

LES GRANDS VIOLONISTES
DU XX^e SIÈCLE

Tome II
1948-1985

DANS LA MÊME COLLECTION

Jean-Michel Molkhou, *Les grands violonistes du xx^e siècle. Tome I*

Alain Lompech, *Les grands pianistes du xx^e siècle*

Richard Martet, *Les grands chanteurs du xx^e siècle*

Christian Merlin, *Les grands chefs d'orchestre du xx^e siècle*

Gérard Mannoni, *Les grands danseurs du xx^e siècle*

JEAN-MICHEL MOLKHOU

LES GRANDS
VIOLONISTES
DU XX^e SIÈCLE

Tome II
1948-1985

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2014
ISBN 978-2-283-02790-5

À la mémoire d'Étienne Vatelot
(1925-2013)

Préface de Gidon Kremer

Comme bon nombre de lecteurs le savent probablement, j'ai grandi dans une famille de violonistes. Cependant, je ne suis jamais devenu un « obsessionnel du violon ». Étudier cet instrument fut pour moi un processus naturel consistant à suivre l'exemple de mes parents et de mon grand-père. C'est ainsi que le violon est devenu le prolongement de mon corps, de mes émotions et de mon esprit.

Pendant ma jeunesse, j'ai joué le violon que m'avait donné mon grand-père lorsque j'avais seize ans, violon qui lui avait appartenu toute sa vie, fièrement attribué à « G. B. Guadagnini » (même s'il s'avéra malheureusement que ce n'était qu'une copie).

Quoi qu'il en soit, ce violon magnifique fut le fidèle compagnon de tous mes concours internationaux (et notamment du Concours Tchaïkovski en 1970, que j'eus la chance de remporter). C'est avec lui que j'ai donné tous mes premiers récitals. Dans tous les enregistrements réalisés au cours des années 1970 – et notamment celui du *Concerto* de Brahms sous la direction d'Herbert von Karajan –, cet instrument (qui, depuis, embellit le son de la Kremerata

Baltica à côté d'autres de ma collection) m'a toujours servi loyalement.

Dans ma jeunesse, j'ai bien sûr écouté beaucoup d'enregistrements, et mon père, qui collectionnait les microsillons et les bandes rares de grands violonistes, a toujours insisté pour que je compare différentes façons d'approcher la musique.

Qu'en était-il de moi ? À cette époque, j'étais beaucoup plus intéressé par « d'autres » musiques que celles écrites pour le violon – symphonies de Mahler, *West Side Story* de Bernstein, *Falstaff* de Verdi – mais aussi par des musiciens de jazz comme Oscar Peterson, Miles Davis, Ella Fitzgerald, Art Tatum, Dave Brubeck et Stéphane Grappelli, pour n'en citer que quelques-uns. Tous ces grands artistes – sans oublier des chanteurs tels que Jacques Brel, l'acteur Innokenti Smoktounovski ou Maria Callas – m'ont inspiré au moins autant que des violonistes comme Yehudi Menuhin, David Oïstrakh, Isaac Stern, Joseph Szigeti et Zino Francescatti.

Mon attitude entière envers la musique fut – et demeure – liée aux « différents » types de sonorités que j'ai entendues et qui m'ont inspiré. Il n'en reste pas moins que c'est le violon qui est devenu l'« outil » maître de toutes mes activités à travers le monde et qu'il l'est resté pendant plus de soixante ans. Une fois que j'ai eu décidé de devenir violoniste, j'eus à centrer toutes mes émotions et toute ma curiosité, et à les projeter à travers mon instrument.

Cela dit, je ne me perçois pas comme un « connaisseur » de l'évolution du jeu du violon dans la seconde moitié du xx^e siècle. Mon attitude, comme mon approche des précieux instruments que j'ai eus maintenant entre les mains depuis plusieurs décennies, reste très subjective. J'ai toujours essayé

de servir les partitions ; ce sont elles qui m'ont amené à chercher des solutions. D'abord et avant tout, j'ai voulu être loyal envers les compositeurs, ce qui reste toujours mon objectif aujourd'hui.

Pour moi, la musique reste un langage des émotions pures ; la façon dont ces émotions sont « lues » puis ensuite traduites en concert ou sur des enregistrements, de façon à finalement toucher le public, est une affaire très personnelle.

Il y a une chose dont je suis absolument certain : quelle que soit la façon dont nous apprécions le jeu de chacun (pour beaucoup d'entre nous, notre modèle absolu fut – et reste – Jascha Heifetz), ce n'est pas « la perfection » en soi qui m'intéresse le plus.

De nos jours, il y a des douzaines de violonistes qui contrôlent brillamment leurs apparitions. Nous sommes souvent émerveillés par le haut niveau de leurs performances, leur confiance en eux, leur technique sans faille et leur apparence « glamour ».

Cependant, ce que j'entends plus rarement, c'est cette personnalité de la voix, qui rendait si particuliers et si facilement identifiables les grands interprètes d'autrefois (et pas seulement les violonistes !). J'ai souvent dit « qu'il ne fallait que vingt secondes pour identifier une vraie personnalité parmi les compositeurs ou les interprètes ».

Malheureusement, de nos jours trop d'interprètes ont le même son.

Bien sûr, il y a des exceptions et nous pouvons tous être pleins d'admiration pour ces artistes-là. Ceci vaut particulièrement pour les musiciens qui montrent de l'intérêt à élargir le répertoire. Je dirais que leur approche n'est pas seulement

en relation avec le passé mais aussi avec le futur. Ils refusent de vivre dans un « musée » en ne jouant que la musique de compositeurs disparus.

Albert Einstein a dit un jour que ce qu'il avait accompli dans la vie (en science), il ne l'avait pas accompli grâce à ses études mais malgré elles. Nous semblons trop attachés à la notion d'« écoles », alors que les interprètes les plus fascinants sont toujours ceux qui s'en sont démarqués pour trouver une signature personnelle et neuve.

Mon grand professeur, David Oïstrakh, me dit un jour : « Henryk Szeryng avait, bien sûr, une grande maîtrise de son instrument, mais... » – et poursuivant avec un sourire aux lèvres – « ... lorsqu'en écoutant la radio, je ne pouvais pas identifier tel ou tel brillant violoniste, il s'avérait que c'était... Szeryng ».

En me référant à cette déclaration anecdotique (mais authentique) de mon grand maître, je ne discute en rien le jeu équilibré, respectueux et « élégant » de Szeryng et je ne cherche en rien à influencer l'opinion du lecteur à son égard. Szeryng fut indiscutablement l'un des plus éminents violonistes du passé. Mais le point sur lequel je veux attirer l'attention n'est pas tant *comment* quelqu'un joue, que *quelle sorte* de message personnel un artiste est capable de délivrer dans une interprétation.

Cela m'amène à songer à un autre grand violoniste et admirable personnalité, Isaac Stern. Dans l'une de ses dernières interviews, il dit qu'il a été moins intéressé par tous les jeunes musiciens qui maîtrisaient les pièces les plus difficiles que par ceux dont il percevait dans le jeu l'urgence et la capacité à « dire » quelque chose, en exprimant une part d'eux-mêmes.

Lorsque je regarde autour de moi aujourd'hui, il me semble qu'il y a trop de jeunes musiciens prometteurs soucieux d'assurer une certaine paternité à leur carrière, ce qui le plus souvent n'a rien à voir avec l'élément essentiel de la pratique musicale – l'ART. Ils utilisent et sont soutenus par toutes sortes de « moyens » – management, industrie du disque, bureaux de relations publiques, interviews, shows télévisés, etc. Plus ils s'investissent dans « ces nouvelles exigences pour toucher de larges audiences » (ce qui, bien entendu, sert avant tout l'industrie musicale et sa préoccupation sur les chiffres de vente), moins ils sont concernés par la véritable raison de jouer – et ce, quel que soit l'instrument dont ils jouent. Pour la plupart de ces jeunes musiciens doués, le but est d'être appréciés et valorisés le plus rapidement possible pour devenir... des STARS.

Le livre que vous avez entre les mains traite principalement de CÉLÉBRITÉS et c'est au lecteur de se faire sa propre opinion sur leurs différentes personnalités. Il est intéressant, et assurément important, de comprendre (au-delà du fait qu'ils sont tous des interprètes très accomplis) quelles sont les aspirations réelles de ces splendides instrumentistes.

Récemment, une jeune femme est venue jouer pour moi lors d'une master class ouverte.

Son interprétation d'un mouvement de Bach fut plutôt morne. Je ne voulais pas la décourager, ce d'autant que son rêve était probablement de devenir une soliste célèbre, mais je n'ai pas trouvé d'autre alternative que de lui poser quelques questions, plutôt cruelles : « Pourquoi pensez-vous que des gens devraient payer pour assister à une prestation comme la vôtre ? Pourquoi même devraient-ils vous écouter ? » Bien

que rude, ma déclaration était sincère : « Le fait de jouer les bonnes notes au bon moment ne suffit pas pour être un véritable artiste. »

Malheureusement, de nos jours, trop d'interprètes « survolent » les œuvres les plus précieuses – lorsqu'ils les jouent sur scène. Curieusement, un public assez large (et souvent par ailleurs compétent) s'en contente. Peu nombreux sont les auditeurs qui savent percevoir si c'est l'image publicitaire, la prestation d'un véritable artiste ou une apparence brillante (comportement exagéré ou tenue extravagante) qui rend une interprétation particulièrement mémorable. Un joli visage ou une expression corporelle attirante peuvent nous éblouir et même prétendre nous offrir une lecture très convaincante. Qui de nos jours dirait non au charme ? Apparemment pas la majorité des critiques musicaux.

Il ne nous faut pas oublier l'« approche » commerciale de l'industrie musicale, acteur décisif dans ce « jeu », qui se réjouit naturellement des profits qu'elle peut en tirer.

Jouer un répertoire habituel, proposer des interprétations conventionnelles (qui sont, en fait, le plus souvent des imitations d'enregistrements célèbres) a jeté un « mauvais sort » sur la musique.

Il me semble que nous vivons une ère dans laquelle l'art de l'interprétation a été soumis à la même sorte de « globalisation » que d'autres industries et entreprises. La force de commercialisation et une présentation avantageuse créent plus de désir que le contenu véritable. Des artistes « très bien conditionnés » connaissent plus de succès que des voix plus originales (et plus authentiques).

Il en résulte que de brillants instrumentistes deviennent de

bien piètres interprètes. Les concours aggravent souvent cette tendance en primant les concurrents techniquement les plus accomplis au détriment des musiciens les plus intéressants (violonistes inclus).

