

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

Année scolaire 2017/2018
2ème année de 2ème cycle supérieur

Travail d'étude personnel

**Le Vibrato du violoncelliste:
permanences et évolutions**

Jordan Costard

Tuteur : Philippe Muller

Plan de mémoire

I / Introduction

II / L'ancienne école : violoncellistes nés à la première moitié du vingtième siècle

- *Janos Starker*
- *Bernard Greenhouse*
- *Gregor Piatigorsky*
- *Wolfgang Boettcher*

Synthèse

III / La Nouvelle école : violoncellistes en carrière actuellement

- *Colin Carr*
- *Marie-Thérèse Grisenti*
- *Sung-Won Yang*
- *Raphaël Pidoux*
- *Xavier Gagnepain*
- *Edgar Moreau*

Synthèse

IV / Conclusion

Sommaire

p 4 Introduction

p 5 L'ancienne école : violoncellistes nés à la première moitié du vingtième siècle

p 6 Janos Starker

p 8 Bernard Greenhouse

p10 Gregor Piatigorsky

p 12 Wolfgang Boettcher

p 18 Synthèse

p 20 La Nouvelle école : violoncellistes en carrière actuellement

p 20 Colin Carr

p 22 Marie-Thérèse Grisenti

p 25 Sung-Won Yang

p27 Raphaël Pidoux

p 29 Xavier Gagnepain

p 34 Edgar Moreau

p 36 Synthèse

p 39 Conclusion

p 40 Notes

p 44 Bibliographie

p 45 Résumé / Mots clés

p 46 Biographie de l'élève

I / Introduction

Selon certaines sources, on considère que le vibrato est apparu dans la musique occidentale durant l'ère médiévale. Il fut au début considéré comme un ornement et apparenté à la musique vocale.

Dans le "Grove Dictionary of Music and Musicians", il est défini comme « une fluctuation régulière de justesse ou d'intensité (ou les deux). Il est plus ou moins prononcé et plus ou moins rapide ». Toujours dans cet ouvrage, il est écrit que pour les instruments à cordes, « le vibrato est produit en bougeant le doigt d'avant en arrière, en s'aidant du poignet et parfois de l'avant bras ». On l'assimilait à l'époque baroque à un *trille*(1) ou à un « *tremblement* »(2), en laissant parfois le doigt voisin du doigt vibré toucher la corde, d'où cette imprécision sur la considération du vibrato à cette époque.

Il est important de situer la base qui a vu naître le vibrato instrumental pour l'étudier. Ceci étant dit, nous ne nous intéresserons pas ici aux différentes évolutions qu'a connu ce procédé dans l'histoire de la musique pour devenir ce que l'on connaît aujourd'hui. En effet, cette étude ne cherche pas à illustrer sa genèse dans l'histoire de l'interprétation.

Dans sa conception moderne, le vibrato a commencé à se définir au début du vingtième siècle. C'est à partir de ce moment que notre étude commencera. Nous allons chercher ici à voir comment les artistes et pédagogues, en l'occurrence les violoncellistes, parlent du vibrato. Même si sa conception comporte un base commune chez les instruments à cordes, le mouvement physique, ainsi que le goût musical peuvent différer entre le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse.

Le but de cette étude est d'observer. Observer que le vibrato possède dans les dires de tous les violoncellistes des permanences, mais que l'objectivité n'est pas de mise quant à cette part du jeu de l'artiste. Ainsi nous commencerons par étudier un corpus de remarques faites par des violoncellistes du vingtième siècle représentatifs de cette part de l'histoire du violoncelle, la plupart du temps à l'occasion de cours publics. Nous avons procédé de cette façon en partant du constat que la plupart de ces artistes sont aujourd'hui décédés. Par chance, nous avons pu insérer dans le corpus une interview de Wolfgang Boettcher – né en 1935 et faisant preuve d'une longévité sur le violoncelle étonnante- effectuée exclusivement pour cette étude, nous laissant un champ d'étude plus vaste et choisi que celui offert par des analyses d'archives cinématographiques.

Nous en viendrons ensuite à l'évolution actuelle. Bien que le vibrato se soit universalisé au début du vingtième siècle, les artistes d'aujourd'hui nous démontreront que cette faculté est en constante mutation, malgré des bases qui restent plus ou moins les mêmes. Plus ou moins car, bien qu'étant un principe mécanique que l'on peut définir simplement comme énoncé plus haut, nous verrons que celui-ci est avant

tout soumis à l'interprétation intellectuelle et émotionnelle de l'artiste.

On essayera donc ensuite de comparer ces violoncellistes de la « nouvelle école », en carrière actuellement. Profitant de la possibilité d'établir un contact avec eux, il a été choisi de s'en servir comme source directe. Ainsi, on a cherché à s'adresser à un panel aussi large que possible de violoncellistes de tous horizons, de différents héritages pédagogiques en leur soumettant un questionnaire en huit points sur le vibrato allant du plus général au particulier.

Malgré les différences de sources, nous verrons bien que chaque artiste a un discours bien clair sur le sujet. Nous essayerons de voir quels points communs, mais aussi quelles divergences se détachent en mettant côte à côte le discours de chacun. Ainsi nous parviendrons, si ce n'est à trouver une définition, à définir les caractéristiques qui font du vibrato une composante majeure de l'interprétation et à analyser les évolutions qu'il connaît aujourd'hui, et...demain ?

II / L'ancienne école : violoncellistes nés à la première moitié du vingtième siècle

Janos Starker (1924/2013)

Violoncelliste Hongrois, études en Hongrie, enseignement aux États-Unis.

« *vibrato is a tension release* »(3)

Biographie



Janos Starker grandit dans une famille mélomane, ses deux frères aînés pratiquent le violon. A l'âge de six ans, il commence l'apprentissage du violoncelle et rentre dans la classe d'Adolf Schiffer(4) à l'Académie de musique Franz Liszt de Budapest. En 1932, il donne son premier concert en public avant de rejoindre l'Orchestre Philharmonique de Budapest en 1945, où il occupe le poste de violoncelliste solo pendant deux ans. En 1946, il quitte la Hongrie et s'installe à Paris où il donne une série de concerts et de récitals.

Il enregistre en première mondiale la Sonate pour violoncelle seul op.8 de Zoltan Kodaly(5), enregistrement pour lequel il obtient le Grand Prix du Disque en 1948. La même année il quitte la France pour les États-Unis où il intègre d'abord l'Orchestre

Symphonique de Dallas, avant d'accepter le poste de violoncelliste solo du Metropolitan orchestra de New York. Il y restera quatre années au terme desquelles il rejoindra l'Orchestre de Chicago.

En 1958, il reprend une carrière de soliste et choisit de se consacrer aux enregistrements et à l'enseignement. Il intègre alors l'Indiana Music School de Bloomington en tant qu'enseignant ; il y restera jusqu'à la fin de sa vie. La discographie de Janos Starker comporte des compositeurs aussi variés que Jean-Sébastien Bach(6), Anton Dvorák(7), Olivier Messiaen(8), Robert Schumann(9), mais aussi Bela Bartók(10) et Zoltan Kodaly, deux compositeurs dont il contribuera largement à faire connaître la musique.

Corpus

Interview vidéo de Janos Starker par Paul Katz(11) en 2010.

Analyse

Janos Starker aborde directement le vibrato en disant que c'est un problème complexe, car il est une combinaison de trois directions: une pression vers le bas, un mouvement parallèle à la corde, et un mouvement circulaire.

Dans sa vision deux sortes de vibratos sont à distinguer, chacun fondé sur une ou plusieurs des composantes ci-dessus :

-Un « rolling vibrato »(12) généré par un mouvement circulaire autour du centre d'appui du doigt ;

-Un « arm vibrato »(13) qui part du haut du bras vers l'avant bras qui s'étire, pour aboutir à un mouvement du bras parallèle à la corde ;

Starker utilise principalement le vibrato du bras car lui seul parvient à un « matching vibrato »(14) sur chaque doigt, un vibrato continu en somme. Le mouvement ne s'arrêtant pas au bras, Starker parle de la main en avouant directement qu'il y a une controverse sur le sujet. Pour lui le vibrato n'est que basiquement une alternance entre tension et détente sur le doigt. Pour illustrer ses propos il introduit le concept de « dead center »(15), celui ci étant l'endroit où le doigt est appuyé quand on joue juste et qu'on ne vibre pas, un point zéro en somme. Ce point zéro a une tension accumulée par la pression du doigt sur la corde, le vibrato consiste à libérer cette tension puis à la relancer dans un cycle continu. Le mouvement de la main ne serait qu'en arrière par rapport à ce point. Starker insiste également sur le ressenti de la flexibilité de la corde au niveau des doigts, qui doit s'accorder avec ce mouvement.

Ceci étant dit, la complexité de l'analyse du vibrato ne tarde pas à être soulignée et ne saurait se limiter à l'analyse de mouvements spécifiques, une approche plus quantitative a aussi pu être adoptée. A ce sujet Starker mentionne les travaux de Paul Rolland(16), grand pédagogue du violon de l'université de l'Illinois, qui a tenté de mesurer le spectre sonore son vibrato, or celui ci affirmait que Starker vibrait également au dessus de la note. Cependant Starker garde une certaine distance vis-à-vis de ces technologies dont la méthode de mesure n'est d'ailleurs pas détaillée dans cet entretien et affirme que s'il vibrait au dessus de la note, la justesse varierait trop autour du point zéro.

Paul Katz conclut après en disant que des études approfondies ont maintenant prouvé que le point zéro, le « pitch center » est bien en haut de la fréquence de la note vibrée. Pour conclure, Starker met en relation le vibrato et la technique en nous parlant du mouvement final, « Allegro molto » du concerto pour violoncelle en Do majeur de Joseph Haydn(17). Il explique que ce phénomène de tension relâchée est valable à l'époque classique : si on garde les doigt appuyés sans relâcher après impact, la corde sera étouffée et le son mort, mais que ce n'est pas un vibrato.

Bernard Greenhouse (1916/2011)

Violoncelliste Américain, études aux États-Unis, enseignement aux États-Unis.

« An Enormous gift for the color of sound »(18)

Biographie



Bernard Greenhouse le 3 janvier 1916 à Newark aux États-Unis. Il a commencé ses études supérieures avec Felix Salmond(19) à la Juilliard School à dix-huit ans. Après quatre années d'études, il entreprend des études avec Emanuel Feuermann(20), Diran Alexanian(21), puis devient l'un des très rares étudiants Pablo Casals(22) de 1946 à 1948. Il poursuit ensuite une carrière solo pendant douze ans, cela a été une sorte de lutte pour Greenhouse, le

violoncelle n'étant pas un instrument solo très populaire à l'époque. Au cours de cette période, il rencontre le violoniste Daniel Guilet(23), qui l'invite en 1954 à jouer des trios pour piano de Mozart avec le pianiste Menahem Pressler(24). A lieu à New York en 1955, la première réunion de ce qui allait devenir le Trio des Beaux-Arts. Il quitte le trio en 1987 et est remplacé par le violoncelliste Peter Wiley(25). Greenhouse était connu pour sa technique impeccable, mais plus encore pour sa passion inspirante et la profondeur et la variété de sa sonorité.

Au cours de sa carrière, il a enseigné au Hartt College of Music, à l'Université d'état de New York, à la Stony Brook University, à la Manhattan School of Music, au Conservatoire de New England, à l'Université Rutgers et à la Juilliard School. Bien que retiré de l'enseignement institutionnel, Greenhouse donna encore des classes de maître à travers les États-Unis, le Canada, la Chine, la Corée, le Japon et l'Europe jusqu'à sa mort en 2011. Lors du concert d'adieu du Beaux Arts Trio le 21 août 2008, Greenhouse dit qu'il travaillait son violoncelle tous les jours, il était alors considéré comme « le vieil homme du violoncelle », il avait alors 95 ans.

Corpus

1 - Interview vidéo de Bernard Greenhouse par Paul Katz en 2008

2 – Master-classe à la Kronberg Academy, date non disponible.

Analyse

Première source

Bernard Greenhouse parle dans cette interview du vibrato dans la vie d'un violoncelliste et de la nécessité de le modifier à mesure que le corps vieillit. En effet, avec le temps, le corps vieillit et donc la main change. Si avec la vieillesse un violoncelliste garde la même technique que lorsqu'il était jeune pour produire un son vibré, il finira avec un vibrato pauvre et lent. Ainsi il faut au fur et à mesure apprendre à utiliser une différente partie du corps.

