la musique, Jean-Jacques et l'opéra...*, Lyon : université Lumière–Lyon 2, 2006 ;  
G. Le Vot et G. Streletski éds., *Bruit et Musique*, Lyon : université Lumière–Lyon 2, 2009.

Série « **CIMCL** », sous la direction de Gérard Streletski :

*Le Trio avec piano. Histoire, langages et perspectives*, Lyon : Symétrie, 2005 ;  
*Le Quintette de cuivres. Aspects historiques et actualité*, Lyon : Symétrie, 2006 ;  
*Aspects de la mélodie française*, Lyon : Symétrie, 2008.

Responsable de la publication : Gérard Streletski ; secrétariat : Aurélia Puaux  
Exemples musicaux : Frédéric Gonin, Denis Le Touzé, Isabelle Bretaudeau  
Nos remerciements à Patricia Moratille et à Gérard Le Vot  
Traduction anglaise : Maire Leese  
Illustration de couverture : d'après Manuel Santos, « Duo Violon & Piano », 2007.

Département Musique et Musicologie  
Université Lumière–Lyon 2,  
18 quai Claude-Bernard  
69365 Lyon Cedex 07

I. S. B. N. 13 : 978-2-9527137-2-6

Achevé d'imprimer par RIME – Lumière Lyon 2 : février 2010.  
Dépôt légal : 1er trimestre 2010.



**Université Lumière Lyon 2**

Faculté des Lettres, Sciences du langage et

**Arts**

4<sup>e</sup> Concours international de musique de chambre – Lyon



**VIOLON**

**DUO**

**PIANO**

**Mémoire et présence d'un genre**

— Lyon, 4 avril 2007 —  
**Actes**

Textes recueillis, présentés et publiés par  
**Gérard Streletski**

département  
*musique*  
&  
*musicologie*  
**Publications**

COMMUNICATIONS DE :

**Frédéric Gonin,**

PRAG, université Lumière–Lyon 2

**Denis Le Touzé,**

Maître de conférences, université Lumière–Lyon 2

**Gérard Streletski**

Maître de conférences, université Lumière–Lyon 2

Laboratoire LIRE, UMR 5611

**Isabelle Bretaudeau,**

PRAG, université Lumière–Lyon 2

**Anne Penesco,**

Professeur, université Lumière–Lyon 2

Laboratoire LIRE, UMR 5611

**Brigitte François-Sappey,**

Professeur, Conservatoire national supérieur de musique  
et de danse de Paris

## Préface

*par*

David Pastor<sup>1</sup>

Le 4<sup>e</sup> concours international de musique de chambre de Lyon consacré au duo violon et piano s'est tenu du 2 au 5 avril 2007 à la salle Varèse du Conservatoire national supérieur musique et danse de Lyon et à la salle Molière.

Quarante-cinq duos ont participé au concours. Quelques vingt-sept nationalités étaient représentées et, parmi les traditionnels pays où la musique classique est l'un des fondements de la culture, comme l'Europe, l'Amérique du Nord, le Japon ou la Corée, notons aussi des candidats venus d'Argentine ou de Mongolie. Preuve de la diffusion de cette musique dans le monde et de la notoriété grandissante du CIMCL.

Une dotation globale de trente-sept mille euros a été offerte aux lauréats, assortie d'une dizaine de récitals, notamment en région Rhône-Alpes : festival Berlioz à la Côte Saint André, les Musicades de Lyon, Conservatoire et Scène nationale de Chambéry, saison de concerts des conservatoires d'Annecy et de Bourgoin-Jallieu, Musée en musique de Grenoble, saison Bayer de Leverkusen (Allemagne) et Société de musique de chambre de Lyon.

---

<sup>1</sup> Administrateur du Concours international de musique de chambre de Lyon.

## Avant-propos

*par*

Gérard Streletski

La quatrième édition du Concours international de musique de chambre de Lyon est consacrée au duo violon–piano. C'est un challenge que de considérer non pas un instrument en regard d'un autre mais d'admettre qu'il s'agit d'une seule et même entité constituée d'un binôme dont chacun des membres possède, à lui seul, un répertoire d'une telle richesse. Au XIX<sup>e</sup> siècle voire au-delà, piano et violon représentent deux instruments rois qui entraînent la *quasi* mutation de l'idée concertante et, si l'on en juge par la caricature dont la fonction est, selon nous, trop souvent négligée dans sa réalité sociologique, l'on ne peut que constater la prédominance d'au moins deux figures de proue : Paganini, pour le premier, Liszt, pour le second, pendant que, ailleurs, Berlioz semble en détenir le rôle pour l'orchestre.