Mais il persiste un espoir – car il existe, en fin de compte, encore autour de nous *quelques* artistes exceptionnels, musiciens et créateurs avec des visions personnelles, qui ont à cœur de chercher de nouvelles interprétations d'œuvres célèbres ou qui sont prêts à sortir des sentiers battus pour tenter l'aventure et découvrir de nouvelles choses. Ce sont ces musiciens qui forcent mon respect et mon estime, leur démarche étant, à mon sens, captivante. Je ne souhaite nommer personne ici, mais je voudrais insister sur le fait que l'avenir de l'art de jouer du violon est entre les mains de ces « explorateurs intellectuels et émotionnels », qui sont prêts (consciemment ou non) à devenir des « outsiders », et à sacrifier le confort du succès au plaisir de prendre un risque. En prenant pour source les meilleures approches traditionnelles de la littérature musicale, ils ont pour passion d'aller plus loin et de s'écarter des façons rassurantes d'interpréter les grands « chevaux de bataille ».

Il me semble que seuls ces artistes possèdent cette qualité particulière si nécessaire pour « parler » au public depuis la scène : l'IMAGINATION.

Cependant, même ces cas heureux ne sont en mesure de nous convaincre que si leurs interprétations sont non seulement magistrales mais aussi sincères, et reflètent la vraie profondeur de leur âme.

Le marché semble submergé d'excentriques autosatisfaits. Aucun maître de l'ancienne génération n'aurait été capable

de défendre son « authenticité » lors d'une confrontation avec un « feu follet » à la David Garrett.

À propos des instruments

Tout au long de ma vie, j'ai eu le privilège de jouer de merveilleux instruments anciens (Antonio Stradivari et Guarneri del Gesù (tous deux datés de 1734) et plus récemment un Niccolò Amati de 1641), mais je ne suis jamais devenu (comme certains de mes estimés collègues) un « chasseur d'instruments », c'est-à-dire quelqu'un qui cherche à tout prix à trouver un instrument correspondant parfaitement à ses propres ambitions.

J'ai toujours cru (et dit !) que le véritable « instrument » reposait *au fond* de nous-mêmes. J'ai donc eu l'occasion d'apprécier, d'admirer et parfois même de jouer en concert et d'enregistrer sur de merveilleux instruments modernes, comme celui fait par Luiz Bellini aux États-Unis il y a quelque quarante ans. Depuis que les « vieux » sont devenus des investissements patrimoniaux et l'objet de fierté des collectionneurs, je considère qu'en dépit de la valeur historique et des prodigieuses qualités des chefs-d'œuvre du passé, les instruments modernes de belle facture sont de grande valeur lorsqu'ils sont fabriqués et joués avec compétence et talent. Il est stupéfiant d'entendre les sonorités qu'ils peuvent produire lorsqu'ils sont joués avec amour !

Je souhaite qu'un plus grand nombre de jeunes artistes explorent leurs capacités et trouvent leur propre voix en jouant des violons, altos et violoncelles contemporains.

L'une des leçons que j'ai apprises au cours des années, c'est que les choses les plus précieuses dans la vie sont celles qui ont été réalisées avec amour et passion. Ceci s'applique à tout un chacun. Elles ne sont pas seulement réservées à quelques rares élus.

Mon cher ami Jean-Michel Molkhou, l'auteur de ce livre, réunit ces deux qualités. Il entretient une noble admiration pour le violon et pour les violonistes, qui mérite le plus grand respect, tout particulièrement parce qu'il l'a développée avec une sensibilité inhabituelle pour un chirurgien ! Et c'est peut-être précisément ce qui fait de lui l'un des plus fins « anthropologues » dans le monde du violon.

L'incontestable connaissance de Jean-Michel en matière d'enregistrements de toutes sortes, sa sensibilité d'écoute au concert, sa capacité à s'impliquer dans les aspects techniques (comme les doigtés ou les coups d'archet), son attachement émotionnel à la littérature pour cordes et sa propre expérience de musicien de chambre font de lui un fervent défenseur de nos instruments anciens et un merveilleux historien des maîtres du passé autant que de ceux d'aujourd'hui.

Comme nous l'avons vu, malgré toutes les crises politiques ou financières, le violon est encore un instrument « contemporain » de grande valeur, qui a la faculté de produire des « harmoniques » audibles (ou à peine audibles !). Ses vibrations intimes peuvent être perçues même dans le tumulte de notre époque et donc – générant un flot d'énergie positive – réussir à soutenir l'enchantement des auditeurs.

Je crois sincèrement que le très impressionnant contenu de ce livre peut être lu par tous – aussi bien violonistes

contemporains que mélomanes amoureux du violon – tel un merveilleux guide pour comprendre toutes les différences, similitudes et contradictions de cette forme d’art.

Il mérite l’attention de quiconque est prêt à s’identifier à ces sonorités produites sur simplement quatre octaves, et ainsi à entrer en contact avec le monde entier.

Apprécions chaque page de cette aventure, écrite avec savoir et enthousiasme, qui ravira aussi bien amateurs que professionnels.

Gidon Kremer

21-26 mai 2014 (en tournée en Allemagne)

Introduction

Pour ce second tome, suite chronologique de celui publié en 2011, se sont posées d'autres questions. Si, pour les violonistes rassemblés dans le premier, l'histoire avait eu le temps de faire son tri, pour les plus jeunes, c'est seulement le recul des premières années du XXI^e siècle qui nous a permis de reconnaître les plus grands talents. Peut-on être considéré comme un grand violoniste du XX^e siècle si l'on avait moins de vingt ans en l'an 2000 ? Pour certains prodiges, certainement, pour d'autres, dont l'évolution fut plus progressive, de façon moins évidente. Dans mes choix, je me suis donc efforcé de retenir ceux dont l'art avait eu le temps de marquer, par le concert comme par le disque, les dernières années du XX^e siècle et les dix premières du XXI^e, sans prétendre être exhaustif, d'où de cruels dilemmes, tant sont nombreux les violonistes de grand talent. Le choix des artistes a tenu compte du fait que bon nombre faisaient carrière essentiellement sur d'autres continents que le nôtre. Leur personnalité, l'importance et la qualité de leur discographie ont été des éléments déterminants mais pas exclusifs, tout comme le profil de leur parcours.

Ayant eu le plaisir de rencontrer nombre de ces violonistes

durant ces vingt dernières années, des extraits d'interviews personnelles ont été inclus afin de les faire parler eux-mêmes.

Dans ce second tome, qui regroupe les plus grands violonistes nés à partir de 1948, et donc en pleine activité, voire même pour certains encore en devenir, on remarquera que la proportion de femmes a pris une importance considérable – reflet d'une évolution de la société offrant aux femmes, comme dans d'autres domaines, l'accès aux plus hautes destinées –, tandis que la large domination d'artistes d'origine russe ou d'Europe centrale s'est amoindrie, faisant apparaître des artistes venus d'Extrême-Orient. La mondialisation, particulièrement favorisée par la diffusion planétaire des enregistrements, a entraîné une sorte de « gommage » des écoles et donc des styles par rapport à leurs illustres aînés. Il n'en reste pas moins que chaque génération apporte son lot de grands talents capables de marquer leur époque par leur personnalité. Le classement chronologique, par ordre « d'apparition sur scène », m'est apparu plus logique pour le lecteur, mais un index alphabétique lui permettra de retrouver aisément l'interprète de son choix.

Comme dans le premier tome, le lecteur trouvera à la fin de l'ouvrage des notices biographiques de grands pédagogues (à l'exception de ceux déjà présentés dans le volume I) qui ont été les maîtres des héros de ce second volet, certains d'entre eux ayant aussi mené une brillante carrière de soliste. Un autre ensemble de notices concerne des violonistes de grand talent, nés à partir de 1948, qui méritaient de figurer dans l'ouvrage compte tenu de leur notoriété. Comme dans le premier volume, les artistes qui se sont fait surtout connaître

comme chambristes n'ont pas été retenus ici, pas plus que ceux qui se sont distingués essentiellement comme violons solos d'orchestres. Par ailleurs, et ce, malgré l'importance du courant baroque au cours de la seconde moitié du xx^e siècle, les violonistes « baroques » n'ont pas été inclus ici, leur répertoire plus restreint, leur esthétique et leur identité musicale ne permettant pas une juste comparaison avec leurs collègues « modernes ».

Des illustrations musicales, enregistrées au xx^e siècle, c'est-à-dire jusqu'en l'an 2000, ont été sélectionnées pour la majorité des artistes, à l'exception de ceux qui ne se sont fait connaître au disque que dans les premières années du xxi^e siècle. Pour chacun des interprètes, j'ai privilégié une œuvre qui eut une signification spéciale au cours de sa carrière ou qui est particulièrement représentative de son art. Elles sont disponibles sur le CD qui accompagne ce livre. Le répertoire a été également choisi de façon à enrichir celui du premier volume en évitant toute redondance, les œuvres de la seconde moitié du xx^e siècle ayant dû être limitées, en raison du coût des droits. Enfin, les principaux instruments, désormais moins souvent possédés par les artistes que prêtés par des banques ou des fondations compte tenu de leur valeur, ont été mentionnés pour chaque interprète.

Jean-Michel Molkhou,
juin 2014



Boris Belkin (né en 1948)

Né à Sverdlovsk (désormais Ekaterinbourg) dans l'Oural le 26 janvier 1948, Boris Belkin débute l'étude du violon et du piano à six ans. Plus tard, il confiera qu'enfant, il avait une passion pour le sport et qu'il détestait les deux instruments. Néanmoins ses progrès sont rapides et il fait ses débuts de violoniste à neuf ans dans le *Concerto* de Mendelssohn sous la direction de Kirill Kondrachine. Il entre ensuite à l'École centrale de musique de Moscou où il poursuit ses études, travaillant plus volontiers le piano que le violon. Excellent pianiste, il est en mesure d'aborder les principales sonates et les grands concertos du répertoire, et ce n'est qu'à l'âge de seize ans qu'il choisit définitivement le violon. Il entre alors au Conservatoire de Moscou dans la classe de Yuri Yankelevitch avec lequel il travaillera pendant neuf ans. « Yankelevitch était un homme merveilleux, qui m'a ouvert un monde beaucoup plus large que celui des quatre cordes d'un violon, notamment celui de l'opéra dont il était passionné. Sur le plan de la technique instrumentale, il était tout simplement extraordinaire. Autoritaire, certes, mais toujours très bon avec moi. » Au Conservatoire de Moscou, Boris Belkin se souvient avoir vécu

une époque incroyable. « C'était celle des Oïstrakh, Gilels, Kogan et Rostropovitch, mais on nous imposait un rythme de travail effréné, dans un esprit de compétition omniprésent, à tel point que je croyais alors que remporter des concours était le seul but de l'existence. La musicalité était bien souvent sacrifiée aux exigences des épreuves. »

En 1971, alors qu'il a préparé le Concours Paganini, il n'obtient pas l'autorisation de quitter le territoire soviétique. L'année suivante, il remporte le Concours national soviétique de violon, mais à nouveau, en 1973, les autorités lui interdisent de se présenter au Concours Paganini. Révolté, et ayant acquis la réputation d'un perturbateur, il émigre en Israël l'année suivante. « En tant que juif, je ne me suis jamais senti chez moi en Russie. J'avais besoin de me sentir libre et de prendre contact avec l'Occident. » Il entame dès lors une carrière internationale, s'établit un temps à Londres, puis à Paris, avant de se fixer à Liège et de prendre la nationalité belge.