Son modèle de vibrato « jeune » est un vibrato rapide et intense, il montre sur la vidéo un mouvement parallèle à la corde allant jusqu'au point zéro dont parle Janos Starker dans son interview. Celui ci partirait de l'épaule, se transmettant au bras, puis à l'avant bras et au poignet jusqu'au doigt dans un mouvement de main large et énergique. Pour avoir un même effet mais plus économique en mouvement, Paul Katz et Bernard Greenhouse mentionnent qu'il faut considérer la flexibilité de la partie charnue sous l'os du doigt en contact avec la corde et de la dernière phalange.

Pour illustrer son propos par rapport à l'agissement du temps sur le jeu, il dit que si on nous a enseigné le vibrato dans un seul sens et que l'on garde uniquement celui ci, alors « nous sommes perdus et le jeu vieillira avec nous ». Il faut être prêt à retravailler et à créer le vibrato dans la plus petite partie possible, la main.

Il explique ensuite qu'il considère qu'il y a trois sortes de vibratos : celui d'épaule, de coude, et de poignet. Il mime celui-ci en couchant la main vers l'arrière de manière à avoir le premier doigt presque parallèle à la corde, il permettrait une alors pulsation plus rapide. A la question de quel vibrato choisir pour quelle fin, il témoigne que la volonté finale reste intuitive et en relation avec la forme d'expression recherchée.

Il insiste enfin sur la relation indéfectible de la main gauche et de la main droite, autrement dit de l'archet et du vibrato, ceci étant un des piliers de l'enseignement qu'il transmet. Un beau crescendo ne peut être effectué à l'archet sans une action à la main gauche pour augmenter celui ci. Il dira qu'un beau son sans variation de vibrato devient lassant, si le violoncelliste ne l'utilise pas il a « perdu un grand cadeau de couleur de son ».

Deuxième source

Dans cette master-classe, Bernard Greenhouse donne des conseils à un élève sur le concerto en Ré Majeur de Haydn, il n'y est pas question majoritairement du vibrato, mais d'une remarque de Greenhouse qui à mon sens révèle la nature profonde du vibrato.

Au début de la master-classe, Greenhouse n'est pas satisfait par l'ouverture du thème joué par l'élève et lui dit immédiatement « chante!chante ! » en mimant sur son violoncelle un vibrato qui s'ouvre, s'élargit. Ceci démontre implicitement ce lien fort entre le chant intérieur et le vibrato.

Gregor Piatigorsky (1903/1976)

Violoncelliste Russe naturalisé Américain, études en Russie et en Allemagne, enseignement aux États-Unis.

« *Every finger must be your friend, but it is never the case* »(26)

Biographie



Né d'un père musicien le 17 avril 1903, Piatigorsky bénéficie très tôt par son géniteur de cours de violon et de piano, jusqu'à sa découverte du violoncelle grâce à un concert. A sept ans il commence à travailler l'instrument malgré l'avis défavorable d'un étudiant de Julius Klengel(27). Il gagne une bourse au Conservatoire de Moscou, où il étudie auprès de Alfred Von Glehn(28), Anatoliy Brandukov(29) et un certain Gubariov, tout en gagnant un peu d'argent pour sa famille dans les cabarets et cafés de la ville.

La révolution russe éclate lorsqu'il n'a que treize ans, il joue alors déjà dans un quatuor à cordes, rebaptisé à cette occasion « Quatuor Lénine ». A quinze ans, il

entre à l'orchestre Bolchoï, puis il se fait refuser un voyage d'études à l'étranger par les autorités. Il s'enfuit en 1921, accompagné d'autres jeunes musiciens avec son violoncelle, en empruntant des trains pour le transport du bétail. S'il peut franchir sans dommage la frontière polonaise sous les tirs des gardes, son violoncelle est endommagé lorsqu'une chanteuse d'opéra qui l'accompagnait se rue sur lui, effrayée par le sifflement des balles. Piatigorsky, alors âgé de 18 ans, arrive en Allemagne, où il étudie pendant une courte période, à Berlin et Leipzig avec Hugo Becker(30) et Julius Klengel, mais l'alchimie ne se produit pas. Il se produit à cette époque en trio dans un café russe de Berlin fréquenté par Emanuel Feuermann et Wilhelm Furtwängler(31). Ce dernier, l'entendant jouer, lui offre la place de violoncelle solo au Philharmonique de Berlin. Il garde ce poste jusqu'en 1929, puis se décide, à 26 ans, pour une carrière de soliste. En l'entendant exécuter *Don Quichotte*(32) avec le Philharmonique de Berlin, Richard Strauss(33) déclara : « J'ai enfin entendu mon *Don Quichotte* tel que je l'avais imaginé ». Il part la même année, faire ses débuts avec l'orchestre de Philadelphie, puis l'orchestre Philharmonique de New York. Il obtient la citoyenneté américaine en 1942.

Il a constitué avec Arthur Rubinstein(34), William Primrose(35) et Jasha Heifetz(36) une très célèbre formation de musique de chambre, dont témoignent une trentaine de disques.

Corpus

1 - Master-classe à la USC Thornton School of Music aux États-Unis, le 26 juillet 1972.

2 - Documentaire « An afternoon with Gregor Piatigorsky » réalisé par Steve Grumette(37).

Analyse

Première source

Il est ici question d'une Master-classe donnée par Gregor Piatigorsky sur la pièce « Schelomo » de Ernest Bloch(38). L'étudiant jouant la pièce est Emmanuel Gruber

Piatigorsky aborde le vibrato dans cette master-classe en parlant tout d'abord de son rôle et de celui de l'archet : le rôle de l'archet est de tenir les notes, celui de la main gauche est de vibrer tous les doigts ensemble. Autrement dit le vibrato est pour lui toujours global et doit être réparti dans la main, et ainsi modifier les notes produites par l'archet. Il conclut en disant que chaque doigt doit être l'ami du violoncelliste, mais que ce n'est jamais le cas.

Il illustre par l'exemple cette idée de répartition dans la main du vibrato à l'aide, comme l'appelle Janos Starker, d'un vibrato de poignet, très serré avec la main en arrière, de manière un peu caricaturale : « Does it look right to you ? »(39) dit-il au public. La manière est caricaturale car on voit qu'il tient tous les autres doigts très en l'air et écartés. Nous voyons bien que quelque chose ne va pas, y compris dans le son, très tendu, presque fragile. Piatigorsky conclut cet exemple : « You want to keep him company »(40). Enfin il met en garde des risques de l'ignorance de cette « main vibrée » en disant qu'un apprenti violoncelliste ne se rendant pas compte de ce défaut, se bâtissant donc sur de mauvaises fondations n'aura pas une longue vie d'artiste devant lui. Nous revenons ici sur la relation entre la longévité musicale et le vibrato dont Bernhard Greenhouse gratifie d'une grande importance.

Deuxième source

Dans ce documentaire tourné chez Gregor Piatigorsky, on ne trouvera pas d'analyse verbale du vibrato, mais plutôt deux illustrations d'un vibrato de maturité, Piatigorsky étant dans l'extrait assez âgé. Tout en sachant qu'il gardera jusqu'à la fin de sa vie un vibrato considéré comme l'un des plus beaux et lyriques de sa génération, il a semblé intéressant de l'analyser.

Tout d'abord, pendant ses explications sur le concerto de Schumann à un étudiant, nous voyons qu'il utilise comme le disait Greenhouse un vibrato dont l'amplitude du mouvement est réduite à la plus petite partie du bras possible. Ses doigts et sa main

sont très actifs, son avant bras très relâché, et son bras vers le bas, tout en gardant l'intensité et le lyrisme qu'on lui connaît.

A la fin de l'extrait on a une vision complète de sa silhouette durant son interprétation des menuets de la première suite de Bach, son vibrato est très actif, son ouverture de bras extrêmement faible, sans pour autant produire un son fébrile ou nerveux comme il le montrait dans le premier extrait.

Wolfgang Boettcher (1935)

Violoncelliste Allemand, études en Allemagne, France et Suisse, enseignement en Allemagne.

« une augmentation magnifique de la qualité du son »

Biographie



Wolfgang Boettcher est le doyen des grands violoncellistes allemands. Il a été formé par Richard Klemm(41), et à étudié entre autre avec Maurice Gendron(42) et Paul Tortelier(43). Il a obtenu en 1958 avec sa sœur, la pianiste Ursula Trede-Boettcher, le deuxième prix au Concours International de Musique de l'ARD à Munich.

En tant que soliste, il a joué dans le monde entier avec de nombreux orchestres et chefs d'orchestre importants. Il a eu des relations artistiques très importantes avec

Herbert von Karajan(44), Sergiu Celibidache(45), Yehudi Menuhin(46), Witold Lutoslawski(47). Il a joué au Wiener Festspiele et au Berliner Festwochen, au Festival de Salzbourg, au Festival du Marais à Paris, au Festival Bach en Angleterre, aux Festspiele à Lockenhaus. Des tournées de concerts l'ont conduit dans tous les pays européens ainsi qu'au Japon, en Amérique du Sud, en Asie de l'Est et en Israël. De nombreux compositeurs ont écrit des œuvres pour lui, dont Aribert Reimann(48), Giselher Klebe(49) et Hans Vogt(50). D'autres compositeurs tels que György Ligeti(51), Henri Dutilleux(52) et Witold Lutoslawski apprécient grandement Wolfgang Boettcher comme interprète de leurs œuvres. Son répertoire comprend tous les grands concertos pour violoncelle qui ont été composés depuis Vivaldi. Il a abandonné son poste de violoncelliste principal à l'Orchestre Philharmonique de Berlin en 1976 pour se consacrer entièrement à son travail solo et à la musique de chambre. Il obtient cette même année son poste de professeur à l'université des arts de Berlin. Il est membre fondateur du Quatuor Brandis et a été directeur artistique du Festival de musique d'été Hitzacker de 1986 à 1992. Depuis 1988, il est membre de l'Académie bavaroise des beaux-arts. Wolfgang Boettcher est un pédagogue très reconnu dans les masterclass internationaux en Europe et au Japon.

Corpus

Retranscription d'une interview effectuée par moi-même à Berlin en mars 2018.

Wolfgang Boettcher étant mon professeur, et un des rares violoncellistes né au début du vingtième siècle encore vivant et en activité ; j'ai trouvé intéressant de mener une interview dans une forme libre, le faisant parler du vibrato. Les questions posées sont dans la continuité de son discours, il ne s'agit pas d'une interview comportant un « script » prédéfini.

Interview

Qu'est ce que le vibrato ?

C'est une variable du son très spéciale, elle permet de rendre le son plus beau, plus grand, il nous aide à remplir des salles de concert de plus en plus grandes. C'est un aspect du jeu très complexe, mais le plus important reste la main droite, l'archet, c'est avec elle que le son est produit. La main droite contrôle l'intonation et la beauté d'un vibrato spécial. Si on doit qualifier différents vibratos, je dois dire que je ne suis pas un apôtre du vibrato continu. Je crois que nous devons augmenter certaines choses à l'aide du vibrato, et jouer certaines parties avec un peu de vie au bout de doigts, la main ne devrait jamais être morte, elle doit être vivante.

Nous nous devons également de ne pas oublier le vibrato d'archet, c'est une variation de la pression exercée sur l'archet de façon verticale. Il doit être travaillé, par battement dans un coup d'archet, deux battements, puis trois, quatre, ce jusqu'à 12 ! Il peut rendre le son très beau et très libre surtout, mais il est à utiliser de façon très méticuleuse.

Comment l'utiliser ? Peut-il être combiné à un vibrato de main gauche ?

Oui ! Il est possible d'utiliser les deux en même temps, ou bien seul, notamment sur des pièces des périodes baroque ou classique. Il est très amusant, de remarquer qu'au 19ème siècle, notamment dans l'école Berlinoise, Joseph Joachim(53), le grand interprète de Johannes Brahms(54) de l'époque n'utilisait pas du tout le vibrato de main gauche, il y a un enregistrement historique d'une des danses hongroises qui prouve cela ! Le Klingler Quartet(55), successeur du quatuor Joachim, ne vibrat pas non plus. Ici, à Berlin, c'est Carl Flesch(56) qui a introduit cette magnifique augmentation de qualité de son qu'est le vibrato. C'est sa finalité, mais je tiens à insister que un son *espressivo* n'est pas forcément vibré, dans ce cas là, il doit simplement y avoir une forte compensation de la densité du son par la main droite, sinon le son sera pauvre.