Les actes du CIMCL, désormais édités par les Publications du département « Musique et Musicologie » de l'université Lumière–Lyon 2, constituent les actes de la journée d'étude 2007 au sein du quatrième concours international de musique de chambre de Lyon. Elles forment un ensemble qui parcourt le genre depuis son origine jusqu'au dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle.

L'ensemble des contributions que présente l'équipe de chercheurs réunie pour l'occasion offre d'envisager divers angles

d'investigation, à la fois d'un point de vue historique, esthétique, analytique, sociologique enfin, ce qui, bien évidemment et ce n'est en rien une nouveauté dans la démarche que nous présentons année après année, n'exclut nullement nombre d'interpénétrations, refusant tout dogme ou toute école doctrinaire. Comme dans le précédent volet<sup>1</sup>, nous tentons, généralement, de poursuivre une démarche assez nouvelle qui aspire à mettre en lumière, tant le travail compositionnel que les pratiques musicales selon des approches inter connectées autant que diverses, qui ne prétendent ni à une quelconque illusoire exhaustivité ni à la prédominance d'un domaine d'investigation en regard d'un autre.

Ce *Duo violon–piano. Mémoire et présence d'un genre* tente de répondre au plus près, *via* l'exemplarité, à cette problématique. Les chercheurs s'interrogent donc sur un genre dont les corollaires resurgissent jusque dans l'actualité de la musique. C'est justement pourquoi nous conservons, à dessein, le terme de *duo*, plutôt que de lui préférer celui de *sonate* qui, pourtant, renvoie fréquemment à cette formation. Ce dernier terme, en effet, semble imposer un concept structurel, où le plan formel ne reflète pas forcément la vocation initiale de l'*instrumentarium* retenue généralement de nos jours, qui plus est s'agissant de musique de chambre, ici dans le cadre du concours de Lyon.

La chronologie et l'analyse sont donc convoquées dans un ensemble élargi où la sonate est toutefois des plus présentes. Dès lors que les origines sont mieux circonscrites, la suite prend forme quand bien même n'est-elle pas strictement diachronique.

---

<sup>1</sup> Cf., STRELETSKI (Gérard) éd., *Aspects de la mélodie française. Concours international de musique de chambre. Lyon 2006*, Lyon : Symétrie, coll. « Actes de colloque », [D. L.] décembre 2008, 296 p.

## La sonate pour violon et piano : la question des origines

*par*

Frédéric Gonin

L'un est polyphonique ; l'autre est monodique. L'un frappe ses cordes ; l'autre les frotte (ou parfois les pince). L'un repose sur une tessiture étendue et homogène du grave vers l'aigu ; l'autre, chaleureux dans le *medium*, devient plus tendu, plus sifflant, lorsqu'il progresse dans les aigus. On l'aura compris, bien des aspects opposent le piano et le violon et rendent délicate la rencontre de ces deux instruments *a priori* peu adaptés l'un pour l'autre<sup>1</sup>. Pourtant, par l'intermédiaire de la sonate, le duo violon–piano est devenu, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, l'un des genres majeurs de la musique de chambre, traité avec le même respect qualitatif et quantitatif que le quatuor à cordes par des compositeurs aussi éminents que Schumann, Brahms, Franck, Debussy, Ravel, Janáček...

---

<sup>1</sup> Cf. HALBREICH (Harry), « Mozart », in : TRANCHEFORT (François-René) éd., *Guide de la musique de chambre*, Paris : Fayard, 1989, p. 615 :

« La combinaison sonore d'un violon et d'un instrument à clavier (clavecin ou plus tard piano) n'est pas des plus heureuses, et il faut bien admettre que même jusqu'à nos jours, les bois, par exemple, sonnent beaucoup mieux que les cordes avec un piano. »

Les origines du quatuor à cordes sont de nos jours bien connues et facilement identifiables : abandon du *continuo* dans les années 1750–1760 ; apparition d'une texture polyphonique nouvelle réalisant une synthèse délicate entre prédominance mélodique et traitement à part égale des quatre instruments. Les origines de la sonate pour violon et piano sont, quant à elles, moins connues car beaucoup plus problématiques. Afin de cerner ces origines, trois angles d'approche seront successivement abordés dans l'exposé qui va suivre :

1. Les problèmes liés à la terminologie ;
2. La polyvalence de la nomenclature instrumentale ;
3. Les rapports ou rôles successifs qu'ont entretenus le violon et le piano au sein de leur duo.