Ses rencontres avec Isaac Stern, Vladimir Ashkenazy, Leonard Bernstein et Zubin Mehta ont une influence déterminante sur son avenir. En 1975, il se produit à New York et à Paris sous la direction de Leonard Bernstein. L'année suivante, il enregistre son premier disque consacré au *Premier Concerto* de Paganini avec l'Orchestre philharmonique d'Israël sous la direction de Zubin Mehta. « J'ai tellement joué ce concerto à cette époque que j'avais acquis une réputation de virtuose, ce dont je ne voulais pas. Alors je l'ai mis de côté pour une longue période. »

Il se fait entendre dans le monde entier et, bien qu'il préfère l'atmosphère de la scène, enregistre plusieurs disques.

« Il me semble toujours qu'un disque fige une interprétation. Un disque fixe la musique en une sorte de chose morte, alors que l'interprète évolue. » Particulièrement apprécié dans les grands concertos russes, dont il livre des visions ardentes et inspirées, Belkin s'intéresse aussi à des œuvres moins fréquentées comme le *Concerto* de Richard Strauss. Parmi les éléments qui contribuent à la beauté du son et à la personnalité d'un violoniste, il attache une importance particulière au vibrato. « Le vibrato est aussi personnel que l'écriture, dit-il. C'est par lui que l'on identifie un instrumentiste à cordes. Il faut faire très attention à la manière de s'en servir. » Et d'ajouter non sans humour : « Le KGB aurait pu dépister les violonistes subversifs simplement en cataloguant leurs vibratos ! »

Il participe à plusieurs productions télévisées, dont un film sur la vie de Sibelius, et à plusieurs concerts filmés sous la direction de Leonard Bernstein ou de Bernard Haitink. En 1997, il est invité par Isaac Stern à jouer avec lui au Festival international de musique de Miyazaki (Japon). En 2010, il est l'un des solistes choisis pour inaugurer le premier Festival Rostropovitch à Moscou. Depuis 1987, Boris Belkin enseigne chaque été à la prestigieuse Académie Chigiana de Sienne. Il fut notamment l'un des professeurs de Janine Jansen. Son expérience personnelle explique sa défiance envers les compétitions internationales. « Les concours ressemblent à des jeux Olympiques et ne mettent pas en valeur la véritable musicalité d'un artiste. J'ai d'ailleurs refusé de siéger au jury de la Reine Élisabeth. J'étais trop perturbé à l'idée de jouer un tel rôle de juge. »

Chacun de ses disques force l'admiration, tant par l'énergie flamboyante de son jeu que par la force émotionnelle dont il habite chaque œuvre. Sa discographie gravée chez Decca et Denon comprend des enregistrements des concertos de Brahms, Chostakovitch (*n° 1*), Paganini (*n° 1*), Prokofiev, Sibelius, Tchaïkovski et Richard Strauss, la *Symphonie concertante* et le *Cinquième Concerto* de Mozart ainsi qu'une remarquable intégrale des sonates de Brahms avec le pianiste Michel Dalberto.

Il joue un violon de G.B. Guadagnini (Milan, 1754) ayant appartenu à Isaac Stern, ainsi qu'un instrument moderne de Roberto Regazzi, luthier à Bologne.

À ÉCOUTER

Plage 1. DMITRI CHOSTAKOVITCH, *Concerto n° 1 en la mineur op.77 (ex 99)*, IV. Burlesque (Allegro con brio, Presto). 4'54

Avec le Royal Philharmonic Orchestra, dir. par Vladimir Askenazy. Enreg. novembre 1988. Decca Eloquence 467 6042.

Dans cette partition à la fois tragique et envoûtante, le soliste déploie, avec la fougue qu'on lui connaît, une énergie farouche structurée par une métrique solide et vivante.

Kyung-wha Chung

(née en 1948)

Une pionnière

Kyung-wha Chung fait partie, avec Michael Rabin, Itzhak Perlman et Pinchas Zukerman de l'élite des élèves formés par Ivan Galamian, le grand pédagogue de la Juilliard School de New York. Première violoniste d'origine asiatique à avoir mené une carrière internationale d'envergure, elle fut une sorte de pionnière.

Née à Séoul le 26 mars 1948, dans une famille de sept enfants, elle débute à quatre ans l'étude du piano puis deux ans plus tard celle du violon. « Enfant, je détestais le piano, dit-elle, alors que j'avais une irrésistible envie de reproduire le son du violon qui chantait dans ma tête. Jouer du violon me fut immédiatement naturel. » Très jeune, elle fait de la musique de chambre avec sa mère pianiste amateur mais aussi avec ses frères et sœurs, dont plusieurs deviendront des musiciens professionnels. Révélant un prodigieux talent, elle progresse si bien qu'à l'âge de neuf ans elle joue en public le *Concerto* de Mendelssohn avec l'Orchestre symphonique de Séoul. Elle devient alors rapidement célèbre dans son pays. En 1961, sur les conseils de sa mère, qui sera tout au long de sa



vie son principal mentor, elle quitte le cadre protecteur de sa famille pour aller étudier à la Juilliard School de New York où elle est acceptée dans la classe d'Ivan Galamian. Bien qu'elle obtienne une bourse d'études, les difficultés qu'elle rencontre alors sont immenses. À douze ans, elle se retrouve seule avec sa sœur aînée dans une ville intimidante et ne parle pas l'anglais. Elle se souviendra de cette brusque transition comme « la fin de son enfance ». À l'époque, elle est l'une des seules étudiantes asiatiques de New York, et l'unique Coréenne de sa classe à la Juilliard School où étudient des prodiges tels qu'Itzhak Perlman et Pinchas Zukerman. « En arrivant à New York, je pensais accéder au Paradis. Mais bien que Galamian se soit montré adorable à mon égard, j'ai longtemps pensé qu'il ne croyait pas en moi, notamment parce que j'étais une femme. Comme il avait rencontré plusieurs violonistes très prometteuses qui avaient sacrifié leur carrière à leur vie personnelle, il m'a souvent demandé de ne pas me marier ! » L'avenir prouvera qu'elle sera capable de concilier une prestigieuse carrière et sa vie de mère de famille.

Après avoir surmonté les difficultés de l'apprentissage de la langue, elle étudie pendant sept ans avec Ivan Galamian dont elle apprécie l'infinie patience, la rigueur et la pertinence. Elle reçoit aussi les conseils de Paul Makanowitzky qui lui fait découvrir le répertoire du xx^e siècle. Deux autres maîtres auront sur elle une influence significative, Josef Gingold et Szymon Goldberg. Mais sa carrière tarde à prendre son envol. « À dix-huit ans, j'étais découragée. Je passais ma vie entre l'école et mon appartement, à travailler, travailler et encore travailler. » N'ayant pu se présenter au Concours Tchaïkovski, en raison des tensions diplomatiques entre l'URSS et la Corée

du Sud – c'est l'époque de la guerre froide – sa famille la pousse à se présenter en 1967 au prestigieux Concours Leventritt qui se tient au Carnegie Hall. Après six jours d'épreuves, les membres du jury ne peuvent la départager de son principal rival, Pinchas Zukerman, et leur décernent à tous deux le premier prix. Kyung-wha fait alors des débuts remarqués à New York en 1968 et reçoit des engagements des principaux orchestres américains. Elle bénéficie ensuite en Europe des conseils de Joseph Szigeti, dont elle admire le raffinement et la culture. À son contact, elle développe son goût pour la littérature et pour la peinture.

Une prédilection pour Brahms

Ce n'est qu'en 1970, où elle se produit pour la première fois en Europe, au Royal Festival Hall de Londres sous la direction d'André Previn, qu'elle est enfin reconnue. Ayant remplacé Itzhak Perlman au pied levé, elle reçoit un accueil triomphal qui lui vaut d'être immédiatement engagée pour une tournée de trente concerts en Angleterre. Elle signe alors un contrat d'enregistrements avec Decca et grave son premier disque consacré aux concertos de Sibelius et de Tchaïkovski dans lesquels elle révèle une formidable fougue, un style mordant et énergique naturellement séducteur. C'est le début d'une intense carrière internationale, qu'elle aura toujours à cœur de concilier avec sa vie familiale et l'éducation de ses enfants. Affectionnant particulièrement les compositeurs romantiques – elle avoue une prédilection pour Brahms –, c'est dans ce répertoire que cette artiste modeste et discrète révèle au mieux

sa sensibilité vibrante, son tempérament passionné mais aussi toute la poésie de son jeu et sa grande clarté d'expression. Parallèlement à sa carrière de soliste, Kyung-wha Chung a fondé un trio familial avec son frère Myung-whun, pianiste et chef d'orchestre, et sa sœur Myung-wha, violoncelliste. Considérée comme l'une des plus talentueuses violonistes de sa génération, elle joue et enregistre avec les orchestres et les chefs les plus illustres et se produit en sonate avec des pianistes tels que Peter Frankl, Krystian Zimerman, Radu Lupu, Stephen Kovacevich ou Itamar Golan.