Une autre anecdote intéressante : Je me rappelle d'un grand orchestre allemand, dont le chef avait requis un son *non vibrato* chez les cordes. Je les ai entendus dans un concerto de Wolfgang Amadeus Mozart(57), dans le mouvement lent, la flûte entonne

un solo magnifique avec un léger vibrato, suivie par le hautbois magnifique également. A l'entrée des cordes, le contraste était saisissant quand à la pauvreté du son, il manquait quelque chose, il fallait faire quelque chose !

Ceci étant dit, le vibrato semble peut-être une composante naturelle des instruments à vents, contrairement à nous ?

Effectivement, l'air soufflé ne sera jamais d'une densité constante, une vibration naturelle sera toujours présente pour eux. Chez les cordes, cela restera toujours une composante ajoutée, je ne peux pas l'affirmer car je n'ai pas de source théorique dans ma mémoire, mais je pense que le vibrato chez nous découle de l'écoute des voix et des instruments à vents qui ont inspiré les instrumentistes à cordes. Au violoncelle et dans la famille des cordes, il est assez clair que le principe du vibrato peut être segmenté en plusieurs catégories : un vibrato dit « normal », un large et rapide, large et lent, rapide et très serré, notamment utilisé dans les tessitures les plus hautes ; et bien sûr, il faut toujours dans la région des basses avoir une oscillation plus lente pour ne pas perturber la vibration naturelle du son.

De votre point de vue, d'où part le vibrato ?

Il doit partir du milieu du dos, et se transmettre tout le long du bras, pour arriver à une oscillation commune de la main et de l'avant bras. Si quelqu'un n'y arrive pas, je le fait jouer un Fa en quatrième position avec le deuxième doigt, puis lui demande de faire un glissando autour de cette note de haut en bas, le faisant de plus en plus petit, jusqu'à avoir un doigt qui ne bouge plus, et alors le vibrato est trouvé.

Starker parlait de « dead point », le point d'appui où la note est parfaitement juste, et disait que le vibrato partait d'en dessous de cette fréquence et n'allait jamais au dessus, êtes vous d'accord avec cette affirmation ?

Oui ! Jamais il ne faut aller au dessus de la note juste, c'est ce qu'on appelle un vibrato centré. Une des majeures déformations qu'on remarque par exemple chez des violoncellistes qui ne travaillent plus à un rythme soutenu est que le vibrato déforme également la justesse de la note, et c'est extrêmement grave. Il faut également rester précis sur ce sujet, il ne s'agit pas de bouger le doigt vers le bas, le doigt est fixé précisément au « dead point » et le vibrato aboutira juste à une très légère variation de la fréquence.

Depuis quelques dizaines d'année, l'importance du style est devenue très forte dans l'esthétique musicale, et a donc amené les artistes à adapter leur jeux à chaque époque, qu'en est-il du vibrato ?

Bien sûr, la nature du vibrato fait intrinsèquement partie de l'esthétique musicale, par exemple un concerto de Dvorák doit commencer par une première note d'une

incroyable intensité (il ouvre grand les bras), et le vibrato a quelque chose à voir avec l'intensité. Le vibrato ne pourra donc sur ce début en aucun cas être lent. Mais sur le deuxième thème qui est d'une intimité absolue par exemple, le vibrato peut se réduire à une oscillation très réduite, lente, mais qui veut dire beaucoup (il chante en montrant ce vibrato).

Ce vibrato très intime que vous montrez pourrait-il se retrouver tout de même dans un mouvement lent dans concertos de Haydn par exemple ?

Oui, c'est sur ce point précis que le vibrato devient quelque chose d'intéressant à étudier, car il est lié à un style mis aussi à un caractère. Des pièces intimistes et très émouvantes ont été composées dans tous les styles et à toutes les époques, et un vibrato si discret soit- il induit cette sorte de fragilité humaine qu'on aime à entendre. Vous savez, j'ai une grande admiration pour les enregistrements de Casals, il y a cette pièce *Nana* de Manuel de Falla(58) qu'il jouait avec un vibrato très petit, discret, auquel son violoncelle répondait de façon admirable -il chante-. En fait quand on écoute ça, on ne pense pas au vibrato, on se dit juste qu'on est en train d'entendre un son merveilleux, c'est ça que j'aime. Appuyer sur un bouton correspondant à un *espressivo* ne m'intéresse pas.

Justement, cette conception du vibrato pour toucher au merveilleux semble s'être étiolée dans la vision musicale des générations actuelles. Ceci peut être dans une vision plus démonstrative de l'instrument et moins intimiste, qu'en pensez -vous ?

Ceci touche à un changement plus important que la conception musicale. Maintenant, les salles deviennent plus grandes, les instruments sont montés comme des arcs qui devraient envoyer une flèche au milieu d'une cible au loin, avec des nouveaux matériaux, des nouveaux schémas de lutherie. Ceci est une formidable évolution, nous avons des cordes formidables maintenant, qui continuent encore à progresser, il y a encore certains de mes collègues qui ont un lien émotionnel avec les cordes en boyaux, j'adore aussi, dans mes vacances je parlais toujours avec mon violoncelle monté en boyaux. Le vibrato ne sera pas le même sur ces cordes, mais nous n'y reviendront pas, les salles ne le permettent plus.

Et donc de quelle différence parlez vous ?

En fait, -il rit- je pense que le vibrato n'est pas si important finalement. C'est bien, il est important pour certains passages mais il ne doit pas être une constante du jeu d'un violoncelliste.

Je suis un pur produit de l'école Berlinoise de violoncelle, j'y ai étudié puis mené le pupitre de l'orchestre philharmonique, puis enseigné à mon tour. Le professeur Hugo Becker qui était mon « grand père du violoncelle » -maître de Richard Klemm- disait : « ici tu devrais utiliser le vibrato » à la manière dont on mettrait une pierre précieuse

sur une chaîne en or, il magnifie le bijou qu'est la musique. Hugo Becker était de cet héritage de l'école Berlinoise créée par Joseph Joachim, ainsi que de sa formation, le Quatuor Joachim qui ne vibrait pas !

Dans votre longue carrière, vous avez vu passer de nombreux élèves, beaucoup ayant maintenant une grande carrière de concertiste, pédagogue, ou chambriste. Vous enseignez maintenant encore et formez donc la prochaine génération, quelles évolutions avez-vous remarqué ?

Tout d'abord, il y a eu un progrès gigantesque dans le jeu des violoncellistes... J'ai fondé l'ensemble des douze violoncelles de Berlin, mais je peux vous dire que nous ne jouions pas aussi parfaitement, maintenant chacun d'eux est un virtuose. Solène Kermarrec(59), qui était mon élève, a été la première femme à rentrer au Berliner. Elle avait joué un des concertos de Haydn le plus parfait qu'il m'ait été donné d'entendre. Bruno Delepelaire(60), devenu violoncelle solo avant ses 25 ans a un jeu sans limites et d'une perfection technique absolue. Ainsi les Douzes composent maintenant des arrangements eux-mêmes avec des parties faisant appel aux qualités de chacun. A notre époque -c'est à dire celle de Herbert Von Karajan- je pense que la richesse du son était plus importante, mais cela venait moins du vibrato que de la volonté de rentrer véritablement dans la corde avec l'archet, maintenant c'est un petit peu...

-silence-

Mais je suis vraiment ébloui de la brillance et de la perfection du son de la phalange actuelle...

Autrefois, il était assez aisé de reconnaître des artistes dans les enregistrements surtout grâce à leur vibrato, je pense à Daniil Shafran(61), Piatigorski, Heifetz et pleins d'autres... pensez vous que c'est possible avec les artistes d'aujourd'hui ?

Tout d'abord je ne suis pas quelqu'un qui écoute beaucoup d'enregistrements, mais effectivement je pense que je pouvais reconnaître Jasha Heifetz, ou Mstislav Rostropovitch(62) par exemple. Vous savez ce que David Oistrakh(63) disait à Gidon Kremer(64) ? Si vous entendez à la radio un violoniste, que vous ne savez pas qui c'est, et qu'il joue avec une perfection absolue, cela sera toujours Henryk Szeryng(65), c'était un violoniste incroyable ! Un soir j'étais avec Gidon et un ami nous rejoint avec sa voiture, nous dit qu'ils passent à la radio le concerto de Tchaïkovski(66), Gidon disait : « je veux l'écouter ! », le jeu était parfait, et c'était Szeryng, cette histoire m'a toujours fait beaucoup rire !

Pour en revenir à Rostropovitch, il était possible aussi de se tromper, j'ai une fois entendu la « romance sans paroles » de Félix Mendelssohn, persuadé que Rostropovitch jouait, c'était Mischa Maïsky... Néanmoins il était proche de cette esthétique. Mischa a un son et un vibrato incroyable de beauté et de générosité. Il est vrai que ce type de jeu et de vibrato très racé est aujourd'hui moins proche de ce qu'on entend dans les salles de concert.

Vous avez maintenant plus de 80 ans, vous jouez encore sur cette scène, enseignez toujours...

C'est un don ! J'ai beaucoup de chance, mais c'est surtout beaucoup de travail et une recherche quotidienne sur soi-même.

En continuant sur cette longévité dont vous faites preuve, j'aimerais vous parler de Bernard Greenhouse, qui disait qu'en vieillissant la technique instrumentale doit changer. On ne peut vibrer aussi large et librement que à vingt ans par exemple. Quelle est la voie à employer pour arriver au même résultat ?

En fait, j'essaye justement de ne pas changer ! Évidemment quand on est jeune, on est plus vif, plus élastique, et les désirs viennent plus facilement à la vie, on doit donc travailler plus dur. Mais pendant que l'énergie diminue, l'expérience et la technique augmentent, on sait alors mieux choisir où placer cette énergie pour arriver à une perte quasiment nulle.

De mon expérience personnelle, j'ai d'abord trouvé le vibrato naturellement, pour essayer de reproduire ce que je voyais chez des violoncellistes plus avancés, je l'ai développé ensuite à l'aide de mes professeurs mais la base s'était installée purement par mimétisme. D'autre l'apprennent par leur professeur, pensez vous qu'il y a une explication derrière une approche naturelle ou non de l'élève ?

Ceci est un problème extrêmement délicat, également pour le professeur... J'avais certains élèves avec de réels problèmes, il y en avait un qui ne pouvait vibrer de façon naturelle qu'en position du pouce, en haut du manche son vibrato était électrique et coincé. J'ai donc approché ce problème par une sorte d'anti-pédagogie, j'ai traité uniquement de l'archet, de l'aisance corporelle et du son. J'ai décidé de lui faire oublier le vibrato, pour mieux le retrouver, au final il a fait un bel examen de fin d'études. Pour parler de façon générale, on peut trouver deux problèmes majeurs dans le vibrato d'un étudiant : il est soit trop lent, soit trop rapide. Le premier est beaucoup plus aisé à régler car il réside sur une base de détente, le second correspond à une tension à supprimer ce qui rend la tâche plus ardue.

Le vibrato doit être naturel, vous pouvez l'apprendre, le modifier, mais y concentrer son attention n'est jamais une bonne méthode.

Je vous demanderais une anecdote pour finir : à titre personnel, quel serait le plus beau vibrato que vous ayez entendu au violoncelle ?

C'est une question piège ! Bien sûr, pour commencer Rostropovitch ! Il avait une palette d'une richesse incroyable, et un point de contact de l'archet dans les pianissimos qui lui permettait de faire entendre un vibrato très intense dans les nuances les plus basses. Je l'ai souvent accompagné en tant que violoncelle solo à

Berlin où j'ai pu entendre de près ces pianos vraiment magiques. Pour ma sensibilité personnelle je dirai que Pierre Fournier(67) me plaisait beaucoup, il avait un vibrato si poétique ; il a joué le plus beau concerto de Schumann que j'ai entendu, un Français pourtant ! -rires- Maurice Gendron avait quand à lui cette élégance, qui se développait magnifiquement dans les pièces de genre. J'ai une fois essayé en cours avec lui de faire un de ces *glissandi* légèrement vibré dont il avait le secret, il me stoppa et me dit : « Wolfgang, tu ne l'as pas en toi », et il avait totalement raison ! -rires-

C'est une phrase parfaite pour clôturer cette interview et dire que finalement le vibrato vient peut-être d'une approche personnelle avant tout ? Merci beaucoup pour vos réponses.

Exactement, le vibrato est un reflet de nous même et doit le rester à tout prix.

Synthèse

En guise de synthèse de cette première partie, nous allons établir plusieurs paramètres qui définissent le vibrato selon chaque artiste interrogé et les mettre en comparaison.