## 1. Ambiguités terminologiques

Tenter de dresser une liste exhaustive du répertoire pour violon et piano au XVIII<sup>e</sup> siècle s'avère *quasi* impossible pour deux raisons principales. La première est quantitative : le répertoire de la sonate pour violon et piano est immense au cours de cette période. Prenons, à titre d'exemple, la production pléthorique du compositeur Daniel Steibelt, auteur de quelques cent quatre-vingts sonates réparties en plusieurs dizaines d'*opus* composés entre 1785 et 1823 ; autant de données, par conséquent d'autant plus difficiles à lister que, de toute évidence, le meilleur y côtoie le pire<sup>1</sup>...

---

<sup>1</sup> Cf. NEWMAN (William S.), *The Sonata in the Classic Era*, New York : The Norton Library, 2/ 1972, p. 68 :

« 3 200 sonatas [...] have been examined [...] and that these represent scarcely a fifth of all those »

**L'*Opus 7*, n°s I et III pour violon et piano d'Anton Webern :**

**L'adieu au pays tonal**

*par*

Denis Le Touzé

### **Les enjeux de l'écriture**

Les *Vier Stücke* pour violon et piano, *opus 7*<sup>1</sup>, composées en 1910, appartiennent à cette période, 1909–1914, où Webern manifeste une préférence pour la « petite forme ». Cependant, l'œuvre présente un contraste accusé, une opposition de caractère, entre les numéros II et IV, rapides et exubérants, « sorte d'*action music* privilégiant le geste expressionniste, le jaillissement bouillonnant de fusées sonores<sup>2</sup> », et les numéros I et III, très lents, qui offrent une matière sonore raréfiée. Si l'exubérance des premiers numéros cités est chose peu commune dans l'univers webernien de cette période, la raréfaction sonore dans les deux autres s'inscrit dans une recherche de concision extrême qu'il poursuivra jusqu'à l'*opus 11*. Circonscrire l'étude aux numéros I et III permet donc de concentrer le regard et l'oreille sur un mode d'écriture et d'expression homogène, au moment où Webern, toujours en quête de nouveaux territoires sonores, vient d'impulser

---

<sup>1</sup> Les exemples liés à cet article sont placés à la fin du texte.

<sup>2</sup> MATTER (Henri-Louis), *Webern*, Paris, L'Âge d'homme, 1981, p. 41–42.

à son style une évolution rapide — en effet, quel chemin parcouru entre la *passacaille*, *opus* 1, de 1908, et le présent *opus* !

D'emblée, les deux mouvements sont présentés dans leur perception immédiate, celle d'une oreille « écarquillée », prête à capter l'infime et l'intime d'un son rare, celle de la lecture d'une partition qui, pour chacun d'eux, tient en une page embrassée du regard, celle enfin du concert, où l'on peut voir la manière dont à la rareté et la concentration sonore répond le geste instrumental. Une première approche en surface permet de rendre compte de divers aspects sensibles liés à différentes qualités de temps.

Dans ce moment qui conduit « de la dissolution de la tonalité à l'acquisition de la technique des douze sons<sup>1</sup> », l'étude des structures de hauteurs constitue un passage obligé des articles voués à l'analyse. Or cette période, pour transitoire qu'elle soit entre deux modes d'organisation plus stables, n'est pas pour autant livrée au seul hasard d'une dodécaphonie dénuée de tout ordre. Chez Webern, il existe bien un point de bascule entre la tonalité élargie, encore en vigueur dans les *opus* 1 et 2, et sa suspension dans l'*opus* 3. À partir de celui-ci, il ne revient plus en arrière. Cependant, on aurait tort d'opposer les deux univers de manière trop exclusive, au point d'affirmer que rien, dans les premiers *opus* à tonalité suspendue, ne se rattache au passé. On peut au contraire déceler, dans les pièces qui nous occupent, des traces audibles et visibles de consonances. Un examen plus attentif permettra de préciser si l'on trouve, dans des structures plus profondes, des points d'ancre sur certaines hauteurs privilégiées.