En 2006, à la suite d'un traumatisme de l'index de la main gauche, elle doit interrompre sa carrière. Elle se consacre alors à l'enseignement, avant de retrouver le chemin de la scène cinq ans plus tard, dans le cadre de récitals en Asie qu'elle intitule « *She is back* ». En 2007, elle est nommée professeur à la Juilliard School de New York et enseigne depuis 2012 à l'Université d'Ewha à Séoul. « Les jeunes artistes d'aujourd'hui subissent une telle pression, dit-elle, que peu d'entre eux sont heureux de ce qu'ils font. J'explique à mes étudiants que le chemin pour trouver sa propre sonorité demande beaucoup de courage, d'honnêteté et de persévérance. Il vaut mieux affirmer son identité en tenant compte de ses propres faiblesses, que d'essayer de ressembler à un modèle. C'est un long et difficile processus, mais indispensable pour se hisser au sommet. » Par ailleurs, elle assure depuis dix ans avec sa sœur Myung-wha la direction artistique du Great Mountain Music Festival à Pyeongchang (Corée du Sud).

Pour Decca puis pour EMI, Kyung-wha Chung a enregistré de très nombreux disques parmi lesquels les concertos

de Bartók, Beethoven, Berg, Brahms, Bruch (*n° 1*), Dvórák, Elgar, Mendelssohn, Prokofiev, Saint-Saëns (*n° 3*), Sibelius, Stravinsky, Tchaïkovski, Vieuxtemps (*n° 5*), ou Walton, la *Fantaisie écossaise* de Bruch, la *Symphonie espagnole* de Lalo et les *Quatre Saisons* de Vivaldi. En musique de chambre, citons ses enregistrements des sonates de Brahms (avec Peter Frankl), de Respighi et Richard Strauss (avec Krystian Zimerman pour DG) ainsi qu'un choix de trios de Beethoven, Brahms, Chostakovitch, Dvórák, Mendelssohn, Schumann et Tchaïkovski.

Au cours de sa carrière, elle a joué plusieurs prestigieux instruments dont un Stradivarius de 1693, le « Harrison », ayant appartenu à Corelli, conservé au Shrine to Music Museum (USA), et deux Guarneri del Gesù, l'un de 1735, le « Townley », ayant appartenu auparavant à Franz von Vecsey, Jan Kubelik et Michael Rabin, l'autre de 1734, le « Rode », ayant appartenu à Pierre Rode et à Norbert Brainin.

À ÉCOUTER

Plage 2. JOHANNES BRAHMS, *Sonate n° 3 en ré mineur op. 108*, I. Allegro. 7'36

Avec Peter Frankl (piano). Enreg. septembre 1995. EMI 5 56203 2

Une lecture baignée d'une généreuse tendresse, que nous offrent deux interprètes en parfaite harmonie d'éloquence. Un propos passionné, à la fois rêveur, retenu et pourtant plein d'émoi.

Pinchas Zukerman (né en 1948)

Un monument

Pinchas Zukerman, violoniste, altiste, professeur et chef d'orchestre, est un monument du monde musical. Enfant du peuple du tout jeune Israël, il est l'un des symboles des forces créatrices qui surent renaître de l'Holocauste. Interprète passionné, son lyrisme, sa générosité et son enthousiasme s'allient à un instinct du son hors du commun. Sur scène comme au disque, il s'est imposé comme l'un des plus grands maîtres de notre temps. Un exemple pour les générations futures.

C'est à Tel-Aviv qu'il naît en 1948, deux mois après la fondation de l'État d'Israël, un 16 juillet, comme Eugène Ysaÿe. Ses parents, d'origine polonaise, survivants du ghetto de Lodz et du camp de concentration d'Auschwitz, s'étaient établis en Israël juste après la guerre. Son père Yehuda, musicien klezmer autodidacte, joue de divers instruments et lui fait découvrir toutes sortes de musiques l'initiant à la flûte à bec et à la clarinette. « Mon père croyait en la musique, c'était un élément essentiel de sa vie qui lui a permis de survivre. Le violon était l'instrument des ghettos, une sorte de bouée de sauvetage. Mes véritables racines musicales viennent de là. » C'est à l'âge de sept ans que son père lui enseigne les premiers

Pinchas Zukerman. © E. Marshall. Avec l'aimable autorisation de Sony RCA



rudiments du violon. Il lui apprend notamment à accorder l'instrument afin de développer son sens de la justesse. Dès l'âge de huit ans, il devient l'élève de la grande pédagogue hongroise Ilona Feher, une ancienne élève de Jenő Hubay, qui sera également le professeur de Shlomo Mintz. Pinchas Zukerman se souvient de la première rencontre avec son professeur. « Madame Feher me salua en me disant qu'elle avait déjà beaucoup trop d'élèves et qu'elle ne pourrait donc pas me prendre, mais qu'elle voulait quand même m'écouter. Je ne pouvais pas encore très bien jouer, mais je savais parfaitement accorder mon violon. Elle en fut tellement étonnée qu'elle s'arrangea pour me donner la première leçon dès le lendemain. » Il étudiera avec elle au Conservatoire d'Israël puis à l'Académie de musique de Tel-Aviv durant six ans. À son contact, il découvre le répertoire de la musique de chambre auquel il restera profondément attaché tout au long de sa carrière. « Avant d'arriver en Amérique, je faisais déjà de la musique de chambre deux fois par semaine avec Ilona Feher. J'avais déjà joué tous les quatuors de Beethoven. Aujourd'hui je demande à mes élèves d'en faire autant, et même de jouer avec le CD s'ils ne trouvent pas de partenaires. »

Remarqué par Isaac Stern

Prodigieusement doué, il est remarqué en 1961 lors du premier Festival d'Israël par Pablo Casals et par Isaac Stern sur les conseils duquel il part l'année suivante étudier aux États-Unis grâce au soutien de la fondation culturelle israélo-américaine. Il reçoit alors une bourse d'études de la

Fondation Helena Rubinstein qui lui permet d'entrer en 1962 à la Juilliard School de New York où il travaille durant cinq années avec Ivan Galamian. Lorsqu'il arrive à New York, le jeune « Pinky » parle à peine l'anglais, se rebelle volontiers contre la discipline que lui impose son nouveau maître et doit ronger son frein avant d'être autorisé à se produire en public. « Quand je partis pour l'Amérique, je crus que j'allais devenir une grande vedette et donner de nombreux concerts. Mais une fois que j'y fus, il fallut m'exercer et encore m'exercer, il n'était pas question de concerts. Mon maître Galamian me disait que c'était le commencement du commencement ; ce fut un choc terrible pour moi. Mais j'ai adhéré scrupuleusement à ses recommandations, en travaillant quatre heures chaque matin de huit heures à midi et encore une heure l'après-midi de cinq à six. Il était particulièrement efficace pour nous montrer ce qu'il ne fallait pas faire, en chassant nos mauvaises habitudes et en nous faisant renoncer à toute forme d'exagération ou d'indulgence. Le respect du texte était l'une de ses règles les plus strictes. Il avait une patience extraordinaire. J'ai passé cinq mois à étudier avec lui la *Symphonie espagnole* de Lalo et deux semaines sur un mouvement d'une pièce de Vieuxtemps. Et puis il me demandait de revenir aux exercices de base, comme les *Études* de Kreutzer, ce qui ne m'amusait pas du tout lorsque j'avais treize ans. Mais je sais qu'il avait raison et désormais je fais de même avec mes étudiants. » Galamian lui enseigne l'importance essentielle du bras droit dans le contrôle de l'expression et dans la coordination. « Le bras droit, c'est la force motrice, et la plupart du temps la main gauche ne fait que suivre. Il est la personnification de l'aspect rationnel du jeu, sans lequel la composante

émotionnelle – surtout transmise par la main gauche – ne peut être exprimée. C'est très tôt qu'il faut comprendre cela, car le cerveau met plusieurs années à l'accepter. Faites de l'archet votre ami, nous répétait inlassablement Galamian. » Il se perfectionne également avec Isaac Stern, qui aura une grande influence sur son développement musical, et avec lequel il se produira et enregistrera régulièrement par la suite. En 1966, il fait ses débuts au Festival des Deux Mondes à Spolète et l'année suivante il partage avec Kyung-wha Chung le premier prix du Concours Leventritt, point de départ de sa carrière. Il est alors invité par de nombreux orchestres américains puis au Festival Pablo Casals de Porto Rico. Le célèbre impresario américain Sol Hurok le remarque et l'engage pour trente concerts durant la saison 1968-1969. Il enregistre alors son premier disque consacré aux concertos de Mendelssohn et de Tchaïkovski. Il se montre aussi très doué pour l'alto. C'est à cette époque qu'il épouse la flûtiste Eugenia Rich, qu'il avait rencontrée à la Juilliard School. Leur union durera jusqu'en 1985. En 1969, il fait ses débuts en Europe où il est d'emblée considéré comme un violoniste hors du commun. Il forme un duo avec le pianiste Daniel Barenboïm puis un célèbre trio avec la violoncelliste Jacqueline du Pré. Fondée sur une véritable amitié, cette collaboration musicale sera à l'origine de précieux enregistrements (*Sonates* et *Trios* de Beethoven, *Sonates* de Brahms). Un film de Christopher Nupen (1969) a par ailleurs immortalisé leur enregistrement de la *Truite* de Schubert où Pinchas Zukerman tient la partie d'alto aux côtés d'Itzhak Perlman au violon et de Zubin Mehta à la contrebasse. La sclérose en plaques de Jacqueline du Pré mettra un terme prématuré à leur trio. Il attendra vingt-cinq ans pour

se produire à nouveau dans cette formation, cette fois-ci aux côtés de Vladimir Ashkenazy et de Lynn Harrell, avec lesquels il enregistrera les deux trios de Schubert. Il forme également un duo régulier avec le pianiste Marc Neikrug avec lequel il enregistre un vaste répertoire de sonates, au violon comme à l'alto (Bartók, Beethoven, Brahms, Debussy, Fauré, Franck, Mozart, Prokofiev, Schubert, Schumann, Strauss). Il développe sa carrière parallèlement à celle de son ami Itzhak Perlman, lui aussi issu de la classe de Galamian, dans un climat de saine rivalité.

Chef d'orchestre et altiste de réputation mondiale

Pinchas Zukerman se tourne très tôt vers la direction d'orchestre. Dès 1970, il dirige régulièrement l'English Chamber Orchestra, du pupitre ou de l'archet. De 1980 à 1987, il est directeur musical de l'Orchestre de chambre de Saint Paul, puis de 1996 à 1999 le directeur artistique du Festival d'été de l'Orchestre symphonique de Baltimore. Il dirige également de prestigieuses formations symphoniques comme l'Orchestre philharmonique de New York, l'Orchestre symphonique de Boston ou l'Orchestre philharmonique d'Israël. Nommé directeur musical du National Arts Centre Orchestra en 1998, c'est désormais à Ottawa qu'il vit avec son épouse, la violoncelliste Amanda Forsyth. Depuis 2009, il est par ailleurs le principal chef invité du Royal Philharmonic Orchestra. Il est également considéré comme l'un des plus éminents altistes au monde, sa sonorité et son vibrato s'adaptant magnifiquement à l'instrument qu'il considère pour lui comme le plus naturel.