Janos Starker été choisi comme angle d'ouverture de l'étude car son influence sur les violoncellistes d'aujourd'hui est notable, nous le verrons ne serait-ce que par le nombre de violoncellistes interrogés par la suite, notamment français, qui ont étudié avec lui.

Ses principales qualités, si nous devons en définir, sont sa pédagogie et son contrôle du jeu jusque dans les moindres détails.

Ainsi dans son interview, la précision dans les explications est remarquable. Ici une définition selon Starker du vibrato se détache assez clairement: le mouvement part du haut du bras, c'est un savant mélange d'une pression perpendiculaire à la corde, d'un mouvement parallèle à celle -ci et d'un mouvement circulaire autour du point d'appui du doigt. Ceux-ci en se cumulant aboutissent à une tension qui se relâche et se réactive en permanence dans la main pour arriver à un mouvement continu se transmettant entre chacun des doigts.

Bernard Greenhouse, par le biais d'explications sur la longévité de son jeu parvient à exprimer quel est le mouvement du vibrato et à aborder sa finalité. Il nous fait comprendre ici que le vibrato est une entité mouvante qui se doit d'évoluer, au même titre que le serait le timbre ou la dynamique, le vibrato serait une composante indéfectible du son, sans quoi il serait gâché. Pour lui ce mouvement partirait de l'épaule, mais ne se résume pas à une chaîne de réaction dans le bras, il peut se retrouver aussi dans la partie la plus infime du doigt, dans cette partie charnue entre le bout de la phalange et la corde.

Bien qu'ayant également parlé de technique vibratoire, la définition du vibrato que

fait Greenhouse ici découlerait plutôt d'une vision liée au son et à interprétation: le vibrato est, tout comme le battement d'un cœur, une pulsation. Celle ci a pour destin d'évoluer en devenant plus ou moins rapide, pour faire chanter le son émis par l'archet à l'aide de la main droite.

Gregor Piatigorsky est unanimement salué par les violoncellistes pour la beauté de son vibrato, reconnaissable parmi tant d'autres. Il exprime durant la leçon les choses directement de façon simple: la main droite produit les sons et la main gauche les modifie. Pour lui, l'analyse est moins dans les différentes parties du bras que dans la conscience d'une continuité de ce mouvement dans une mise en relation des doigts de la main. On voit également que le vibrato peut être lié au goût musical de chacun, car dans son exemple, Piatigorsky use de la caricature pour dire qu'il n'aime pas un vibrato rapide et serré, qu'il y a quelque chose qui choque. Or Starker comme Greenhouse en parlait comme une des variantes possible du vibrato, Piatigorsky nous fait comprendre ici que le vibrato peut être soumis à une part de subjectivité.

Wolfgang Boettcher a cet avantage de jouer encore aujourd'hui et de toujours former de jeunes violoncellistes, mais il a également pu parler et jouer avec ces autres violoncellistes dont les archives sont les seules traces. L'interview ici étant plus longue et détaillée, arriver à une courte définition serait fastidieux, étant donné qu'il en parle de façon épurée au début, on essaiera donc ici de donner les idées qu'il a pu exprimer de façon condensée.

Il considère le vibrato comme un amplificateur nécessaire à la production du son, il est une variable qui correspondrait à amener de la vie au bout de ses doigts, dans la continuité d'un mouvement conjoint de l'avant bras et de la main – pas de séparation - . Il est un choix qui doit rester personnel, il faut en tant qu'interprète garder à l'esprit que le vibrato doit être naturel et s'oublier au profit du son pour en devenir un habillage qu'on ne remarque pas.

Chaque artiste a ici émis des idées qui se complètent et tendent vers la conception moderne de celui ci : Janos Starker estime l'importance du corps, Bernard Greenhouse du chant ; Gregor Piatigorsky introduit la notion de vibrato continu, Wolfgang Boettcher celle du choix.

III / La Nouvelle école : violoncellistes en carrière actuellement

Colin Carr (1957)

Violoncelliste Anglais, enseignement en Angleterre et aux États-Unis.

« Le vibrato est secondaire dans la production du son qui vient, à la base, de l'archet »

Biographie



Colin Carr est un violoncelliste anglais né à Liverpool, il est actuellement professeur à la Royal Academy of Music. Il a enseigné au New England Conservatory de Boston pendant seize ans avant d'occuper son poste actuel. En outre, il est également affilié à l'Université d'État de New York à Stony Brook. Colin Carr est lauréat de nombreux concours internationaux, dont le Premier Prix du Concours de Naumburg, le Prix Gregor Piatigorsky, le Deuxième Prix du Concours Rostropovitch à Paris et le gagnant des Young Concert artists de New York. Colin Carr a commencé le violoncelle à l'âge de cinq ans et a étudié avec Maurice Gendron. Il a également fréquenté l'école Yehudi Menuhin. Il

jouait auparavant sur le violoncelle Stradivarius « Marquis de Corberon », autrefois joué par Zara Nelsova(68), actuellement joué par Steven Isserlis, et détenu par la Royal Academy of Music.

Questionnaire

Pouvez -vous m'expliquer de façon pratique ce qu'est le vibrato?

Le vibrato est un mouvement conjoint de la main gauche et du bras qui fait naître le son, en créant une chaleur et une richesse qui n'existerait pas sans son action.

De quel endroit du corps le processus doit-il partir?

Il trouve son origine dans la main et les doigts mais si on considère son principe uniquement au violoncelle, je considère qu'il induit également le bras gauche.

Quelle chaîne de réactions entraîne-t-il?

Je pense que cela doit être doigts/poignet/bras, car il est possible de vibrer sans utiliser le bras, mais il est évidemment impossible de vibrer avec le bras sans utiliser la main.

Pour le vibrato, l'amplitude et la vitesse forment un couple dont les variations sont essentielles. Quel rôle jouent-elles pour vous?

Plus le vibrato est rapide, plus il y aura de l'intensité dans le son. Plus il sera large, plus le son sera riche et chaud.

Quel rôle donnez-vous au vibrato dans le jeu d'un violoncelliste?

Le vibrato est secondaire dans la production du son qui vient, à la base, de l'archet. Il se doit de toujours suivre et supporter ce son dans une approche logique de la conception musicale d'un phrasé.

Existe-t-il un vibrato adapté à chaque style ?

C'est avant tout un problème de goûts musicaux, mais dans la période baroque ou classique, je préfère moins vibrer, utiliser un son plus pur et plus propre. Ceci s'inscrivant dans la question d'éthique de l'interprétation qui a surgit à la fin du vingtième siècle.

Nous voyons dans des méthodes d'apprentissage de la musique plus anciennes des schémas, exercices, parfois très «rigides» et théoriques.

Pensez-vous qu'ils soient adaptés, voire nécessaires, à cet apprentissage?

Je ne sais pas, je n'en utilise pas, mais je préférerais dire qu'elles présentent de toute manière une certaine forme d'utilité.

Quelle est finalement la manière dont vous l'enseignez? Vous pouvez citer des anecdotes...

J'ai des exercices pour enseigner le vibrato, ils sont particulièrement précieux pour un étudiant qui a besoin de gagner plus de contrôle. Il y a souvent trop de tension dans la main gauche, qui amène à un vibrato stressé. Le vibrato a constamment besoin d'être ralenti et élargi. Un exercice que je considère comme plutôt utile est d'utiliser le mouvement du vibrato pour aller d'un doigt à l'autre, pour arriver à ce que le vibrato ne s'arrête pas entre les notes, permettant par la suite un plus beau legato d'une note à l'autre, ce qu'on appelle en soit le vibrato continu.

Un autre principe important est de maintenir un point où la note est parfaitement juste, même avec un vibrato très large, on appellera cela un vibrato centré. Si la justesse de la note est inconstante à cause du vibrato, le son sera impure, voire parfois hystérique !

Marie-Thérèse Grisenti (1970)

Violoncelliste Française, études en Pologne, France et en Russie, enseignement en France.

« *une capacité à traduire l'indicible* »

Biographie :



Enfant, Marie-Thérèse Grisenti étudie le piano et le violoncelle. Vivement encouragée par son professeur Andrej Orkiz(69), elle choisit de se consacrer au violoncelle.

Lors de Master classes, elle étudie avec Valentin Fejgin(70), Luis Claret(71), Daniil Shaffran, Michael Hell(72), Janos Starker Igor Gavrich(73), qui la remarque et sera son professeur au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou.

A Paris, elle étudie la phénoménologie et joue aux côtés du Maestro Sergiu Celibidache. Deux années d'échanges avec cet artiste pleinement accompli lui offrent

un enseignement rare et précieux. Passionnée par la musique de chambre, Marie-Thérèse Grisenti étudie avec Walter Levin(71), Valentin Erben(72), Paul Katz et Rainer Schmidt(73).

Marie-Thérèse Grisenti a fait partie du Quatuor Arpeggione(74), et a fondé le Trio Franz(75) ainsi que le Duo Grisenti-Vitantonio(76). Elle joue à la Philharmonie de Berlin, Wigmore Hall, Salles Gaveau et Cortot, ainsi qu'en Russie, Iran, Chine et dans les pays de l'Union Européenne.

Des œuvres de Denis Levaillant(77), Gilles Carré(78), Alireza Mashayekhi(79) et Anthony Girard(80) lui sont dédiées.

Riche de ces expériences, elle se consacre aussi à l'enseignement du violoncelle et de la musique de chambre. Professeur au conservatoire de Cachan, elle donne des master-classes en Europe et en Asie.

Questionnaire

Pouvez vous m'expliquer de façon pratique ce qu'est le vibrato?

Le vibrato est un paramètre du son qui, par sa présence ou son absence choisies, a une capacité à en modifier la qualité. C'est un outil d'expression d'une "élasticité" exceptionnelle et très protéiforme.

Finalement il permet une autre spatialisation du son, une autre manière de le diriger, de le conduire.

De quel endroit du corps le processus doit-il partir?

Du centre de gravité du corps. Tout comme le son.



centre de gravité du corps humain

Quelle chaîne de réactions entraîne-t-il?

De ce centre l'énergie doit passer au dos puis à l'épaule, au bras, à la main, et finalement au doigt, c'est tout le corps qui participe à sa naissance.

Pour le vibrato, l'amplitude et la vitesse forment un couple dont les variations sont essentielles. Quel rôle jouent-elles pour vous?

Comme l'équilibre entre le poids et la vitesse dans le bras qui conduit l'archet, les paramètres amplitude/vitesse pour le vibrato sont sa chimie propre et sa capacité à traduire l'indicible, la nature la plus subtile d'un caractère musical donné, imaginé dans le chant intérieur.

Quel rôle donnez-vous au vibrato dans le jeu d'un violoncelliste?

C'est pour moi la facette la plus personnelle, l'aspect tout à fait inimitable et unique que possède chaque interprète.

Existe-t-il un vibrato adapté à chaque style?

Il existe un vibrato ou non vibrato pour chaque situation, sans pour autant considérer que la solution employée soit unique. La justification du choix est primordiale et reste au bon goût de chacun, ce qui, entre toute règle, me semble être la plus judicieuse à garder à l'esprit. Il en va de soit, chaque style, chaque rôle, chaque époque, mais aussi l'évolution du répertoire sont sources de recherche et permettront d'élargir la palette de vibrati.

Nous voyons dans des méthodes d'apprentissage de la musique plus anciennes des schémas, exercices, parfois très «rigides» et théoriques. Pensez-vous qu'ils soient adaptés, voire nécessaires, à cet apprentissage?

A priori, la "mécanique" a peu à voir avec le vibrato à mon sens. C'est l'écoute plus que tout qui le conditionne et aussi la capacité à dissocier les différentes parties du corps et du bras plus précisément.

Quelle est finalement la manière dont vous l'enseignez? Vous pouvez citer des anecdotes.

Enseigner le vibrato... Il m'est presque impossible de parler du travail du vibrato sans contexte donné, c'est si subtil, si sensible... Le vibrato fait partie du son, il peut donner de la liberté à celui ci, ou bien ajouter une contrainte par l'agitation qu'il produit dans un son intime et peu projeté par exemple. Il peut aller "vers" le son ou en "opposition "mais ne doit pas y être extérieur. L'alchimie du vibrato dans le son est intimement liée à l'idée musicale et au style.