---

<sup>1</sup> Cf. KABBASH (Paul), « Aggregate-derived symmetry in Webern's early works », in : *Journal of Music Theory*, 28 / 2, 1984, p. 225–250 :

« [...] from the dissolution of tonality to the acquisition of the twelve-notes method ».

## **Lucien Durosoir : L'histoire au présent**

*par*

Gérard Streletski

Sans raison peut-être, l'histoire, dit-on, a un sens. Vécue au présent, elle est, généralement, écrite au passé, même si certains politiques, quand il ne s'agit pas de quelque idéologue simpliste, sont tentés, ça et là, de la réécrire *a posteriori*, pour servir tel ou tel intérêt particulier, aussi éloigné d'elle qu'ils s'y inscriront demain pour le meilleur comme pour le pire.

En ce sens, l'absence de Lucien Durosoir des ouvrages d'histoire n'a, en soi, rien de surprenant : il n'est certainement pas un cas unique. En revanche, cette exclusion lui est, selon nous, principalement due, voire elle est voulue par lui et peut-être même consubstantielle de son parcours. Elle plonge, en réalité, ses racines dans la boue et le sang des tranchées de la première guerre mondiale, pour prendre fin au moment où la décolonisation commence d'inspirer nombre d'autres conflits dont certains perdurent jusqu'à nous.

Il n'est, de notre point de vue, de musicien que celui que la société reconnaît comme tel, par nécessité, par courage ou même, parfois, par hasard. Le compositeur n'échappe pas davantage à cette règle commune qui veut — depuis des temps immémoriaux et, en France, d'une façon plus marquée encore, avec la fin de l'Ancien Régime —, que l'humain, dès lors qu'il s'agrège, se doit de

contribuer, d'une manière ou d'une autre à la construction de son environnement social, dont il est, par effet de miroir ou de réplique, à la fois le produit et le prolongement.

Certes, ici encore, cela semble l'évidence au blasé. Pourtant, il arrive — et c'est le cas pour au moins une occurrence, que l'humain réfute une part du processus. C'est bel et bien ce que Lucien Durosoir paraît s'être imposé, tout en ayant parfaitement, à la fois, conscience et confiance dans le devenir de son œuvre. C'est aussi, d'apparence, ce qui ressort des entretiens dont nous bénéficiions depuis plus d'une vingtaine d'années, avec Luc, son fils, de même que des archives consultées et, d'une manière, il est vrai, moins probante, de la correspondance du compositeur, dont la conservation, même partielle, est parvenue jusqu'à nous.

Tous les éléments qui permettent d'avancer certaines hypothèses afin de reconstituer ce que furent la vie et la carrière du musicien — sans qu'il nous soit sérieusement possible de spéculer quoi que ce soit de définitif s'agissant de l'homme —, nous invitent à penser que l'isolement dans lequel Lucien Durosoir s'installa, très réel en regard du monde musical et spécialement de ses centres parisiens, ne lui fut, en réalité, imposé que par lui-même. Nous voulons y lire particulièrement, non pas l'échec d'une carrière mais, bien plus, une espèce de cheminement de celui qui aspire à l'ascèse. Une discipline d'égale rigueur à celle que s'impose le violoniste virtuose que fut Durosoir, très tôt reconnu, bien qu'exclu ou, justement, parce que banni de tout enseignement strictement institutionnel.