Il y développe un vaste répertoire en soliste, créant notamment en 1984 le *Concerto* de Miklos Rozsa, mais aussi comme chambriste.

Malgré son exceptionnelle maîtrise instrumentale, il affectionne peu le répertoire de pure virtuosité et préfère la musique de chambre. « Toute musique est une musique de chambre, car l'essence de toute musique est une écoute partagée. Faire de la musique veut dire écouter, s'adapter au jeu de l'autre, qu'il y ait trois ou quatre-vingt-dix musiciens. » Passant facilement du violon à l'alto au cours d'un même concert, il se produit régulièrement notamment aux côtés du Quatuor Guarneri, du Quatuor de Tokyo ou du Quatuor de Cleveland, et joue souvent en duo avec Itzhak Perlman, avec lequel il a enregistré plusieurs disques mémorables (doubles concertos de Bach et Mozart, duos de Bartók, Haendel, Leclair, Mozart, Prokofiev, Spohr et Wieniawski, trios à cordes de Beethoven et Dohnányi), également illustré par un film de Christopher Nupen *Grand Duo*. En 2003 il a fondé un quintette à cordes, les « Zukerman Chamber Players », avec lequel il se produit dans le monde entier.

Comparativement à certains de ses pairs et à son engagement dans ses domaines de prédilection, Pinchas Zukerman s'est relativement peu impliqué dans le répertoire contemporain. On lui doit néanmoins plusieurs créations, notamment celles de la « *Partita* » pour violon et piano de Lutoslawski en 1985, de *Musical Candles* de Benjamin Lees et du *Concerto pour violon* d'Oliver Knussen en 2002, écrit à son intention.

Le culte du son

Pinchas Zukerman considère que, tout comme la voix d'un chanteur, le son d'un violoniste est inné, comme contenu dans les gènes. Dans cette recherche, il avoue qu'Isaac Stern, Jascha Heifetz et Pablo Casals ont eu sur lui l'influence la plus déterminante. « Ma rencontre avec Casals fut essentielle, car elle m'a permis de découvrir la sensation de la couleur d'un son, d'une note. Je venais d'avoir quatorze ans. Grâce à lui, j'ai appris la sensation physique du son. Mais ce qu'il faut pourtant trouver soi-même, c'est par quoi et comment la couleur sonore varie ; comment, par le choix judicieux des positions on peut assurer la juste expansion d'une mélodie. [...] J'entends toujours en couleurs ; ainsi, par exemple, j'entends la tonalité de *sol* mineur très foncée, couleur anthracite, je la joue donc ainsi. Je joue la musique comme je l'entends, en couleurs. » Il n'a par ailleurs jamais caché son hostilité aux traditions baroques et aux interprétations sur « instruments d'époque ». Si le grand modèle de sa jeunesse fut Jascha Heifetz, il avoue une admiration particulière pour Nathan Milstein dont il fut très proche. « Par sa clarté de pensée comme par son honnêteté, Milstein fut un symbole. Il a joué magnifiquement jusqu'à quatre-vingt-deux ans. Quel miracle ! Pour ma part, le jour où je réaliserai que je ne peux plus faire ce que je veux de mes doigts je cesserai de jouer. »

Soucieux de transmettre le fruit de son immense expérience et de son génie du son, il enseigne à la New York Manhattan School of Music puis au National Arts Centre du Canada où il a fondé le « Young Artists Program » destiné à de jeunes

musiciens talentueux. Aux élèves qui lui demandent quel est le secret pour acquérir un jeu de haut niveau, il répond inmanquablement : des heures et des heures de travail ! « Une gamme d'*ut* majeur doit être jouée avec une sonorité superbe et une intonation irréprochable. J'explique à mes étudiants qu'ils doivent se plier à cette discipline, faute de quoi ils devraient faire autre chose que de la musique. » Voir jouer Zukerman sur scène est une véritable leçon. Fort d'une imposante stature et doué d'une puissante sonorité comme d'une impressionnante technique d'archet, son maintien est un modèle du genre.

Depuis 1968, date de son premier enregistrement, Pinchas Zukerman a gravé en tant que violoniste ou altiste une discographie considérable renfermant près de trois cents œuvres de toutes tailles¹. Ses premiers disques, concertos de Tchaïkovski sous la direction d'Antal Dorati et de Mendelssohn dirigé par Leonard Bernstein, puis de Vieuxtemps, Wieniawski et Kabalevski, lui ont valu d'emblée une reconnaissance internationale qui ne s'est jamais démentie. S'il n'a jamais enregistré les *Sonates et Partitas* de Bach, et qu'il s'est relativement peu impliqué au disque dans le domaine contemporain comme dans celui de grande virtuosité, il n'est guère d'œuvre majeure dont il n'ait laissé un ou plusieurs témoignages, que ce soit dans le répertoire concertant ou dans celui de la musique de chambre sous les plus prestigieuses étiquettes (Columbia, EMI, DG, RCA, Philips, Decca, Altara, Sony). On lui doit également une vaste discographie de chef d'orchestre.

1. Une discographie établie par l'auteur a été publiée dans la revue *The Strad* en juin 1998 (n°1298).

Pinchas Zukerman a toujours montré une affection particulière pour les violons de Guarneri del Gesù dont il a joué plusieurs précieux spécimens au cours de sa carrière. En 1979, il a acquis le « Plowden » daté de 1742, ayant appartenu à Samuel Dushkin. Entre 2003 et 2009, il a également joué le célèbre Guarneri ayant appartenu à Eugène Ysaÿe puis à Isaac Stern (1740), désormais propriété de la Nippon Music Foundation. Il possède par ailleurs un alto composite d'Andrea Guarneri et de Giuseppe Guarneri « filius Andreae ».

À ÉCOUTER

Plage 3. HENRI VIEUXTEMPS, *Concerto n° 5 en la mineur op. 37, I. Allegro non troppo*. 14'21

Avec l'Orchestre philharmonique de Londres, dir. par Charles Mackerras. Enreg. avril 1969. Sony SBK 48274

Le très jeune « Pinky » dans l'un de ses premiers enregistrements dans lequel son panache rivalise d'intensité avec celui d'Heifetz.

Augustin Dumay (né en 1949)

La tradition franco-belge

Grand héritier de l'école franco-belge de violon par l'enseignement qu'il reçut d'Arthur Grumiaux, Augustin Dumay s'est naturellement imposé à son tour comme le principal passeur de cette tradition, devenant l'un des artisans du renouveau de la prestigieuse Chapelle musicale Reine Élisabeth.

C'est à Paris qu'il naît le 17 janvier 1949, dans une famille de musiciens. Fasciné par un concert de Nathan Milstein, il commence le violon à cinq ans et se montre particulièrement doué. À dix ans, il entre au Conservatoire de Paris dans la classe de Roland Charmy, étudiant parallèlement la musique de chambre avec Jean Hubeau. En 1962, il obtient un premier prix, et l'année suivante il fait ses débuts au Festival de Montreux où il est remarqué par Henryk Szeryng qui lui procure sa première tournée en Amérique du Sud. C'est alors que Nathan Milstein entre une nouvelle fois dans sa vie, cette fois-ci comme professeur, et lui prédit « qu'il sera l'un des grands violonistes du xx^e siècle ». Il travaille quelque temps avec le maître russe, établi à l'époque en Europe. Avant de rentrer



en Amérique, Milstein le recommande à son ami Arthur Grumiaux, auprès duquel il se perfectionne en Belgique pendant cinq ans.

L'influence de Grumiaux

Au-delà des différences d'écoles, le jeune Augustin remarque un contraste saisissant entre ses deux maîtres. « Ma formation découle des deux écoles, russe et franco-belge, et je pense que ce fut un excellent mélange. Milstein, le russe, était dans le bon sens du terme plus romantique et plus virtuose. Son obsession était d'être physiquement libre avec l'instrument. Rien ne devait être bloqué ou forcé, chaque muscle devait être relâché. Grumiaux était timide et ne parlait pas beaucoup. Il fallait toujours lui poser des questions. Descendant d'Ysaÿe par son maître Alfred Dubois dans la pure tradition franco-belge, il se montrait particulièrement strict en termes de conception musicale, focalisé sur les classiques comme Bach et Mozart. J'étais très jeune, un peu fou et passionné, et je voulais être très expressif. Grumiaux me répondait toujours : Du calme, du calme, il faut d'abord mettre les choses en bon ordre. Ensuite, tu pourras être aussi fou que tu voudras ! » En 1967, Augustin Dumay débute progressivement une carrière de soliste mais aussi de musicien de chambre. Il joue régulièrement en compagnie de Jean-Philippe Collard, Michel Dalberto, Michel Beroff et Frédéric Lodéon avec lesquels il grave de nombreux disques. En 1979, Herbert von Karajan l'entend par hasard dans un studio d'enregistrement et l'invite aussitôt

à jouer avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, ce qui lance véritablement sa carrière. Dans les mêmes conditions quelques années plus tard, il fait la connaissance de Seiji Ozawa qui l'invite à faire une grande tournée au Japon. S'il montre longtemps une prédilection naturelle pour l'œuvre de Mozart et pour la musique française, il développe un vaste répertoire. On admire sa somptueuse sonorité, comme sa maîtrise suprême de l'instrument, tandis qu'en dépouillant son jeu d'une certaine surenchère expressive qui avait marqué ses jeunes années, il atteint une véritable pureté d'inspiration dans la lignée d'Ysaÿe et de Grumiaux. Peu attiré par la musique contemporaine, il crée néanmoins des œuvres de Wolfgang Rihm, Philippe Hersant ou Laurent Petitgirard.