Les généralités dont je peux parler et qui reviendront souvent dans l'enseignement non du vibrato mais du violoncelle, sont qu'il n'est jamais bon d'user du vibrato pour masquer un discours trop peu construit. Le vibrato ne comble pas un manque, il porte plus haut un discours riche, conçu et profondément vécu mais ne doit pas servir de cache misère. Tout comme tous les paramètres du son il doit être écouté, choisi, intégré, justifié, approprié et non présent parce qu'il est automatique. Sa qualité, en lien avec son amplitude, sa fréquence, sa largesse - j'entends par largesse sa mobilité et son centrage par rapport au point d'intonation idéale du bas vers le centre mais pas des deux côtés au risque de chevroter -, doit se trouver dans sa capacité à reproduire le vibrato d'un autre interprète, d'un autre instrument. Sa capacité à trouver sa place dans un son partagé avec un instrument qui "ne vibre pas" mais dans le battement de l'harmonie d'un accord de piano juste et correctement équilibré entre toutes les voix par exemple...

La question demande application pour aller au delà, le vibrato doit rester de transmission orale ou par l'exemple.

Sung-Won Yang (1967)

Violoncelliste Coréen, études en France et aux États-Unis, enseignement en Corée, Angleterre et aux États-Unis

« une émotion personnelle »

Biographie



Né en Corée, **Sung-Won Yang** est diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il a étudié avec Philippe Muller, puis de l'université de l'Indiana aux États-Unis avec Janos Starker. Après avoir été son élève, il devient assistant dans cette même université. Il a participé au jury du Concours international de Musique de Chambre à Banff au Canada, du Concours International de Violoncelle André Navarra en France, du

Concours International de Violoncelle Cassado au Japon, et du Concours International de Tongyeong en Corée. Titulaire de nombreuses récompenses, il est actuellement professeur de violoncelle à l'école de Musique de l'Université de Yonsei à Séoul, professeur invité à la Royal Academy of Music de Londres et directeur artistique du Festival Owon au Château de Chaumont sur Loire. Le Ministère de la Culture et de la Communication lui a décerné le titre de Chevalier des Arts et des Lettres.

Questionnaire

Pouvez vous m'expliquer de façon pratique ce qu'est le vibrato?

Le vibrato est un embellissement des notes qui sont pour moi des mots. Ces mots doivent faire corps avec le son qu'est la voix.

De quel endroit du corps le processus doit-il partir?

Le mouvement du vibrato doit commencer avec le coude, l'avant bras étant bien souple. L'action même est au niveau du poignet, c'est ici que la vitesse du vibrato doit être contrôlée.

Quelle chaîne de réactions entraîne-t-il?

Il faut pour ce type de question aborder le corps comme une machine bien huilée. Le coude et l'avant bras, que je considère aller de pair, sont le moteur. Le poignet correspondrait à une courroie de distribution qui actionne les pistons, que sont les doigts. Le poignet et les doigts correspondent à une entité commune qui fera varier le mouvement actionné au coude. Je me dois de mentionner tout de même que cette image ne prend pas en compte le mouvement de rotation du vibrato.

Pour le vibrato, l'amplitude et la vitesse forment un couple dont les variations sont essentielles. Quel rôle jouent-elles pour vous?

La vitesse en soit ne veut rien dire, il faut toujours penser, ou imaginer quelle est l'expression des mots-les notes- qu'on doit jouer. L'amplitude a une grande importance dans cette expression. Il faut donc bien sûr essayer d'adapter la vitesse ou l'amplitude à ce que l'on veut exprimer, comme un acteur choisirait la diction des mots pour transmettre une émotion.

Quel rôle donnez-vous au vibrato dans le jeu d'un violoncelliste?

Les bases de l'interprétation reposent dans le rythme, la mélodie, l'harmonie. Le phrasé et la rhétorique musicale sont des manières d'exprimer ces choses-là, ceci est commun à tous les instruments. Le vibrato est cet atout en plus présent chez quelques familles d'instruments qui permet d'ajouter une empreinte personnelle à la musique ; et au violoncelle, de la rendre parfois plus charnelle.

Existe-t-il un vibrato adapté à chaque style?

Tout à fait : les styles Baroque et Classique demandent très peu de vibrato. Il faut jouer l'instrument en essayant de profiter au mieux de la résonance naturelle. Plus on progresse dans l'histoire de la musique, plus on utilisera le vibrato pour faire passer une émotion personnelle et profonde, ce qui va de pair avec les évolutions de la conception musicale des compositeurs.

Nous voyons dans des méthodes d'apprentissage de la musique plus anciennes des schémas, exercices, parfois très «rigides» et théoriques. Pensez-vous qu'ils soient adaptés, voire nécessaires, à cet apprentissage?

Pour les jeunes, il est important de savoir contrôler la vitesse du Vibrato ce qui n'est pas du tout évident. Je conseille de travailler avec un métronome, de prendre par exemple un tempo de soixante à la noire et de créer quatre pulsations -mouvement de vibrato ralenti-, six pulsations, huit et douze et ainsi de suite... on apprend à contrôler la vitesse, et cela nous permet de comprendre quelle pression des doigts adapter à chaque vitesse de vibrato.

Quelle est finalement la manière dont vous l'enseignez? Vous pouvez citer des anecdotes...

J'essaie toujours de faire écouter attentivement le vibrato sans jamais vouloir le forcer. Il est très important de savoir mettre environ deux tiers du poids du bras et de ne jamais le substituer par une pression venant des doigts. Le mouvement part du coude mais cette sensation de poids du bras doit se sentir à partir de l'épaule.

Raphaël Pidoux (1967)

Violoncelliste Français, études en France et aux États-Unis

« un mouvement naturel, tout le monde peut vibrer »

Biographie



Raphaël Pidoux débute le violoncelle avec son père Roland Pidoux. 1er prix en 1987 au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Philippe Muller, il se perfectionne à l'Indiana University avec Janos Starker. En tant que chambriste, il étudie auprès de Menahem Pressler et des membres du Quatuor Amadeus(81). En 1988, il remporte le Concours international ARD de Munich ainsi que le 3e prix du Concours international Bach de Leipzig. Professeur au CRR de Paris, il est nommé au CNSMDP, prenant ainsi la succession de Philippe Muller.

Il mène également une brillante carrière avec le Trio Wanderer(82), jouant notamment au Théâtre des Champs-Élysées, au Wigmore Hall de Londres, à l'Herkulessal de Munich, aux Konzerthaus de Vienne et Berlin, au Concertgebow d'Amsterdam, au Musikverein de Graz, à la Scala de Milan...

Il est, par ailleurs, directeur artistique de la biennale du violoncelle VioloncellenSeine, vice-président de l'association Talents&Violoncelles, Chevalier des Arts et des Lettres.

Questionnaire

Pouvez vous m'expliquer de façon pratique ce qu'est le vibrato?

C'est un élément d'expression, qui vient décorer une note une fois qu'elle est mise en vibration avec l'archet. Il peut aussi aider à soutenir un son et ainsi le prolonger dans sa tension harmonique.

De quel endroit du corps le processus doit-il partir?

Le vibrato s'inscrit dans un mouvement qui part du bras. C'est une amplitude qui va finir par se centrer sur le point fixe: la note juste! - le point zéro de Janos Starker -

Quelle chaîne de réactions entraîne-t-il?

Le muscle du biceps devient un élément moteur.

Pour le vibrato, l'amplitude et la vitesse forment un couple dont les variations sont essentielles. Quel rôle jouent-elles pour vous?

C'est un rôle expressif exclusivement et qui n'a rien à voir avec une performance. La puissance d'un son c'est le poids du bras droit, il ne tient qu'à la main droite de le rendre émouvant, élégant.

Quel rôle donnez-vous au vibrato dans le jeu d'un violoncelliste?

Un bon instrumentiste doit se servir des innombrables palettes sonores que doit comporter son vibrato. Il est important de l'imaginer comme un instrument issu d'un *instrumentarium*(83) correspondant au répertoire, qui servirait au mieux la volonté du compositeur

Existe-t-il un vibrato adapté à chaque style?

De façon schématique au 18^{ème} siècle on emploie le vibrato comme un ornement. Au 19^{ème}, il a un rôle expressif émotionnel et un rôle dans le *legato*. Au 20^{ème}, on parle de vibrato permanent, continu. Au 21^e, L'excédent dans une amplitude de vibrato commence à se faire entendre à certaines occasions et pourrait peut-être devenir une contrainte.

Nous voyons dans des méthodes d'apprentissage de la musique plus anciennes des schémas, exercices, parfois très «rigides» et théoriques. Pensez-vous qu'ils soient adaptés, voire nécessaires, à cet apprentissage?

L'époque dont on fait allusion là, témoigne d'une grande complexité dans une recherche qui se perd un peu dans des méandres théoriques. La fragilité du vibrato, sa sensibilité, doit rester un geste naturel, par excellence. Parfois, les explications doivent se contenter d'images...ou de rêve !

Quelle est finalement la manière dont vous l'enseignez? Vous pouvez citer des anecdotes...

Le vibrato ne s'enseigne pas il se corrige, c'est un mouvement naturel, tout le monde peut vibrer... Un grand violoncelliste berlinois disait au début du 20^{ème} siècle : le vibrato c'est pour le public, en enregistrant un disque, rien de vibré ne doit salir un son!

Xavier Gagnepain (1960)

Violoncelliste Français, études en France et aux États-Unis, enseignement en France.

« une signature de la sonorité de l'artiste »

Biographie



Disciple de Maurice Gendron et de Jean Brizard(84), Xavier Gagnepain a d'abord étudié au CNSMD de Paris, avant de poursuivre sa formation avec Janos Starker à l'Université de Yale aux États-Unis puis au Center for the Arts de Banff au Canada. A la suite de ses succès dans des concours internationaux réputés tels Munich ou Sao Paulo, il entreprend une double carrière de soliste et de chambriste. Aujourd'hui, régulièrement invité comme soliste par des orchestres renommés de la scène européenne, il participe également à de nombreux concerts en musique de chambre. Il est, de plus, le violoncelliste d'un des plus anciens quatuors

français : le quatuor Rosamonde(85).

Sa discographie englobe aussi bien des concertos pour violoncelle et orchestre que des pièces de musique de chambre allant du duo jusqu'au sextuor, avec une place privilégiée pour le quatuor à cordes. Il a notamment enregistré une intégrale de l'œuvre pour violoncelle et piano de Gabriel Fauré(85) pour le label *Zig-zag*, et plusieurs documentaires, dont un film consacré à Henri Dutilleux « Ainsi la Nuit », réalisé par Vincent Bataillon.

En 1996, Xavier Gagnepain fut le premier à interpréter en concert les 12 pièces sur le nom de Paul Sacher(86), sommet jusqu'alors inaccessible du répertoire contemporain pour violoncelle seul.

Passionné depuis toujours par l'enseignement, il réserve une large part de son temps à la pédagogie. Sa classe, au CRR de Boulogne-Billancourt est destinée aux élèves de 3ème cycle et de l'Enseignement Supérieur. Sa pédagogie jouit d'une réputation qui lui a valu la commande d'un livre par les éditions de la Cité de la Musique.

L'ouvrage, paru sous le titre « Du musicien en général...au violoncelliste en particulier »(87), connaît un vif succès.

Questionnaire

Pouvez -vous m'expliquer de façon pratique ce qu'est le vibrato?

Contrairement à une idée reçue, la fonction première du vibrato moderne n'est pas l'expression. Son rôle fondamental est d'être un amplificateur du son.

Un bon vibrato de base crée une pâte sonore qui permet d'augmenter la puissance, l'ampleur et la nuance produites par l'archet.

Pensons au chanteur d'opéra qui, sans micro, parvient à passer par-dessus un orchestre symphonique alors que le chanteur de variété, lui, doit être amplifié. Cela tient en grande partie à la technique vocale du premier, dont le vibrato est une part essentielle car il fait entrer sa boîte crânienne en résonance avec la note qu'il produit. La seconde dimension du vibrato est évidemment d'élargir la palette expressive et de moduler le son à loisir. C'est par là que passe à la fois l'art de moduler les sons, mais aussi de s'adapter au contexte et aux styles.

De quel endroit du corps le processus doit-il partir?

C'est une question aussi délicate que la problématique de la poule et de l'œuf : le vibrato est mécaniquement un mouvement de brossage. Cela signifie que l'avant-bras doit être libre de faire un léger mouvement d'extension-flexion. Ce mouvement de brossage implique une liberté de rotation de la tête humérale dans la cavité gléno-humérale. C'est par là que le mouvement continu s'auto-entretient. On ne doit pas chercher à générer une rotation par des mouvements de pronation/supination qui entraînerait une instabilité du point de contact du doigt et une variation de hauteur dans la note donnant un effet de pleurage.



re

présentation de l'anatomie de l'épaule

De par son extrême complexité, le vibrato peut servir de révélateur des processus d'appui du doigt : selon les chaînes musculaires en jeu, les muscles qui permettent le vibrato seront ou non disponibles. Ainsi un vibrato bloqué, trop rotatif, ou trop électrique sont généralement le signe d'une posture inadéquate.