Lucien Durosoir voit le jour à Boulogne-sur-Seine, le 5 décembre 1878, trois ans après la disparition de Bizet et autant après l'inauguration du palais Garnier qui, de survivance de l'empire déchu, allait devenir, pour longtemps, l'un des phares de la musique et de la danse, en même temps que l'un des symboles de la république bourgeoise triomphante. Ainsi, né

***Sonate* pour violon et piano « Le lis » de Lucien Durosoir :**

**les fondements pluriels d'un langage singulier<sup>1</sup>**

*par*

Isabelle Bretaudeau

L'écoute de la *Sonate* pour violon et piano « Le lis » de Lucien Durosoir, distille la sensation duelle d'une musique à la fois familière et déroutante. Chaleureuse et dense, méditative, lyrique, spirituelle, mélancolique, dansante, généreuse, tourmentée, jamais sereine, elle est d'un abord ardu, sans doute parce que difficile à suivre dans ses idées et son cheminement. L'auditeur est saisi d'une profusion d'informations, qu'il ressent confusément comme devant être en lien, mais il n'a ni le temps de les mémoriser, ni encore moins de les organiser ou de les classer. La complexité de l'ensemble rend malaisé un repérage des éléments en jeu.

Le domaine du familier pourrait sans doute provenir de la force de l'élément mélodie, éminemment conducteur dans cette œuvre ; dans le retour ponctuel de fragments mélodiques ; dans quelques

---

<sup>1</sup> Je remercie ici Gérard Streletski, sans lequel ce travail n'aurait pu être entrepris. Son enthousiasme et sa foi en la musique de Lucien Durosoir, ainsi que sa conviction ancrée qu'un nécessaire effort devait être entamé pour le re-susciter, m'ont été très stimulants. Je remercie aussi Georgie et Luc Durosoir pour leur générosité, leur gentillesse et leur disponibilité absolues face à mes questionnements incessants tout au long de ce travail.

ponctuations et colorations modales. En revanche, d'autres éléments perturbent son appréhension directe, tels la compréhension de l'idiome harmonique, de sa mise en espace, les modes articulatoires de la pensée, son esthétique ; fondamentalement aussi, la raison d'être de deux mouvements seulement pour une sonate ou le sens à accorder aux titre, dédicace et didascalie en tête de la partition ou d'un mouvement.

La première lecture de la partition ne dissipe pas la sensation originelle d'une partition complexe, profuse en informations. Le regard, discriminant, ne permet pas d'appréhender ce qui avait, semble-t-il, échappé à l'oreille : la *Sonate* « Le lis » se dérobe à une compréhension aisée de son fonctionnement et de sa facture.

Sentiment frustrant pour le musicien désireux d'approfondir la musique, comme pour l'analyste curieux des arcanes de cette dernière, qui pressentent pourtant, que la matière à laquelle ils sont confrontés, outre sa forte densité expressive, est d'une grande richesse de façon.

Dans cette quête de réponses à des questionnements qui se renouvelaient à mesure que l'analyse suivait son chemin, notre travail a donc essentiellement consisté en un décryptage. Sans prétendre circonscrire l'ensemble des aspects de cette œuvre, nous avons tenté, modestement, de trouver quelques clefs essentielles dans les processus en cours et ainsi, tenter de comprendre, autant qu'expliquer, quelques uns des fondements de cette partition à l'esthétique et à la facture singulières.

Les questions premières ont concerné l'enveloppe de la partition : pourquoi la *Sonate* est-elle découpée en deux mouvements seulement ? Pourquoi le premier mouvement est-il dénommé « Introduction », alors qu'il est de longueur à peu près équivalente au second et que, d'autre part, subdivisé en plusieurs

## L'Œuvre pour violon et piano de Georges Enesco

*par*

Anne Penesco

Le *corpus* pour violon et piano de Georges Enesco constitue un ensemble de sept œuvres allant de 1897 — l'année de ses seize ans — jusqu'à 1940 : il a alors cinquante-neuf ans.

**1897** : *Première Sonate*, en ré majeur, *op. 2* ;

**1899** : *Deuxième Sonate*, en fa mineur, *op. 6* ;

**1903** : *Impromptu concertant* (sans numéro d'*opus*) ;

**1911** : *Mouvement de Sonate* (dite « *Torso* ») ;

**1926** : *Troisième Sonate*, « dans le caractère populaire roumain », en la mineur, *op. 25* ;

**1940** : *Impressions d'enfance*, *op. 28*.

Cet inventaire n'est certes pas quantitativement aussi important qu'on pourrait l'attendre de la part d'un violoniste mais Enesco n'est pas seulement un interprète qui écrit pour son instrument, c'est un musicien complet (par ailleurs pianiste et chef d'orchestre des plus remarquables), un créateur dont les moyens d'expression sont multiples. D'autre part, parmi les partitions qu'il nous a laissées pour l'instrument à archet et le clavier, deux — la *Troisième Sonate* et les *Impressions d'enfance* — sont des chefs-d'œuvre incontestés de la littérature pour ces instruments.