Au début des années 1990, il forme un remarquable duo avec la grande pianiste portugaise Maria João Pires. « Nous étions tellement différents, qu'avant notre première répétition, je pensais que cela ne pourrait jamais marcher. Mais immédiatement ce fut extraordinaire et au bout de dix minutes, nous nous sommes dit que nous jouerions ensemble pour le restant de nos jours. » Unis un temps à la ville, leur rencontre à la scène sera à l'origine de nombreuses tournées et d'une mémorable série d'enregistrements pour Deutsche Grammophon. Augustin Dumay révèle par ailleurs une passion pour la direction d'orchestre : « Diriger fait partie de ma vie. J'ai fait beaucoup de musique de chambre, j'aime travailler collectivement, être en dialogue avec les autres. De cette méthodologie découle inévitablement le désir de partage avec un orchestre, et un orchestre de chambre est plus facile à appréhender pour ce que je veux faire qu'un orchestre sym-

phonique. » Après avoir été de 1988 à 1991 directeur musical de l'Orchestre national de chambre de Toulouse, il occupe depuis 2004 les mêmes fonctions à l'Orchestre royal de chambre de Wallonie, et depuis 2011 au Kansai Philharmonic Orchestra à Osaka. Entre 2002 et 2006, il a été également le directeur artistique du Festival de Menton.

La Chapelle musicale Reine Elisabeth

En 2004, aux côtés du pianiste Abdel Rahman El Bacha, du Quatuor Artemis et du chanteur José van Dam, Augustin Dumay devient l'un des artisans du renouveau de la Chapelle musicale Reine Élisabeth à Bruxelles. Cette nouvelle école d'élite devient une réponse européenne au Curtis Institute de Philadelphie. « L'école existe depuis très longtemps. C'est la reine Élisabeth de Belgique qui l'a fondée, après la victoire de David Oïstrakh au concours international de 1937, qui s'appelait à l'époque Concours Ysaÿe. Très proche des arts et elle-même violoniste amateur ayant étudié avec Ysaÿe, elle s'était en effet rendu compte du faible nombre de candidats français ou anglais comparé à l'important contingent de concurrents russes. Elle a donc voulu réagir en créant cette école sur le modèle soviétique avec l'aide d'Oïstrakh. Après la disparition de la reine et du violoniste, l'école a survécu mais elle avait besoin d'un nouvel élan. Nous sommes donc revenus à son concept original, dans l'esprit de celui que la reine avait initié. » Augustin Dumay y enseigne à quelques jeunes violonistes de très haut niveau venus du monde entier ayant pour la plupart déjà reçu d'importants prix internationaux.

« Nous proposons un enseignement de pointe. On y entre sur concours. Il y a peu de places et je ne peux accueillir que sept violonistes. Pour les chanteurs et les pianistes, c'est à peu près la même chose. À la fin de chaque session, un nouveau concours sélectionne ceux qui pourront rester. Par ailleurs, de grands solistes sont invités chaque année à venir faire travailler les élèves en résidence. La vocation universelle de la musique est de former sur le plan de la pensée, ce qui dépasse de loin la manière que l'on a aujourd'hui de tout réduire à une carrière. C'est la première préoccupation de cette école. Il ne faut pas oublier que la vie d'un musicien, c'est tout ce qui se passe avant de monter sur scène. Une fois qu'on est face au public, la partie la plus noble et la plus intéressante de notre travail est déjà faite. Je pense qu'un grand musicien est quelqu'un qui ne fait pas la musique pour le public. De la même façon qu'un grand écrivain n'écrit pas des livres pour le public. On reconnaît quel type de littérature produit un écrivain qui écrit pour le public ; pour la musique, c'est exactement la même chose. Il faut s'en souvenir à chaque minute de notre vie. »

La Chapelle a aussi pour mission d'aider ses élèves dans l'accomplissement de leur carrière. « Nous organisons chaque année près de deux cent cinquante concerts et leur offrons la possibilité de réaliser des enregistrements. Nous développons des partenariats avec des festivals comme celui d'Aix-en-Provence, mais aussi avec Radio France ou avec le Concertgebouw d'Amsterdam, ainsi qu'avec l'Opéra de la Monnaie pour les chanteurs. Nous essayons de créer un pont solide entre leur éducation musicale, l'obtention d'un prix international et leur vie future. La petite taille de l'école et son

fonctionnement sur des fonds privés rendent cela possible. Chacun doit être productif. »

Bien que persuadé du caractère antimusical des concours internationaux, Augustin Dumay siège régulièrement depuis 2001 au jury de celui de la reine Élisabeth. « Le président du concours était venu me voir après un concert pour me demander de participer au jury. Malgré mes réticences, il a fini par me convaincre, insistant sur le fait qu'il avait justement besoin de membres qui détestaient les compétitions, et qui peut-être pourraient en faire changer la nature. » À l'ère de la globalisation, il considère que les « écoles » doivent retrouver toute leur importance pour préserver une identité dans l'éducation. « Autrefois, lorsque j'entendais un violoniste, j'étais capable d'identifier en quelques secondes Menuhin, Szigeti ou Heifetz. Aujourd'hui c'est beaucoup plus difficile. C'est une conséquence de la mondialisation qui me semble dangereuse pour la musique. Si nous continuons sur cette voie, l'Orchestre philharmonique de Vienne finira par sonner comme l'Orchestre de Philadelphie. Et ce n'est pas ce que nous voulons. Il faut aller chercher dans chaque culture ce qu'elle a de spécifique. »

C'est par ce partage exceptionnel entre sa carrière de soliste, de chambriste, de chef d'orchestre autant que par le rayonnement de sa mission de pédagogue, qu'Augustin Dumay s'est affirmé comme l'un des maîtres les plus influents d'aujourd'hui.

Il a enregistré, principalement pour EMI puis pour Deutsche Grammophon, une très vaste discographie comprenant notamment des œuvres de Lalo (*Symphonie*

espagnole et Concerto en fa), Mozart (*Concertos & Symphonie concertante*), les *Concertos* de Mendelssohn, Saint-Saëns (n° 3) et Tchaïkovski, des duos pour violon et alto (avec Gérard Caussé), les *Sonates* de Debussy, Lekeu, Franck, Magnard et Ravel (avec Jean-Philippe Collard), de Brahms avec Michel Béroff, de nombreuses œuvres de chambre de Fauré ainsi que les trios de Ravel et de Schubert. En duo avec Maria João Pires, on lui doit les intégrales des sonates de Beethoven, de Brahms et de Grieg, un choix de sonates de Mozart, les sonates de Debussy et Franck, ainsi que des pièces de Ravel. Associés au violoncelliste Jian Wang, ils ont également gravé des trios de Brahms et de Mozart, ainsi que le *Quintette* de Schumann aux côtés de Renaud Capuçon. Plus récemment, il a gravé sous d'autres étiquettes les sonates de Franck et Richard Strauss, les *Romances* de Beethoven et des œuvres de Saint-Saëns (*Onyx*), ou encore le *Poème* et le *Concert* de Chausson (*Cascavelle*). En tant que chef d'orchestre, il a signé également de nombreux enregistrements.

Au cours de sa carrière, Augustin Dumay a joué un violon de G. B. Rogeri de 1712, puis un Stradivarius de 1721 ayant appartenu à Fritz Kreisler, et désormais un Guarneri del Gesù de 1744.

À ÉCOUTER

Plage 4. EDVARD GRIEG, *Sonate n° 3 en ut mineur op. 45, I. Allegro con brio.* 9'20

Avec Maria João Pires (piano). Enreg. mai 1993. Deutsche Grammophon 437 525-2

Interprétation d'une inépuisable énergie, où les deux partenaires trouvent une harmonie spirituelle alliant vigueur et générosité.



Pierre Amoyal (né en 1949)

Fasciné dès son plus jeune âge par Jascha Heifetz, Pierre Amoyal lie avec le maître une relation qui le marquera à jamais. En trouvant sa propre identité, il deviendra l'un de ses rares élèves à atteindre une reconnaissance internationale.

Né à Paris le 22 juin 1949 d'une mère d'origine russe et d'un père juif pied-noir d'ascendance espagnole, Pierre Amoyal débute d'abord l'étude du piano durant deux ans. Mais à l'âge de huit ans, sa mère lui offre un petit violon ainsi qu'un disque du *Concerto* de Tchaïkovski par Jascha Heifetz. « Ce fut une révélation, comme un nouveau départ et, deux jours après, j'avais déjà décidé de devenir violoniste. Je me suis mis à travailler six heures par jour, plus rien ne pouvait m'arrêter. » Son premier professeur est Mademoiselle Guillon, puis il entre au Conservatoire de Versailles où il obtient un premier prix au bout d'un an. À dix ans, il est le plus jeune élève admis au Conservatoire national supérieur de musique de Paris où il travaille avec Roland Charmy. Trois ans plus tard, en 1961, il en sort avec un premier prix. « Avant Heifetz, Roland Charmy fut mon guide. Il me donna toutes

les bases et me révéla ce qu'était l'école française de violon. Cela, même Jascha Heifetz ne l'aurait pas pu. » Il complète alors son éducation en suivant les classes de solfège, d'harmonie, de musique de chambre et de contrepunt. À treize ans, il est présenté à David Oïstrakh, de passage à Paris, qui propose de le prendre dans sa classe dès qu'il aura dix-sept ans. En attendant, il poursuit pendant quatre ans ses études en privé avec son maître Roland Charmy.

Chez Heifetz plutôt que chez Oïstrakh

Pierre Amoyal a seize ans lorsqu'Ivry Gitlis le fait jouer devant Jascha Heifetz à Paris. « Curieusement, Heifetz avait quelques difficultés à recruter des élèves, car il avait la réputation d'être extrêmement sévère et sa forte personnalité effrayait beaucoup d'étudiants au lieu de les attirer. Il a donc fait un tour du monde en s'arrêtant dans les grandes capitales pour auditionner des candidats potentiels. Lorsqu'il est passé à Paris, j'ai été choisi parmi les cinq ou six élèves qui lui furent présentés. » Bien que Pierre Amoyal garde un souvenir cauchemardesque de cette première rencontre avec son idole, qui se montre d'une exigence effrayante, il reçoit quelques semaines plus tard un télégramme lui signifiant qu'il l'acceptait dans sa classe à l'Université de Californie du Sud. Le jeune homme renonce dès lors à se rendre au Conservatoire de Moscou chez David Oïstrakh qui s'était pourtant montré très bienveillant à son égard. « Pour moi, Heifetz n'était pas seulement un musicien phénoménal, il avait aussi quelque chose de mystérieux qui m'attirait

énormément. Il y avait sans doute de la bravade dans mon attitude, mais si j'ai choisi finalement l'homme qui me terrifiait et me fascinait, c'est à cause de l'énigme qu'il représentait pour moi. »

En 1966, il part donc seul pour Los Angeles, où il travaillera durant cinq ans avec l'illustre maître. Les débuts sont difficiles. « En trois ou quatre cours magistraux, il me démontra que j'ignorais tout de la technique du violon, en conséquence de quoi, pendant un semestre interminable, je ne fis que des gammes. Après un an, je pus envisager de travailler autre chose et nous commençâmes à faire de la musique. » Le maître se montre d'une rare sévérité. « Comme pédagogue, Jascha Heifetz avait mauvaise réputation parmi ses pairs. Elle n'était pas tout à fait usurpée. Il parlait de l'idée que plus un élève était rudoyé, plus on lui créait de problèmes, mieux il serait armé pour sa vie de musicien. En fait, il reproduisait l'enseignement qu'il avait reçu de Leopold Auer à Saint-Pétersbourg. » Le jeune Pierre endure les humiliations répétées et travaille sans relâche. Mais devant sa volonté farouche, l'attitude d'Heifetz se détend. Ainsi il veillera, sans prévenir ses parents, à ce que les études du jeune Pierre ne leur coûtent rien, faisant renouveler sa bourse universitaire chaque année. Se montrant particulièrement généreux à l'égard de son jeune élève, il lui offre aussi un violon de Vuillaume.