Quelle chaîne de réactions entraîne-t-il?

Pour un mécanisme sain du vibrato, le bras doit pouvoir s'appuyer sur le socle que constitue l'omoplate correctement placée. A partir de là de nombreux mouvements se combinent dans la chaîne musculaire. Le mouvement aboutit, à l'intérieur même de la pulpe du doigt, à une sensation de massage vers l'avant et vers l'extérieur. Le point de contact de cette pulpe agit comme une ventouse. Il ne se déplace pas, mais l'énergie s'y accumulant finit par constituer une sorte de bourrelet qui résiste par saccades à l'action de l'avant-bras.

Le rôle du pouce est déterminant. Lui aussi subit un massage dans la même direction (lorsque celui-ci fait un mouvement inverse à celui du doigt, c'est un signe d'un mouvement trop rotatif)

Selon l'orientation du doigt (plus ou moins latéral) et la quantité de pulpe, un même geste peut produire de grandes variations de richesse.

Pour le vibrato, l'amplitude et la vitesse forment un couple dont les variations sont essentielles. Quel rôle jouent-elles pour vous?

Ces deux composantes très interconnectées ! Mais il ne faut pas négliger l'influence d'une troisième qui joue un rôle majeur dans le résultat : l'archet.

Lorsqu'un vibrato est mécaniquement sain, il doit avoir pour mission de transformer le son produit pas le frottement de l'archet, son poids, sa vitesse et sa distance par rapport au chevalet.

L'enjeu de trouver la bonne amplitude et la bonne vitesse correspondant au type de son – plus ou moins timbré, lent ou rapide, puissant ou doux – produit par l'archet.

Les deux moments clés du vibrato sont :

- l'articulation qui doit être conçue comme un seul et même mouvement avec le vibrato.

- la fin d'une note qui doit ne pas être affectée par la préparation de la note suivante.

Le vibrato à l'intérieur d'une note longue peut aussi servir à diriger, puis à développer le son.

Il sert aussi à mettre en relief des changements harmoniques survenant dans une seule et même note.

Quel rôle donnez-vous au vibrato dans le jeu d'un violoncelliste?

Le rôle du vibrato est généralement largement sous-estimé. Non seulement, à l'instar du chanteur il est une signature de la sonorité de l'artiste, mais, acteur important de la production du son, il permet d'envisager différemment également le rôle de l'archet.

Qui plus est, c'est un geste rendu très complexe par la contradiction entre l'appui nécessaire du doigt et le mouvement du bras. Pour un droitier c'est encore plus vrai car ce dernier peut moins se référer à ses propres expériences de brossages hors violoncelle - qu'il fait généralement de la main droite dans la vie quotidienne-.

En cela, le vibrato peut servir aussi de révélateur, notamment dans la quête du vibrato continu. Une difficulté à le développer révèle souvent des failles dans le processus d'appui du doigt, ou dans l'art de s'écouter de façon continue. Et, à l'inverse, créer le

besoin d'un vibrato qui s'enchaîne sans s'altérer peut contribuer à générer toute une chaîne de progrès dans la posture et les mouvements de la main gauche du violoncelliste

Existe-t-il un vibrato adapté à chaque style?

Bien sûr, il est vital d'adapter le vibrato à chaque style. Qui plus est, à l'intérieur même de chaque style il doit s'adapter à chaque contenu émotionnel. La prise de parole d'une voix principale (notamment en musique de chambre) peut être également grandement facilitée par un vibrato qui génère une pâte sonore et une diction.

De manière générale, l'articulation – donc la diction – et le vibrato ne font qu'un. Cela signifie que, même dans les styles où il est recommandé de s'abstenir de vibrer, le non vibrato n'est pas réellement une absence de vibrato, mais plutôt un vibrato avorté, c'est-à-dire une articulation vibrée suivie d'une décision d'arrêter le mouvement de massage. Ce genre de « vibrato avorté » produit une sonorité infiniment plus belle dans une suite de Bach qu'un non vibrato passif.

L'une des esthétiques qui se prêtent le mieux à la recherche d'un vibrato de base efficace et chaleureux, c'est le *poco f* brahmsien. On peut penser tout particulièrement aux solos de violoncelles dans le mouvement lent du quatuor avec piano op. 60 ou du mouvement lent du second concerto pour piano. Ce genre de vibrato est indélébilement associé avec l'art du legato sostenuto de la culture romantique allemande. Indéniablement, ce même vibrato serait d'un effet plus discutable dans du Haydn ou du Claude Debussy(88).

Beaucoup a trait à la question de vitesse du son (et donc aussi de l'archet). Un vibrato plus rapide, éventuellement moins ample, agit moins sur le volume sonore mais donne au discours plus d'urgence voire de fragilité. Le jeu sur les variations de vibrato est aussi particulièrement utile pour exprimer les tensions et relâchements harmoniques.

Nous voyons dans des méthodes d'apprentissage de la musique plus anciennes des schémas, exercices, parfois très «rigides» et théoriques. Pensez-vous qu'ils soient adaptés, voire nécessaires, à cet apprentissage?

Le premier facteur de développement d'un beau vibrato est l'oreille. Plus l'on se représente clairement le modèle et plus on sait s'écouter, plus on a de chance de développer l'art et la manière. Je ne crois personnellement pas à l'effet magique d'exercices mécaniques.

Le plus souvent un vibrato insuffisant ou inadapté est dû à une insuffisance d'écoute de soi, ou à un manque d'ambition dans cet aspect du son.

Lorsque, en revanche, l'on se heurte à une difficulté gestuelle, il faut identifier ce qui bloque le mouvement (mauvaise chaîne musculaire, mauvais appui du doigt). C'est dans ces conditions qu'un exercice mécanique peut devenir une bonne réponse.

Quelle est finalement la manière dont vous l'enseignez? Vous pouvez citer des anecdotes...

J'accorde au vibrato une place prépondérante dans la production du son. Je considère que près de 100% des étudiants ont des lacunes à combler en la matière. Du vibrato bloqué, absent, insuffisant, discontinu, inadapté, toutes les nuances existent.

Mon premier travail consiste à générer le couple vertueux du désir et de la frustration.

L'une des méthodes les plus efficaces consiste à vibrer soi-même, avec son propre doigt, sur l'instrument de l'élève qui ne s'occupe que de l'archet. Déjà là, il n'est pas toujours sûr d'obtenir le type de son qui rendra spectaculaire l'effet du vibrato.

Lorsqu'on parvient au résultat désiré, le visage de l'étudiant devient généralement incrédule : son instrument se met à sonner « comme dans les disques » !

Dans un deuxième temps, il est utile de faire vibrer le doigt -le bras- de l'élève, cela requiert un certain savoir-faire. Dans ce cas l'étudiant ne doit surtout pas essayer de vibrer lui-même. Il doit se contenter d'appuyer le doigt de manière stable et de ressentir le parcours musculaire, notamment au niveau du pouce et de la pliure du coude.

Un autre exercice très profitable consiste à travailler une phrase avec un vibrato continu alors qu'on stoppe l'archet entre les notes -voir exercice dans mon livre « du musicien en général...au violoncelliste en particulier» -.Finalement, tout l'art d'enseigner le vibrato consiste en générer un besoin chez l'élève pour, par la suite, l'aider à identifier en permanence ses tendances néfastes.

Remarque subsidiaire de l'artiste :

Le vibrato qui à mon sens est le plus beau dans l'histoire du violoncelle est celui de Pierre Fournier, un exemple de diction avec une articulation vibrée suivie d'un vibrato qui peut se calmer jusqu'à une certaine lenteur. Son jeu respirait la noblesse.

Edgar Moreau (1994)

Violoncelliste Français, études en France et en Allemagne, master-classes en Europe, Asie, États-Unis

« une véritable coloration, au même titre qu'il y a un style vestimentaire, il y a un style du Vibrato »

Biographie



Né en 1994 à Paris, Edgar Moreau commence le violoncelle à quatre ans ainsi que le piano, instrument pour lequel il obtient son prix au Conservatoire de Boulogne-Billancourt en 2010. Après avoir suivi l'enseignement de Xavier Gagnepain, il est admis au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans la classe de Philippe Muller en 2009. Il intègre ensuite la Kronberg Academy où il étudie avec Frans Helmerson(89). Edgar Moreau remporte à dix-sept ans le Deuxième Prix du quatorzième Concours Tchaïkovski à Moscou en 2011 sous la présidence de Valeri Guerguiev(90), où il s'est vu décerner aussi le Prix de la meilleure œuvre contemporaine. Il est également lauréat du dernier

Concours Rostropovitch en 2009 avec le Prix du Jeune Soliste, récompensé d'un Premier Prix et de six prix spéciaux au Young Concert artists à New-York en novembre 2014, « Révélation Instrumentale 2013 » et « Soliste Instrumental 2015 » des Victoires de la Musique Classique.

Pouvez vous m'expliquer de façon pratique ce qu'est le vibrato?

Le vibrato, à mon sens est une coloration de la note, une ondulation qui se rapproche presque de l'ornement. Il contribue à la beauté de la phrase et l'amplifie. Enfin, il entraîne par son mouvement de rotation un quasi-changement de hauteur de la note.

De quel endroit du corps le processus doit-il partir?

Selon moi, seulement l'avant-bras doit participer musculairement à la construction du vibrato. La main gauche puis les doigts étant une continuité nerveuse de celui ci se doivent de recevoir ce mouvement et de purement le transmettre à la corde.

Quelle chaîne de réactions entraîne-t-il?

Ce mouvement de va et vient du bras parallèle au manche se transmet au poignet, qui doit être d'une souplesse irréprochable pour ne pas polluer l'énergie initiale. C'est ensuite la résistance des doigts, de par leur appui sur la corde qui met la touche finale à cette chaîne de réaction. La pulpe du bout des doigts se retrouve donc dans une situation paradoxale, à la fois en appui et en mouvement constant.

Pour le vibrato, l'amplitude et la vitesse forment un couple dont les variations sont essentielles. Quel rôle jouent-elles pour vous?

Plus on est capable d'avoir des vibratos différents au niveau de l'amplitude et de la hauteur, plus on constitue une palette technique qui nous permet de varier et de nourrir le discours musical. Il est ici question des goûts de l'artiste et de son écoute personnelle.

Je pense que cette quête n'a pas de finalité, nous pouvons aller toujours plus loin dans la recherche et trouver de nouvelles façons de le faire, grâce à la maturité, au corps qui évolue...

Quel rôle donnez-vous au vibrato dans le jeu d'un violoncelliste?

Je pense que l'on peut reconnaître à l'écoute certains Violoncellistes uniquement grâce à leur vibrato. Il peut être révélateur de la personnalité du musicien. Beaucoup de grands violoncellistes ont laissé une empreinte de vibrato très personnelle, qui ont inspiré les générations suivantes, c'est un cycle sans fin.

Existe-t-il un vibrato adapté à chaque style?

Le vibrato peut-être modeste, timide, exubérant, fier, généreux ... C'est une véritable coloration, au même titre qu'il y a un style vestimentaire, il y a un style du Vibrato. Des pièces de différentes époques peuvent véhiculer la même émotion et donc donner envie à l'interprète d'utiliser un vibrato similaire. Pour la période classique et baroque, il appartient au tout à chacun de décider de vibrer ou non, et si oui, de quelle manière... Cela rejoint un autre problème, d'histoire de la musique, on cherche maintenant à connaître la façon dont les musiciens jouaient la musique de leur temps beaucoup plus qu'il y a cinquante ans. Ce sont des nouvelles informations très importantes dans le choix d'interprétation des artistes d'aujourd'hui.

Nous voyons dans des méthodes d'apprentissage de la musique plus anciennes des schémas, exercices, parfois très «rigides» et théoriques. Pensez-vous qu'ils soient adaptés, voire nécessaires, à cet apprentissage?

Je pense qu'il faut une certaine conscience gestuelle du Vibrato, je me souviens que mon premier professeur m'attachait une boîte d'allumette avec du riz cru à l'intérieur pour que j'entende le bruit du riz secoué continuellement pendant mes gammes ! Pour un travail d'exercices « écrits » qu'on travaillerait comme des exercices de Feuillard pour des extensions, articulations... je ne suis pas sûr. Une approche naturelle est toujours à encourager, il est important de la canaliser et de trouver des méthodes en fonction de l'élève.