Né le 19 août 1881 à Liveni-Vîrnău, dans le Dorohoi, en Moldavie, Enesco a, dès ses plus jeunes années, la révélation du

violon. Son enfance, baignée de la musique des paysans et des *laoutars*, le marque profondément et il conserverait toujours un attachement indéfectible à sa terre natale. Il faut y chercher ce que le philosophe et poète Lucian Blaga<sup>1</sup> nomme des « déterminants stylistiques », qui seraient les matrices de l'art enescien.

Tout particulièrement cher au compositeur est le violon des ménétriers<sup>2</sup> dont on retrouve l'empreinte dans la *Troisième Sonate* et les *Impressions d'enfance*. Mais, alors que, dans ses premières œuvres, il ne renonce pas encore au pittoresque tout en laissant pressentir ce que serait son itinéraire spirituel, il va ensuite décanter son art de ses éléments extérieurement séduisants pour parvenir à ce jaillissement d'un folklore recréé de l'intérieur, sublimé.

Avant de relever les caractéristiques les plus intéressantes et originales du *corpus* pour violon et piano d'Enesco, rappelons — même si, chez lui, le violoniste a trop souvent fait oublier le compositeur — que le violon est, pour lui, un interlocuteur privilégié.

Après avoir été admis, à l'âge de sept ans, au Conservatoire de Vienne, sous la férule des Hellmesberger<sup>3</sup>, il sort, en 1899, du Conservatoire de Paris (classe de Martin Marsick<sup>4</sup>) avec un premier prix de violon. L'on écrirait un volume entier avec les évocations

---

<sup>1</sup> Lucian Blaga (Lancram, 9 mai 1895–Cluj-Napoca, 6 mai 1961), philosophe, écrivain et poète roumain.

<sup>2</sup> *Scripca, cetera ou dibla*.

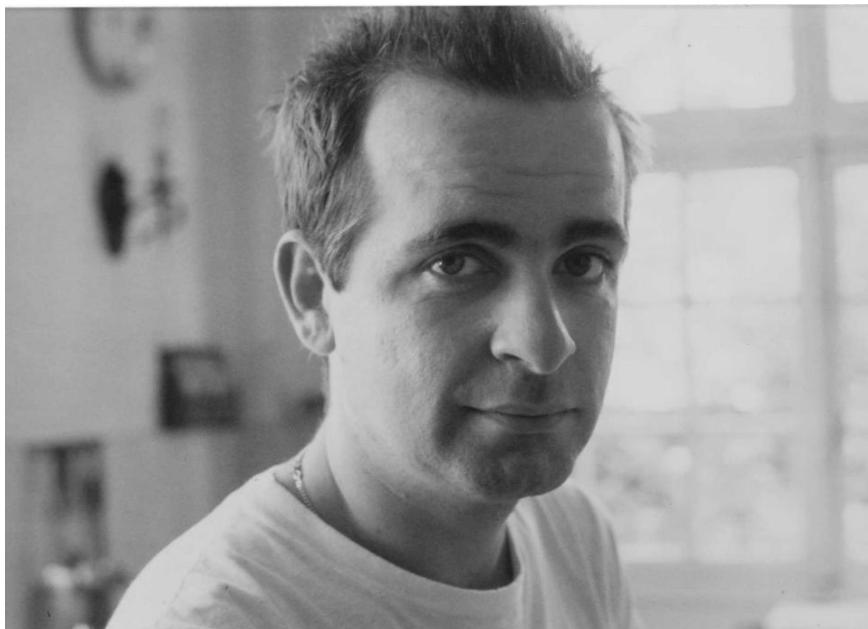
<sup>3</sup> Josef Hellmesberger I (Vienne, 3 novembre 1828–Vienne, 24 octobre 1893) et Josef « Pepi » Hellmesberger II (Vienne, 9 avril 1855–Vienne, 26 avril 1907).

<sup>4</sup> Martin-Pierre Marsick [Jupille-sur-Meuse (quartier de Liège depuis 1977), 9 mars 1847–Paris, 21 octobre 1924], violoniste belge.