En 1968, Pierre Amoyal est invité par son maître à se produire en musique de chambre à ses côtés. Il enregistre aussi avec lui un double quatuor de Spohr, et restera d'ailleurs l'un de ses seuls élèves, avec Erick Friedman, à avoir eu ce privilège. « On m'a souvent demandé si Heifetz était un bon

professeur. J'ai toujours répondu que si l'on était un bon étudiant, on pouvait apprendre beaucoup de lui. Sa méthode d'enseignement lui était propre. Il avait très peu d'élèves mais prenait le temps de comprendre ce dont chacun était capable. Quand je l'ai rencontré, j'étais très jeune, mes idées musicales n'étaient pas définitives, mais j'étais suffisamment avancé techniquement pour qu'il s'intéresse à moi. Notre relation a été parfaite et pour moi ce fut un grand professeur. » L'exigence d'Heifetz n'est pas seulement technique, elle est aussi morale. « Heifetz m'a souvent répété que ce n'était pas le temps que l'on mettait pour arriver au sommet qui comptait, mais le temps qu'on était capable d'y rester. Il était fortement opposé aux concours internationaux, raison pour laquelle je n'en ai pas présenté. De toute façon, étudier avec lui, c'était pour moi comme passer un concours international chaque semaine. Le grand violoncelliste Gregor Piatigorsky m'avait dit un jour : « Si j'étais violoniste, je n'oserais même pas accorder mon instrument devant Heifetz. » Pour ma part, j'ai non seulement osé m'accorder devant lui mais aussi lui jouer trente-cinq concertos et tout mon répertoire de récital. » Maître et élève resteront en étroites relations pendant dix-huit ans.

L'envol

En 1971, Pierre Amoyal rentre en France et fait ses grands débuts à Paris, à l'invitation de Sir Georg Solti, dans le *Concerto* d'Alban Berg. Il enregistre alors son premier disque, la *Symphonie espagnole* de Lalo sous la direction de

Paul Paray, pour Erato. C'est le point de départ d'une carrière internationale qui le conduit à rencontrer les plus grands chefs tels Pierre Boulez (qui lui fait découvrir le *Concerto* de Schoenberg) ou Charles Dutoit avec lesquels il se produit et enregistre. Il fait la connaissance du violoncelliste Frédéric Lodéon et de la pianiste Anne Queffélec avec lesquels il fait beaucoup de musique de chambre. Il joue en sonate et enregistre avec des pianistes tels Pascal Rogé, Michel Béroff, Mikhaïl Rudy, Alexis Weissenberg, François-René Duchâble ou Frédéric Chiu.

C'est en 1979 qu'il acquiert à Londres le Stradivarius « Kochanski » (1717), ainsi nommé en souvenir du grand violoniste polonais Paul Kochanski (1887-1934) à qui il avait appartenu.

En 1984, il fait une longue tournée aux États-Unis ; l'année suivante, il donne son premier récital au Carnegie Hall de New York, puis joue à Berlin sous la direction d'Herbert von Karajan. « Karajan avait un magnétisme incroyable. La plupart des chanteurs qui ont travaillé avec lui disaient que c'était lui qui chantait. J'ai également ressenti cela, tant mon violon était sous son contrôle émotionnel. D'ailleurs, à chaque fois que j'ai travaillé avec de grands chefs, leurs propres visions des concertos pour violon m'ont apporté des idées neuves. » Mais cet engagement avec Karajan le brouille avec son mentor. En effet, Jascha Heifetz lui avait fait promettre deux choses : ne pas aller diner chez Maxim's – célèbre restaurant parisien dont il avait été refoulé un soir pour ne pas porter de nœud papillon – et ne pas jouer sous la direction de Karajan en raison de son passé. « La première promesse fut facile à tenir, la seconde non. J'étais si jeune quand Jascha Heifetz

m'avait demandé cela, que j'espérais qu'elle se serait effacée de sa mémoire. Quel jeune soliste aurait renoncé à un tel rendez-vous ? » Mais la rupture est définitive. Heifetz, qui s'éteindra en décembre 1987, n'acceptera plus jamais de lui reparler.

Le vol du Kochanski

Cette même année 1987, son Stradivarius le « Kochanski » lui est dérobé en Italie avec sa Porsche devant son hôtel. Bien que le vol l'affecte profondément, il ne ralentit pas pour autant le rythme de ses concerts. Ce n'est qu'en 1991, après quatre ans d'une rocambolesque enquête largement médiatisée, que l'instrument lui est restitué, miraculeusement intact. Attiré par de nouvelles expériences, il monte en 1992 un spectacle avec le clown Buffo (nom de scène de l'écrivain Howard Butten) mêlant poésie, musique et théâtre qui rencontre un long succès. Passionné d'enseignement, il succède en 1977 à son maître Roland Charmy comme professeur au Conservatoire de Paris, devenant le plus jeune professeur de l'institution. Il y demeure jusqu'en 1986, puis s'installe en Suisse. Tout en poursuivant sa carrière de soliste, il est alors nommé professeur au Conservatoire de Lausanne, où le suit l'un de ses plus brillants élèves, Tedi Papavrami. Il y fondera en 2002 un orchestre de chambre, « La Camerata de Lausanne », dont il est le violon solo. Entre 2007 et 2010, il occupe les fonctions de directeur artistique de l'Orchestre de chambre de Kristiansand en Norvège. Par ailleurs, il siège régulièrement depuis 1989 au jury du Concours de la

Reine Élisabeth de Belgique. Il a été fait chevalier des Arts et des Lettres (1985) et chevalier dans l'ordre national du Mérite (1995).

Au sein de sa discographie, citons les enregistrements des concertos de J. S. Bach, Bruch (*n° 1*), Dutilleux, Glazounov, Koering, Mendelssohn, Mozart (*n°s 4 & 5, Symphonie concertante*), Prokofiev (*n°s 1 & 2*), Respighi, Saint-Saëns (*n° 3*), Schoenberg, Sibelius, Spohr (*n° 8*), Tartini, Tchaïkovski, de la *Symphonie espagnole* de Lalo et du *Triple Concerto* de Beethoven. En musique de chambre, on lui doit aussi des enregistrements des sonates de Brahms, Fauré, Franck, Grieg, Huybrechts, Janaček, Prokofiev ou Tartini ainsi que des trios de Mendelssohn et Tchaïkovski, de celui avec cor de Brahms et du Concert de Chausson.

En 2004, il a publié une autobiographie, *Pour l'amour d'un Stradivarius* (Éditions Robert Laffont).

Au cours de sa carrière, Pierre Amoyal a joué successivement un violon de J. B. Vuillaume offert par Jascha Heifetz, puis un Stradivarius de 1716, le « Provigny », mis à sa disposition par le musée du Conservatoire de Paris. Il a ensuite acquis le « Kochanski ». Entre 1987 et 1991, en attendant la restitution de l'instrument, il a joué notamment le « Faisan doré » de J. B. Vuillaume (1862) ainsi que le « Milanollo », un Stradivarius de 1728 ayant appartenu à Giovanni Battista Viotti, à Niccolò Paganini puis à Christian Ferras.

À ÉCOUTER

Plage 5. ARNOLD SCHOENBERG, *Concerto op. 36, I. Poco allegro. Vivace.* 12'24

Avec l'Orchestre symphonique de Londres, dir. par Pierre Boulez. Enreg. novembre 1984. Erato ECD 88175

Dans une œuvre « maudite », d'une extrême difficulté, dont Amoyal se fit l'un des champions.

Dmitry Sitkovetsky (né en 1954)

Fils du grand violoniste soviétique Julian Sitkovetsky, disparu prématurément (voir tome I), et de l'illustre pianiste Bella Davidovich, Dmitry Sitkovetsky dit n'avoir pas eu d'autre choix que de devenir musicien. Bien qu'il ait reçu l'essentiel de sa formation à Moscou, il ne se considère pas comme un violoniste typiquement russe. Partagé entre ses activités de soliste et de chef d'orchestre, ses passions pour la transcription et pour la musique de son temps, il mène une carrière aussi riche qu'originale.