Quelle est finalement la manière dont vous l'enseignez? Vous pouvez citer des anecdotes...

Pour conclure, au delà des exercices, l'oreille du musicien doit toujours guider le vibrato qu'il veut produire. J'ai tendance à dire aux élèves d'avoir confiance en leur écoute avant tout ! En tant que professeur, il faut leur apprendre cette écoute et affiner leur goût musical, beaucoup de jeunes musiciens tentent instinctivement, ou volontairement de reproduire des choses qu'ils ont entendus, cela entraîne souvent des déformations de cette écoute, qui reste le plus précieux outil du musicien.

Synthèse

Nous avons dans cette partie essayé d'avoir le panel de violoncellistes le plus international et large possible, néanmoins il reste assez évident que les musiciens ayant été touchés et qui se sont sentis concernés par cette étude ont un lien avec le conservatoire de Paris. Nous avons tout de même essayé de sonder des musiciens ayant eu des influences ou des origines étrangères : Angleterre, Corée, Russie, États-Unis... On remarquera que trois des musiciens étudiés sont des disciples de Janos Starker, et que certaines permanences peuvent être relevées dans leur discours, nous en reparlerons.

Colin Carr, formé par une école Franco-Anglaise, parle d'un vibrato produit par un ensemble indissociable main et bras. Il est une composante indispensable à la création du son en poursuivant directement l'émission par l'archet. Le vibrato doit pour Colin Carr être toujours ralenti et élargi pour arriver au vibrato continu, en gardant à l'esprit toujours une notion de centrage.

Marie-Thérèse Grisenti, sous influence Russe et Française, parle d'un processus entraînant tout le corps, depuis le centre de gravité remontant par l'épaule et allant jusqu'aux doigts. Cette notion du centre de gravité est intéressante quand on comprend qu'il s'agit à la fois d'une entité physique et d'une visualisation de l'interprète, on le sent, mais on ne l'actionne pas comme le bras ou le poignet. Il y aurait donc une part d'imaginaire dans le processus physique de création du vibrato. L'utilité du vibrato se retrouve dans une volonté de spatialisation du son et de traduction du chant intérieur, bien que produit par un mécanisme. A défaut d'une volonté constante de vibrer, il doit être choisi, car son absence peut mettre en valeur une beauté particulière également, ainsi, s'il est trop dominant, il peut devenir une gêne.

Sung-Won Yang a fait ses premières armes en Corée, où il est d'ailleurs retourné enseigner, et s'est perfectionné auprès de Philippe Muller et Janos Starker. Corporellement on retrouve chez lui cette idée d'action de l'avant bras et du coude, il insiste également sur l'importance que le poids du bras doit avoir dans ce mouvement, en opposition avec la résistance des doigts. Pour Sung-Won Yang la pensée ne doit pas être conduite par des paramètres mais par une expression du chant intérieur vers laquelle on doit être guidé. L'empreinte du vibrato est personnelle mais son contrôle doit être appris et travaillé, parfois de façon scolaire comme il l'explique par l'exemple.

Raphaël Pidoux est un pur produit de l'école Française, disciple de Philippe Muller, il s'est ensuite exporté aux États-Unis pour se parfaire avec Janos Starker. Le vibrato chez lui est actionné plutôt par le biceps qui produit une impulsion, dans le bras entier donc jusqu'au fameux « point zéro », ce mouvement doit être de ce qu'il qualifierait comme d'un « naturel guidé ». Son dessein est de prolonger et d'embellir le son de l'archet, qui lui, donne la puissance au son. Il considère le vibrato presque comme un deuxième instrument donc on doit chercher et choisir tous les sons. Le vibrato continu n'est pour lui plus une quête mais une sorte de normalisation, qui peut comporter des dérives...

Xavier Gagnepain est un descendant de l'école Française de violoncelle de Maurice Gendron et se revendique également de l'influence de Janos Starker. Il est un pédagogue connu pour ses recherches fines des mécanismes musicaux et corporels et les manières de les enseigner. Le vibrato est pour lui indissociable de la posture et du contrôle du corps. Il est un mouvement de brossage où l'avant bras aurait la plus grande importance, et où la prépondérance d'un mouvement de rotation du poignet est à éviter dans un souci de centrage du vibrato. Il est intéressant de remarquer que toutes époques et écoles confondues, il est le seul à parler de la conscience du pouce dans la main vibrée, qui participe au mouvement et l'accompagne. Bien que conscient du caractère émotionnel du vibrato, Xavier Gagnepain le considère avant toute chose comme un amplificateur du son, pouvant ensuite le modeler sans jamais le gêner, il est également le produit de l'articulation de la note, impulsion dont le mouvement s'entretient dans la main. La quête du vibrato est pour lui une évidence, elle correspond à la volonté d'exprimer au plus près son chant intérieur – qui comporte d'autres « quêtes » subsidiaires – par plusieurs étapes : l'imagination du son, son écoute, son jugement. Il parle de marottes souvent retrouvées chez les étudiants produites par leur volonté de faire « comme dans les disques », ceci est très intéressant car il soulève le problème d'unification mondiale du style de vibrato – a contrario de sa spécificité par école – et celui de ses dérives qu'on peut retrouver comme le disait Raphaël Pidoux. La facilité d'accès aux enregistrements qu'il n'y avait pas il y a un siècle pourrait-elle produire une déformation de l'écoute par l'implantation de principes musicaux « rêvés » par l'étudiant suite à une écoute d'une interprétation jugée – à tort ou à raison – sublime ?

Edgar Moreau est le symbole de la jeune école du violoncelle Français, disciple de Xavier Gagnepain et Philippe Muller, il en est le plus pur produit. Il est très intéressant d'avoir son analyse dans cette étude pour ouvrir les perspectives du vibrato sur l'avenir. Il est pour lui seulement une impulsion de l'avant bras se continuant dans les doigts – Starker ? - et est la résultante d'une souplesse du poignet opposée à la résistance des doigts posés sur la corde. Le vibrato est pour lui comme pour quasiment tous les violoncellistes de cette étude une quête, un élargissement de la palette sonore pour nourrir le discours, le chant intérieur, et ce afin de bâtir un style personnel. L'inspiration de cette palette découle de l'écoute des violoncellistes et de tout ce qu'a pu entendre un musicien dans sa vie. A fortiori, avec l'expérience et la longévité – dans une certaine mesure – le musicien fera grandir son imaginaire et ses possibilités. Cette notion d'écoute des autres pour l'inspiration personnelle, Edgar Moreau est le seul de l'étude à la mentionner, étant de la génération de la musique en libre-service, cela illustre bien les propos énoncés plus haut sur l'influence qu'a notre époque dans le développement artistique des musiciens. On voit ici que cette influence peut être néfaste comme bénéfique. Comme dans toutes les grandes inventions, il y a un revers de la médaille. Il mentionne également que maintenant plus que jamais dans l'histoire de la musique, l'éthique d'une interprétation par rapport aux types de jeu de l'époque du compositeur est importante, ainsi la conscience de ceci doit influencer le vibrato. Pour l'apprendre, comme il le dit par un exemple très bien trouvé, une impulsion mécanique peut être trouvée avec de l'aide, mais le principe du vibrato est naturel et son apprentissage doit se laisser guider par ce sens du naturel, et l'écoute de la production sonore.

Dans les propos recueillis chez les violoncellistes contemporains on distingue plusieurs critères cruciaux dans la conception du vibrato : l'écoute, l'amplification, le naturel, la conscience du corps dans son ensemble, la quête du vibrato continu, le chant intérieur, la personnalité, et ...les dérives ?

IV / Conclusion

Nous avons vu dans cette étude que le vibrato, d'apparence simple dans son expression première, présente une part soumise à l'interprétation, celle-ci est gigantesque.

Si le principe corporel même de mise en action de ce mouvement ne fait pas l'unanimité, une prépondérance est tout de même remarquée quant au rôle de l'avant-bras, exposée par Starker, et prônée par ses disciples.

C'est chez les violoncellistes contemporains qu'on voit une apparition du vibrato dans un contexte global de conscience du corps, de centre de gravité ; ceci peut être dû aux différentes études et techniques s'intéressant au corps et au bien-être du musicien, émergentes des cinquante dernières années.

Ensuite, si la charge émotionnelle du vibrato était très présente, et très personnelle chez les violoncellistes du vingtième siècle, on voit que le souci de style personnel et d'appropriation du vibrato est important chez tous les musiciens de notre époque.

Il y a ensuite le vibrato continu, dont la quête a été amorcée au siècle dernier. Il est célébré à notre époque, le sera-t-il demain ?

Plusieurs musiciens mettent en garde dans leurs dires des dérives du vibrato continu ou du souci du trop vibrer – ceci est différent du 20ème siècle où les artistes reprochent dans les films analysés des mauvaises techniques de vibrato, et non des dérives de goût. Ces dérives seront peut-être le problème de demain, lorsqu'une limite trop importante sera franchie.

Si l'évolution d'aujourd'hui semble bienveillante par rapport à celle d'hier, l'avenir paraît énigmatique, mais une nouvelle quête sortira peut être des esprits des virtuoses de demain.

Notes

Les citations ou termes mis en anglais dans l'étude seront traduits dans ces notes de manière littérale.

1. Le trille est un ornement musical, imaginé au 16^{ème} siècle, qui consiste à alterner très rapidement deux notes voisines séparées d'un ton ou d'un demi-ton.
2. Le tremblement consiste sur les instruments à cordes, à secouer la main, le doigt restant à la même place, sauf qu'il oscille par le mouvement de la main vers le haut ou le bas de la corde d'une quantité très petite.
3. « Vibrato is a tension release » : le vibrato est une tension qui se relâche
4. Adolf Schiffer (1873/1950) est un violoncelliste hongrois qui a enseigné à l'Académie Franz Liszt de Budapest.
5. Zoltan Kodaly (1882/1967) est un compositeur Hongrois.
6. Jean-Sébastien Bach (1685/1750) est un compositeur et organiste Allemand, il est considéré comme un des plus grands génies de l'histoire de la musique.
7. Anton Dvorák (1841/1904) est un compositeur Tchéque.
8. Olivier Messiaen (1908/1992) est compositeur, pianiste et organiste Français.
9. Robert Schumann (1810/1856) est un compositeur Allemand, figure de proue du romantisme germanique.
10. Bela Bartók (1881/1945) est un compositeur Hongrois, qui s'est beaucoup servi de la musique populaire dans son écriture.
11. Paul Katz est un violoncelliste américain, membre du Cleveland Quartet (célèbre quatuor américain) de 1969 à 1995, il enseigne le violoncelle au New England Conservatory of Music.
12. « Rolling vibrato » : Vibrato roulant
13. « Arm vibrato » : Vibrato de bras
14. « Matching vibrato » : Vibrato ciblé
15. « Dead center » : centre mort
16. Paul Rolland (1911/1978) est un violoniste Américain et Hongrois, connu entre autre pour sa pédagogie.
17. Joseph Haydn (1732/1809) est un compositeur Autrichien, il est considéré comme le père du quatuor à cordes.
18. « An enormous gift of the color of sound » : un énorme cadeau de couleur de son.
19. Felix Salmond (1888/1952) est un violoncelliste et pédagogue britannique.
20. Emanuel Feuermann (1902/1942) est un violoncelliste Autrichien, considéré comme le plus grand virtuose de son temps.
21. Diran Alexanian (1881/1954) est un violoncelliste et pédagogue Arménien.
22. Pablo Casals (1876/1973) est un violoncelliste espagnol, il était très engagé politiquement dans son pays, et est considéré comme le découvreur des suites pour violoncelle seul de Bach.
23. Daniel Guilet (1899/1990) est un violoniste Franco-Américain, membre