**Olivier Greif (1950–2000) – Les œuvres pour violon et piano**  
**« La Rencontre des eaux »**

*par*

Brigitte François-Sappey



**Photographie 1.** Olivier Greif, *ca* 1978 (Fonds Greif).

Somptueux pianiste, Olivier Greif a joué toute la musique de chambre classique et moderne, dont le répertoire des sonates et duos pour violon et piano. Par idéal, par amitié et pour gagner sa vie, il le défendit sans relâche avec Gaëtane Prouvost, Régis et Bruno Pasquier, Raphaël Oleg, Frédéric Lodéon, Henri Barda,

Michel Dalberto, Bruno Rigutto, Jean-François Heisser, ses valeureux amis<sup>1</sup>. À sa réputation de remarquable chambriste s'ajoutait celle de déchiffreur exceptionnel capable de sauver *in extremis* les situations les plus compromises. À la différence d'un Georges Enesco naguère ou d'un Éric Tangy de nos jours, ce pianiste-né n'était, en revanche, pas violoniste. Le genre du duo pour violon et piano l'a cependant retenu pour trois de ses œuvres, à deux moments de son parcours de jeunesse, période de création à la fois mouvementée et féconde qui ira s'estompant pour s'interrompre plus de dix ans, à l'orée de la décennie quatre-vingt, au profit d'une recherche spirituelle. Ce sera ensuite, au cours de la décennie quatre-vingt-dix, le retour à la vie publique de l'artiste hors du commun dont la réputation et les œuvres vont monter de nouveau en flèche jusqu'à sa brutale disparition, à cinquante ans tout juste, qui met fin à ce second essor et à sa trajectoire entière.

Chez Greif, le duo violon et piano est présent, à deux reprises, sous la forme d'une paire. En 1967, deux sonates se télescopent pour l'obtention du prix de composition au Conservatoire de Paris. Il a alors dix-sept ans. Une décennie plus tard, en 1976–1977, il compose une vaste troisième sonate intitulée *The Meeting of the Waters* (La Rencontre des eaux), titre éloquent, retenu pour la présente communication, et des *Variations on Peter Philips « Galiarda dolorosa »*<sup>2</sup>, œuvres que frôle aussi une sonate inachevée pour

---

<sup>1</sup> La plupart de ces musiciens ont participé, comme Olivier Greif, aux débuts de l'Académie-Festival des Arcs.

<sup>2</sup> Des trois œuvres pour violon et piano, il existe des versions sonores de référence avec l'auteur au piano, enregistrées et diffusées par Radio France, plus un bel enregistrement INA, « Mémoire vive », d'octobre 1993, toujours avec le compositeur au piano, en provenance de Pologne pour *The Meeting of the Waters*. L'ensemble des éléments afférents à la discographie actualisée est présenté à la fin du volume.

## TABLE DES MATIÈRES

### PRÉFACE

*par* David Pastor ..... 1

JURY 2007 ..... 3

PALMARÈS 2007 ..... 17

1<sup>er</sup> prix de la ville de Lyon ..... 17

Prix ADAMI du Public ..... 17

Coup de cœur Bayer Cropscience ..... 17

Prix de la presse ..... 17

*Eugen Tichindeleanu (violon)* ..... 18

*Nozomi Matsumoto (piano)* ..... 18

2<sup>e</sup> prix SPEDIDAM ..... 19

*Boris Brovtsyn (violon)* ..... 19

*Mikhail Shilyaev (piano)* ..... 20

3<sup>e</sup> prix Conseil général du Rhône : *ex-aequo* ..... 21

*Owen Dalby (violon)* ..... 21

*Alexander Rabin (piano)* ..... 22

*Amanda Favier (violon)* ..... 23

*Aya Nakashima (piano)* ..... 23

*Mana Kato (violon)* ..... 24

*Seiko Ikeda (piano)* ..... 25

Prix SACEM, pour la meilleure interprétation de la 2<sup>e</sup> sonate de Nicolas Bacri : *ex-aequo* ..... 25