Né à Bakou en Azerbaïdjan le 27 septembre 1954, dans une famille de musiciens juifs, illustres depuis plusieurs générations, le jeune Dmitry perd son père à l'âge de trois ans et demi. « Mon père avait été un très grand violoniste. Le vœu familial était que je poursuive la tradition. » Il entre donc à l'âge de sept ans à l'École centrale de Moscou où il étudie le violon pendant dix ans avec Yuri Yankelevitch. À douze ans il remporte un premier prix au Concours de Prague, qui le fait remarquer. En 1972, il poursuit ses études au Conservatoire de Moscou où il retrouve Yankelevitch puis travaille avec



Igor Bezrodny. « C'était une époque moins dure que celle de l'ère stalinienne. Nous ne vivions plus dans la peur comme la génération précédente. Nous brisions sans cesse les barrières et je prenais quelques risques en lisant des œuvres censurées de Soljenitsyne et de Sakharov ou en écoutant les Beatles et des groupes de rock occidentaux. Mais j'ai eu aussi la chance d'entendre la création des dernières symphonies de Chostakovitch, de son *Second Concerto* et de sa *Sonate pour violon*, ou encore d'assister à des master classes de David Oïstrakh et de Rostropovitch. »

En duo avec sa mère

Dès l'âge de dix-neuf ans, il se produit en duo avec sa mère, l'une des pianistes les plus en vue d'Union soviétique. En 1976, il est choisi pour participer au Concours de la Reine Élisabeth, mais il décline l'offre. « La plupart des jeunes musiciens soviétiques auraient sauté sur cette occasion unique de se faire connaître à l'Ouest. J'ai préféré cesser de jouer et me faire hospitaliser pour maladie nerveuse. J'ai obtenu un certificat médical pour m'éviter d'être renvoyé du Conservatoire et convaincu les autorités que leur investissement sur moi ne donnerait rien. Ainsi ils m'ont laissé quitter le pays. » L'année suivante, il émigre aux États-Unis (sa mère le suivra deux ans plus tard) et se perfectionne pendant deux ans avec Ivan Galamian à la Juilliard School de New York. « Tout était différent. Dans la classe de Yankelevitch, lorsque j'arrivais avec une nouvelle idée, de doigté par exemple, je m'entendais dire : "C'est bien, mais maintenant prends le mien." Avec

Galamian, c'était plutôt : "Essaye sérieusement le mien et puis fais ton choix." »

En 1979, il obtient le premier prix au Concours Kreisler à Vienne. Il est alors invité par les grands orchestres symphoniques du monde entier et entame une carrière de soliste international. Il donne également de nombreux récitals de sonates avec sa mère. En 1983, il obtient la nationalité américaine et quatre ans plus tard il s'installe à Londres avec son épouse, la soprano Susan Roberts. En 1988, il est le premier violoniste soviétique émigré depuis la Seconde Guerre mondiale invité à se produire en Union soviétique. Il y fait une tournée de concerts avec sa mère et tous deux donnent un concert de gala avec l'Orchestre philharmonique de Moscou dans la salle même où son père s'était produit pour la dernière fois dans la capitale. « Pour la première fois, des affiches montrant les portraits d'artistes émigrés avaient été autorisées à Moscou. Ce fut l'un des concerts les plus importants et les plus émouvants de toute ma carrière. J'avais grandi là-bas dans l'ombre de mon père qui reste toujours une légende en Russie. Si j'étais resté au pays, j'aurais toujours été comparé à lui et j'aurais sans doute eu grand-peine à me faire apprécier pour moi-même. Depuis mon exil, j'avais fait mes preuves dans un autre monde et en revenant pour ce concert, j'ai gagné mon propre public en Russie. J'existais enfin par moi-même. »

Il ne se considère pas comme un violoniste russe typique : « Je crois d'ailleurs que je ne l'ai jamais été. Après avoir maintenant passé plus de temps à l'Ouest qu'en Russie, il me semble que la vie musicale ne répond plus à des frontières géographiques. Désormais elles sont d'une autre

nature et dépendent avant tout de votre propre conception du monde. »

Double carrière

Entre 1983 et 1993, Dmitry Sitkovetsky est nommé directeur artistique du Korslhom Music Festival de Vaasa en Finlande et assumera plus tard les mêmes fonctions aux festivals de Seattle et de Bakou. En 1990 par ailleurs, il forme le New European Strings Chamber Orchestra, composé de trente-trois musiciens venus d'Europe de l'Est et de l'Ouest, qu'il dirige. Depuis, il partage sa carrière entre ses activités de concertiste, de chambriste et de chef « en jouant pour la moitié, en dirigeant pour les trois quarts ! » dit-il, puisqu'il conduit souvent de l'archet. « Désormais, de nombreux solistes se tournent, avec plus ou moins de succès, vers la direction d'orchestre. J'y vois plusieurs raisons. La principale est qu'à un certain moment de son développement, on ressent le besoin de s'exprimer sur un instrument plus large, le violon ayant ses propres limites de volume comme de répertoire. L'autre raison est sans doute cette frustration que peuvent ressentir certains solistes de ne pas pouvoir suffisamment répéter avec les chefs. Même avec les meilleurs d'entre eux – je ne parle même pas des autres –, une ou deux répétitions sont insuffisantes pour atteindre l'excellence. Chacun fait de son mieux, le résultat peut être parfois magique, mais il est souvent frustrant. Il faut des années pour construire et croire en sa propre conception d'une œuvre, que l'on aimerait pouvoir travailler en profondeur avec l'orchestre. Au lieu de cela on

est obligé de fabriquer une sorte d'interprétation instantanée, un peu comme si l'on ajoutait de l'eau dans un sachet. Alors, lorsqu'on a la chance de pouvoir répéter autant que nécessaire avec son propre ensemble pour atteindre un certain niveau de perfection avant de se produire, c'est une tout autre satisfaction. Spivakov, Bashmet et Kantorow l'ont bien compris. »

À la direction, Dmitry Sitkovetsky a occupé les fonctions de chef principal de l'Orchestre de l'Ulster (1996-2001) puis de principal chef invité de l'Orchestre d'État de Russie (2002-2005), de l'Orchestre symphonique de Castilla y Leon en Espagne, avant d'être nommé en 2003 directeur musical de l'Orchestre de Greensboro (Caroline du Nord).

La passion de la transcription

Captivé par l'œuvre de J. S. Bach, Dmitry Sitkovetsky est l'auteur d'une transcription pour trio à cordes de ses *Variations Goldberg*, qu'il a dédiée à la mémoire de Glenn Gould (1983-1984). « J'y ai consacré deux mois entre concerts et tournées, probablement les deux mois les plus heureux que j'aie jamais passés avec Bach. Cette transcription a connu un tel succès qu'elle fait désormais partie du répertoire courant du trio à cordes. » Depuis, il a réalisé une trentaine de transcriptions pour cordes d'œuvres de Beethoven, Brahms, Dohnányi, Haydn ou encore Tchaïkovski, Chostakovitch, Stravinsky et Schnittke qu'il dirige régulièrement. « Lire une partition avec une double vision de chef et d'arrangeur, et non plus seulement de violoniste, m'a beaucoup enrichi. On mesure mieux la somme de travail que sa composition

a représentée, lorsque l'on sait quel temps il faut ne serait-ce que pour écrire une seule ligne. » Très impliqué dans le domaine de la musique contemporaine, il a créé les concertos de John Casken (1995) et de Krzysztof Meyer (2000) écrits pour lui. On l'entend également souvent jouer ou diriger des œuvres de Dutilleux, Penderecki, Pärt, Schnittke, Corigliano ou Chedrine. Poursuivant la tradition familiale, son neveu Alexander Sitkovetsky, né en 1983, mène également une brillante carrière de violoniste que son oncle suit avec attention depuis son enfance.

Au sein de son importante discographie de violoniste, essentiellement gravée chez Orfeo, Virgin et Hänssler Classic, Dmitry Sitkovetsky a enregistré les concertos de J. S. Bach, Bartók, Beethoven, Brahms, Chostakovitch, Mendelssohn, Mozart (n^{os} 1 à 5), Dutilleux, Elgar (sous la direction de Yehudi Menuhin), Prokofiev, Sibelius, et Tchaïkovski. On lui doit aussi des sonates de Brahms et de Grieg avec sa mère, des sonates de Janaček, Strauss et Debussy (avec Pavel Gililov), deux intégrales des *Sonates et Partitas pour violon seul* de J. S. Bach (1984 & 1997), les *Variations Goldberg* dans son propre arrangement pour trio à cordes, le cycle complet des *Sonates pour violon et clavecin* de Bach, une intégrale des *Sonates* de Mozart (avec Antonio Pappano et Konstantin Lifshitz), les trios de Chostakovitch, Weinberg et des œuvres de Rodion Chedrine.

Depuis 1983, Dmitry Sitkovetsky joue le Stradivarius « ex-Reiffenberg » de 1717, ayant appartenu auparavant à Jaime Laredo puis à Salvatore Accardo.

À ÉCOUTER

Plage 6. EDWARD ELGAR, *Concerto en si mineur op. 61*, I. Allegro. 16'55

Avec le Royal Philharmonic Orchestra, dir. par Yehudi Menuhin. Enreg. octobre 1990. Virgin Classics VC 5 45065 2

Sous la baguette de Yehudi Menuhin, qui avait lui même étudié puis enregistré l'œuvre à seize ans sous la direction du compositeur.

Nigel Kennedy (né en 1956) L'enfant terrible

Né le 28 décembre 1956 à Brighton dans une famille de musiciens, Nigel Kennedy fut élève de Yehudi Menuhin et de Dorothy DeLay, mais aussi de Stéphane Grappelli. Son premier concert important a lieu au Festival Hall de Londres en 1977 sous la direction de Riccardo Muti, et trois ans plus tard il joue avec l'Orchestre philharmonique de Berlin. Il est invité par Gidon Kremer à Lockenhaus et dans les principaux festivals internationaux, Lucerne, Stresa, Gstaad, ou Tanglewood. En 1985, son enregistrement du *Concerto* d'Elgar est couronné en Grande Bretagne « meilleur disque de l'année ». Fantastique et anticonformiste, il aborde aussi bien le répertoire classique que le jazz, la pop music ou le folklore klezmer, ce qui lui vaut dans son pays natal une popularité comparable à celle d'une star de rock. Son enregistrement des *Quatre Saisons* de Vivaldi, produit à plus de deux millions d'exemplaires, est entré au livre *Guinness* des records comme le disque classique le plus vendu de tous les temps. Derrière ses allures de *pop star*, ses coiffures et ses tenues provocantes, se cache un homme de communication hors pair et un musicien sincère qui défend autant la musique de Bach que celle



de Jimi Hendricks. Une sorte d'enfant terrible du violon. Rencontre.

*

J-M M : Au sein des violonistes de votre génération, le moins que l'on puisse dire c'est que votre parcours est plutôt original.

N K : J'ai d'abord étudié en Angleterre pendant dix ans dans l'école fondée par Yehudi Menuhin. Ce fut une grande chance de côtoyer un homme comme Yehudi, car sa culture était immense. Il avait appris de Persinger, d'Enesco et de Busch et il savait transmettre toutes ces traditions à la fois. Il était ouvert à toutes sortes de musiques, le jazz, comme le folklore tzigane, ou les musiques orientales. Ensuite, je suis entré à la Juilliard School de New York pour étudier avec Dorothy DeLay pendant deux ans et demi. Mais je n'ai pas aimé cette ambiance. Madame DeLay était un grand professeur, qui savait faire révéler à chaque élève ce qu'il avait en lui, mais il fallait rentrer dans un moule qui ne me convenait pas du tout, vraiment pas du tout. Alors je suis parti et j'ai continué seul ma route.

La notion de tradition a-t-elle une importance pour vous ?

Bien entendu, mais à condition de ne pas copier. Vous savez, à la Juilliard School, certains pensaient que s'ils parvenaient à jouer aussi vite qu'Heifetz ils parviendraient au sommet. Quelle erreur ! C'était bien mal connaître la