- fondateur du bien connu Beaux-Arts Trio, considéré comme le plus grand trio avec piano des cinquante dernières années.
24. Menahem Pressler (1923) est un pianiste juif, Allemand, vivant aux États-Unis, également membre fondateur du Beaux-arts Trio, enseignant à l'université de l'Indiana.
 25. Peter Wiley (1955) est un violoncelliste américain enseignant à la Curtis School of Music, il a été membre du Quatuor Guarneri et du Beaux-arts Trio.
 26. « Every finger must be your friend but it is never the case » : chaque doigt doit être ton ami mais ça n'est jamais le cas.
 27. Julius Klengel (1859/1933) est un violoncelliste et compositeur Allemand, qui doit sa notoriété aux études et pièces composées pour son instrument.
 28. Alfred von Glehn (1858/1927) est un violoncelliste Russe et Allemand
 29. Anatoliy Brandukov (1859/1930) est un violoncelliste Russe
 30. Hugo Becker (1864/1941) est un violoncelliste Allemand, disciple de Alfredo Piatti (1822/1901), qui fut professeur à l'Université des arts de Berlin pendant vingt ans.
 31. Wilhelm Furtwängler (1886/1954) est un chef d'orchestre allemand, il est considéré comme l'un des chefs les plus importants de l'histoire de la musique notamment pour ses interprétations du répertoire symphonique Allemand et Autrichien.
 32. Don Quichotte est un poème symphonique pour violoncelle, alto et grand orchestre composé en 1897 par Richard Strauss.
 33. Richard Strauss (1864/1949) est un compositeur et chef d'orchestre allemand, son œuvre comporte majoritairement des opéras et poèmes symphoniques.
 34. Arthur Rubinstein (1887/1982) est un pianiste polonais naturalisé américain, il est considéré comme l'un des plus grands pianistes du 20ème siècle.
 35. William Primrose (1904/1982) est un altiste Écossais, il est considéré comme l'un des pionniers dans la mise en valeur de son instrument et a enseigné dans les plus grandes écoles américaines.
 36. Jasha Heifetz (1901/1987) est un violoniste Russe naturalisé Américain, il est le symbole de la perfection du violon au 20ème siècle.
 37. Steve Grumette (1947) est un réalisateur Américain.
 38. Ernest Bloch (1880/1959) est un compositeur, chef d'orchestre et violoniste Suisse naturalisé Américain.
 39. « Does it look right to you » : cela ressemble à quelque chose de juste pour vous.
 40. « You want to keep him company » : vous voulez lui tenir compagnie.
 41. Richard Klemm (1902/1988) était un violoncelliste, compositeur et pédagogue Allemand.
 42. Maurice Gendron (1920/1990) est un violoncelliste Français, représentatif de l'école Française au 20ème siècle.
 43. Paul Tortelier (1914/1990) est un violoncelliste Français, reconnu tout comme Gendron comme un représentant de la fameuse école du violoncelle Français.
 44. Herbert von Karajan (1908/1989) est un chef d'orchestre Autrichien, reconnu

- comme un des plus grands chefs d'orchestre du 20ème siècle.
45. Sergiu Celibidache (1912/1996) est un chef d'orchestre roumain, puis apatriote, considéré comme l'un des plus grands, notamment pour son interprétation des symphonies de Bruckner.
 46. Yehudi Menuhin (1916/1999) est un violoniste et chef d'orchestre américain, né enfant prodige, puis devenu l'un des plus grands.
 47. Witold Lutoslawski (1913/1994) est un chef d'orchestre et compositeur polonais.
 48. Arribert Reimann (1936) est un compositeur et pianiste Allemand.
 49. Giselher Klebe (1925/2009) est un compositeur Allemand.
 50. Hans Vogt (1911/1992) est un compositeur et chef d'orchestre Allemand.
 51. György Ligeti (1923/2006) est un compositeur Roumain et Hongrois, naturalisé Autrichien.
 52. Henri Dutilleul (1916/2013) est un compositeur Français, il est titulaire du Grand prix de Rome.
 53. Joseph Joachim (1831/1907) est un violoniste et compositeur Austro-hongrois, il est l'un des plus grands violonistes du 19ème siècle.
 54. Johannes Brahms (1833/1897) est compositeur, pianiste et chef d'orchestre Allemand, il est par toutes ses activités l'un des musiciens les plus importants de la période romantique.
 55. Le Klingler Quartet a été fondé en 1905, dans une volonté de continuité musicale du Quatuor Joachim.
 56. Carl Flesch (1873/1944) est un violoniste, pédagogue et compositeur Hongrois, il sera l'un des plus importants de sa génération, notamment en Allemagne.
 57. Wolfgang Amadeus Mozart (1756/1791) est un pianiste, violoniste et compositeur Autrichien, il meurt à 35 ans en laissant un catalogue d'œuvre extrêmement vaste, il est considéré comme le plus grand génie de l'histoire de la musique.
 58. Manuel de Falla (1876/1946) est un compositeur Espagnol.
 59. Solène Kermarrec (1983) est une violoncelliste française membre de l'Orchestre philharmonique de Berlin.
 60. Bruno Deleplaire (1989) est un violoncelliste Français, nommé à 24 ans violoncelle solo de l'orchestre philharmonique de Berlin.
 61. Daniil Shafran (1923/1997) est un violoncelliste Russe connu pour sa grande sensibilité et son style de jeu très caractérisé.
 62. Mstislav Rostropovitch (1927/2007) est un violoncelliste Russe, considéré comme le plus grand de l'histoire de cet instrument.
 63. David Oïstrakh (1908/1974) est un violoniste Russe, représentatif du violon au 20ème siècle.
 64. Gidon Kremer (1947) est un violoniste et chef d'orchestre Letton disciple de David Oïstrakh.
 65. Henryk Szeryng (1918/1988) est un violoniste Polonais naturalisé Mexicain.
 66. Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840/1893) est un compositeur Russe, il est le représentant de son pays dans la musique romantique.

67. Pierre Fournier (1906/1986) est un violoncelliste Français, grand pédagogue de l'école Française du violoncelle au 20ème siècle.
68. Zara Nelsova (1918/2002) est une violoncelliste Russe naturalisée Américaine, c'est la femme violoncelliste la plus connue de cette époque.
69. Andrej Orkiz était professeur à l'académie Chopin de Varsovie.
70. Valentin Feijin est un violoncelliste Polonais.
71. Walter Levin (1924/2017) est un violoniste Juif-Allemand, membre historique du Quatuor LaSalle, il a formé de nombreux quatuors comme le Quatuor Alban Berg ou le Quatuor Arditti.
72. Valentin Erben (1945) est un violoncelliste autrichien, il fut membre du Quatuor Alban Berg pendant 38 ans.
73. Rainer Schmidt (1942/2011) est un altiste Allemand.
74. Le Quatuor Arpeggione est un quatuor Français fondé en 1988.
75. Le Trio Franz est un trio avec piano Français.
76. Le duo Grisenti-Vitantonio est une formation de sonate violoncelle-piano, constituée de Marie-Thérèse Grisenti et Marc Vitantonio.
77. Denis Levaillant (1952) est un compositeur et pianiste Français.
78. Gilles Carré (1956) est un compositeur Suisse.
79. Alireza Mashayekhi (1940) est un compositeur et chef d'orchestre Iranien.
80. Anthony Girard (1959) est un compositeur et analyste Français.
81. Le Quatuor Amadeus est un célèbre Quatuor à cordes Anglais du 20ème siècle, fondé en 1947 et dissous en 1987.
82. Le Trio Wanderer est un trio avec piano Français, l'un des plus célèbres au monde, il fut créé au Conservatoire de Paris en 1987 par Raphaël Pidoux, Guillaume Sutre (remplacé par Jean-Marc Phillips en 1995) et Vincent Coq.
83. Un instrumentarium est un ensemble d'instruments de musique.
84. Jean Brizard (dates non disponibles) est un violoncelliste Français, grand pédagogue du 20ème siècle.
85. Gabriel Fauré (1845/1924) est un pianiste, organiste et compositeur Français, l'un des plus grands compositeurs de son époque, son œuvre fait preuve d'une évolution étonnante entre le début et la fin de sa production.
86. Paul Sacher (1906/1999) est un chef d'orchestre et industriel Allemand connu pour être le grand mécène de la musique contemporaine au 20ème siècle, il est le commanditaire d'un catalogue de près de 300 œuvres.
87. « Du musicien en général, au violoncelliste en particulier » de Xavier Gagnepain, 2001, ed. Cité de la musique.
88. Claude Debussy (1862/1918) est un compositeur Français, connu pour son écriture impressionniste.
89. Frans Helmerson (1945) est un violoncelliste Suédois, il a formé nombre de violoncellistes ayant des grandes carrières actuellement.
90. Valeri Guerguiev (1953) est un chef d'orchestre Russe, Il dirige l'orchestre du Théâtre Mariinsky et l'orchestre symphonique de Londres.

Bibliographie :

Janos Starker :

Source <https://www.youtube.com/watch?v=3ayqxq1CaAM>

Bernard Greenhouse :

Première source

<https://www.youtube.com/watch?v=igGiSDJ6bBw>

Deuxième source

<https://www.youtube.com/watch?v=68E3XyqZAaw>

Gregor Piatigorsky:

Première source

https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=0Nn-pabWy8c

Deuxième source

<https://www.youtube.com/watch?v=bsw9othzT24>

Le Vibrato du violoncelliste : permanences et évolutions

Résumé:

Cette étude a pour but d'observer la façon dont les violoncellistes conçoivent le vibrato. On analysera la façon dont ils l'enseignent et en parlent, en mettant en comparaison des violoncellistes choisis du vingtième siècle et de notre époque. Ceci dans le but de montrer que le vibrato est une composante du jeu dont les principes rassemblent tout en étant très subjectifs. Cette comparaison entre les époques a également pour but de voir comment il a pu évoluer, et comment son analyse a pu s'affiner.

Le matériel d'étude de ce mémoire est composé de vidéos de masterclass et interviews pour les violoncellistes décédés, dont l'avis n'était plus consultable directement, pour les autres il a été choisi de les soumettre à un questionnaire identique pour mieux observer leurs différences se dessiner dans un même cadre.

This thesis aims to observe how cellists design vibrato. We will analyze how they teach it and how they talk about it, by comparing selected cellists from the twentieth century to those of our time. The purpose of this is to show that vibrato is a component of the playing whose principles are very subjective. This comparison between different times also aims to see how vibrato has evolved, and how his analysis has been refined.

The study material in this thesis is composed of masterclass videos and interviews for the deceased cellists, whose opinion was no longer directly available, for the others it was chosen to submit them to an identical survey to observe in a better way their differences drawn in a same frame.

Mots clés:

vibrato, chant intérieur, personnalité, violoncelle, son, artistique, amplification, interview, classe de maître, Philippe Muller, Jordan Costard
vibrato, inner song, personality, cello, sound, amplification, interview, masterclass, Philippe Muller, Jordan Costard

Biographie de l'élève:



Marqué à l'âge de 6 ans par l'écoute du 1er concerto de Saint Saens en concert, Jordan Costard commence le violoncelle. Huit ans plus tard il prend conscience de l'existence du métier de musicien grâce à sa rencontre avec Xavier Gagnepain qui sera déterminante. Il intègre deux ans plus tard sa classe au conservatoire de Boulogne-Billancourt. Il obtient en 2012 son 1er prix du conservatoire, son prix de musique de chambre en formation de trio avec piano ainsi qu'un premier prix à l'unanimité au concours Vatelot-Rampal dans le degré excellence. Pendant l'été 2013 il remporte un premier prix en musique de chambre au Festival Allegro Vivo en Autriche. Jordan Costard rentre en 2013 à l'unanimité au CNSMDP dans la classe de Phillippe Muller et par la suite chez son successeur Raphael Pidoux. En 2014/2015, il participe à plusieurs tournées en Europe avec l'orchestre de jeunes Gustav Mahler sous la direction de Christophe Eschenbach et de Jonathan Nott et bénéficie d'une bourse complète au conservatoire américain de Fontainebleau où il remportera le premier prix du Concours Ravel. Il forme en 2015 le Trio Harma avec Hector Burgan au violon et Mathilde Nguyen au piano. Dans la même année: un 1er prix à l'unanimité au Concours international de Crémone, un premier prix au Concours Leopold Bellan ainsi qu'un deuxième prix au concours européen de la FNAPEC. Dans l'année 2016 il obtient sa licence de violoncelle au CNSMDP avec la mention très bien à l'unanimité et participe au Concours Haydn à Vienne avec le Trio Harma. En Septembre 2017 il remporte un 3ème prix au concours international Johannes Brahms dans la catégorie Violoncelle et part finir ses études à l'université des arts de Berlin dans la classe de Wolfgang Boettcher grâce au programme Erasmus. Au cours de ses études il bénéficia des conseils de grande personnalités musicales telles qu'entre autres Franz Helmerson, Gustav Rivinius, Gary Hoffman... Jordan Costard s'est produit dans divers festivals: les violoncelles de Beauvais, le festival Allegro Vivo, le festival Wagner de Genève, week-end « turbulences » de l'ensemble intercontemporain, les journées Ravel de Montfort Lamaury, la biennale de violoncelle d'Amsterdam, ainsi qu'à la salle pleyel et à la salle Pierre Boulez de la Philharmonie de Paris avec le trio Harma .