*Alexandra Korobkina (violon)* ..... 25

*Ksenia Garri洛va (piano)* ..... 26

Partenaires 2007 ..... 26

## AVANT-PROPOS

<i>par Gérard Streletski .....</i>	27
------------------------------------	----

## LA SONATE POUR VIOLON ET PIANO : LA QUESTION DES ORIGINES

<i>par Frédéric Gonin.....</i>	31
--------------------------------	----

1. Ambiguités terminologiques .....	32
2. Une nomenclature instrumentale polyvalente .....	34
2. 1. <i>Continuo ou clavier obligé ?</i> .....	34
2. 2. <i>Clavecin ou pianoforte ?</i> .....	39
2. 3. <i>Violon ou autre instrument mélodique ?</i> .....	43
2. 4. <i>Présence ad libitum d'un violoncelle.....</i>	45
2. 5. <i>Présence ad libitum du violon.....</i>	49
3. Évolution des techniques de composition du duo piano et violon.....	53
3. 1. <i>Violon ad libitum.....</i>	53
3. 2. <i>Violon obligé.....</i>	56
3. 3. <i>Vers le modèle du XIX<sup>e</sup> siècle .....</i>	58
Conclusion .....	63

L'*OPUS*7, N<sup>OS</sup> I ET III POUR VIOLON ET PIANO D'ANTON WEBERN :

## L'ADIEU AU PAYS TONAL

<i>par Denis Le Touzé .....</i>	65
---------------------------------	----

Les enjeux de l'écriture.....	65
Perception immédiate.....	67
<i>Un geste expressif.....</i>	67
<i>Timbres et fonctions expressives.....</i>	72
<i>Une synthèse des perceptions.....</i>	73
Quelle cohérence tonale ?.....	73
<i>Zones chromatiques.....</i>	74
<i>Effets de symétrie .....</i>	74
Tonalité : morphologies et structures profondes .....	75
La quête d'un nouvel univers.....	77
<i>La « petite clef » .....</i>	80

Table des matières	255
--------------------	-----

<i>La « clef centrale »</i> .....	81
<i>La « grande clef »</i> .....	82
<i>L'« état de grâce » octocordal</i> .....	82
<i>Fonction homogénéisante des éch</i> .....	83
Un instant d'éternité.....	83
 <b>LUCIEN DUROSOIR : L'HISTOIRE AU PRÉSENT</b>	
<i>par Gérard Streletski</i> .....	99
Œuvres de Lucien Durosoir pour violon et piano.....	128
 <b>SONATE POUR VIOLON ET PIANO « LE LIS » DE LUCIEN DUROSOIR : LES FONDEMENTS PLURIELS D'UN LANGAGE SINGULIER</b>	
<i>par Isabelle Bretaudeau</i> .....	131
Relevés thématiques du premier mouvement.....	136
Relevés thématiques du second mouvement .....	138
 <b>L'ŒUVRE POUR VIOLON ET PIANO DE GEORGES ENESCO</b>	
<i>par Anne Penesco</i> .....	193
Enesco. Catalogue des œuvres pour violon et piano.....	204
 <b>OLIVIER GREIF (1950–2000) – LES ŒUVRES POUR VIOLON ET PIANO : « LA RENCONTRE DES EAUX »</b>	
<i>par Brigitte François-Sappey</i> .....	205
Rencontre des œuvres .....	209
<i>Sonates n° 1 et 2</i> .....	209
<i>Sonate n° 3 et Variations on Peter Philips</i> .....	213
Rencontre des styles .....	216
<i>Sonate n° 2</i> .....	217
<i>Sonate n° 3 The Meeting of the Waters</i> .....	219
<i>Variations on Peter Philips « Galiarda dolorosa »</i> .....	224
Annexes .....	227
<i>Annexe n° 1</i> .....	227
<i>Annexe n° 2</i> .....	228

<b>SOURCES, BIBLIOGRAPHIE <i>et alii</i> .....</b>	<b>231</b>
Sources.....	231
<i>Manuscrites</i> .....	231
<i>Imprimées</i> .....	231
<i>Ouvrages</i> .....	231
<i>Périodiques</i> .....	233
Bibliographie.....	234
<i>Ouvrages</i> .....	234
<i>Articles</i> .....	236
Discographie et audiovisuel .....	237
<i>Durosoir</i> .....	237
<i>Greif</i> .....	238
<i>Divers</i> .....	239
Logiciel.....	239
<b>INDEX.....</b>	<b>241</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>253</b>