



Photo © François Manceaux - Com'Unimage

© ARION PARIS 1992 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).
© ARION PARIS 1992 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).

DIGITAL ARN 68210



CÉSAR FRANCK
GUILLAUME LEKEU
Sonates pour piano et violon
GÉRARD POULET - NOËL LEE

Texts
in
French, English





2 César Franck

SONATES POUR PIANO ET VIOLON DE CÉSAR FRANCK ET DE GUILLAUME LEKEU

Le dernier tiers du XIX^e siècle a connu une floraison exceptionnelle de sonates pour piano et violon. Alors que, dans le même temps, la sonate pour piano seul était délaissée, la sonate pour piano et violon, en associant les deux instruments emblématiques de la virtuosité romantique, offrait à l'évidence à l'imagination des compositeurs un champ combinatoire nouveau. Depuis Beethoven, référence absolue et redoutée par Franck et par ses disciples, tout acte créateur impliquait pour le compositeur qui se mesurait à la symphonie, à la sonate ou au quatuor, une part de défi qui était une source de stimulation. Dans le cas de la sonate pour piano et violon, la difficulté consistait à bâtir une vaste architecture sur la base d'une combinaison instrumentale dont l'équilibre sonore était devenu fragile : la mention du piano avant celle du violon dans le titre de la plupart des sonates de cette époque est à cet égard révélateur. L'éloquence hypertrophiée du piano impose au violon de déployer un chant large et tendu, et d'apparaître comme le prolongement, au-delà des mots, de la voix humaine idéalisée. Ce type de rapport «vocal» entre clavier et archet est explicite dans la Sonate de César Franck (le troisième mouvement est un «Recitativo-Fantasia») aussi bien que dans la Sonate de Guillaume Lekeu où la partie centrale du mouvement lent doit être dite «très simplement et dans le caractère

d'un chant populaire». La réussite de la Sonate du premier nommé tient au fait que la clarté de l'ordonnance, la caractérisation nette des éléments constitutifs ne sont jamais obliérées par les contraintes de la forme cyclique, sauf peut-être dans le Final. C'est miracle que l'acharnement analytique dont cette œuvre a été l'objet n'ait pas amoindri l'impact émotionnel produit par son élan mystérieux et puissant. La plupart des sonates pour piano et violon qui vont suivre renchérissent sur l'élaboration formelle et le poids des intentions sans retrouver jamais tout à fait la transparence sensuelle ni l'élégance architectonique qui donnent à la Sonate de Franck son unicité. Seul Debussy, guidé par un tout autre parti esthétique, saura à nouveau concilier densité et fluidité du discours dans sa propre sonate pour violon. Si la Sonate de Guillaume Lekeu, écrite six ans après celle de Franck, a résisté à l'ascendant de son modèle, c'est moins parce qu'elle évite les défauts qu'on vient d'évoquer — l'auteur lui-même en était conscient — que parce qu'elle introduit un rapport de tension encore plus exacerbé entre les éléments générateurs qui la constituent. Mais il faut tout de même reconnaître que la réelle valeur musicale de ceux-ci ne parvient pas toujours à faire oublier l'effort fourni par le compositeur pour soumettre le travail de développement de ces éléments aux impératifs du formalisme cyclique.

Le projet de César Franck d'écrire une sonate pour piano et violon remonte à la fin des années 1850, c'est-à-dire à une époque où Camille Saint-Saëns et Edouard Lalo avaient déjà donné des essais de jeunesse peu significatifs. En 1868, Alexis de Castillon, qui ne travaillait pas encore la composition avec Franck, écrivait à son tour une sonate pour piano et violon de vastes dimensions. En dépit de quelques maladresses, l'œuvre retient l'attention par l'originalité de son invention thématique et rythmique. De plus, elle innove sur le plan formel sans recourir à la structure cyclique. L'éclatante réussite de la *Sonate op. 13* en la majeur de Gabriel Fauré ⁽¹⁾, achevée en 1876, s'inscrit dans la ligne d'un classicisme remarquablement maîtrisé. Cet attitude qui distingue la Sonate de Fauré va marquer aussi celle que Franck conçoit dix ans plus tard, également dans la tonalité de la majeur, mais suivant un plan tout différent.

La rédaction de la *Sonate pour piano et violon* de César Franck (1822-1890) a été rapide puisque le premier mouvement est daté du 24 août et le dernier du 15 septembre 1886. Bien que le musicien connaisse déjà Eugène Ysaÿe quand il se met au travail, il ne destine pas primitivement sa sonate au violoniste belge. C'est sur la suggestion de la pianiste Marie Bordes-Pène qu'il dédiera son œuvre à Ysaÿe. Celui-ci reçoit le manuscrit comme cadeau de nocces, le 28 septembre 1886, et le déchiffre séance tenante avec Marie Bordes-Pène. Enthousiasmé, le violoniste fera de la sonate de Franck l'un des piliers de son répertoire de chambriste. C'est lui qui en donnera la première audition publique, à

Bruxelles, le 16 décembre 1886, au Cercle artistique et littéraire, puis à Paris, à la Société moderne, le 5 mai 1887, toujours avec Marie Bordes-Pène. La première audition à la Société nationale de musique, fief de Franck et de sa «bande» comme on disait alors, n'aura lieu que le 24 décembre 1887, avec le violoniste Rémy.

Ainsi que je l'ai noté dans l'édition critique que j'ai faite de la Sonate ⁽²⁾, Franck a d'abord rédigé de bout en bout, à l'encre, la partie de piano et laissé incomplète la partie de violon, notamment dans le second mouvement «Allegro». Sur le premier manuscrit autographe, c'est ce mouvement qui témoigne le plus des hésitations du compositeur, notamment en ce qui concerne la notation de la partie de violon. La subtilité des analyses qui ont été données de cette partition très connue, incite désormais le commentateur à la sobriété. Outre qu'il faut rappeler que Franck n'est pas le premier à donner à la sonate une forme aussi complexe — Liszt l'avait précédé dans cette voie et avant lui, bien sûr, Beethoven — il faut souligner qu'à aucun moment de son déroulement cette sonate n'est une aride «musique de papier». Nous n'aurons rien dit quand on aura constaté la souplesse avec laquelle les motifs générateurs circulent dans les quatre mouvements, la cohérence des éléments mélodiques qui participent au développement de ceux-ci, la variété d'éclairage produite par un plan tonal solidement établi. Plutôt que d'essayer de décrire l'œuvre en la prenant au piège de formes répertoriées, on soulignera combien le premier mouvement «Allegretto ben moderato» et le troisième «Recitativo-Fantasia» — celui-ci étant sans doute le plus

original — préparent habilement l'élan passionné du second mouvement «Allegro» et l'éloquence rayonnante quoiqu'un peu appuyée du finale «Allegretto poco mosso» dont la phrase initiale, traitée en canon, est dans toutes les mémoires.

Fort épris de musique de chambre et désireux d'élargir son répertoire par des œuvres contemporaines de qualité, Eugène Ysaÿe va susciter la composition de partitions dont il se fera le défenseur. Au début de février 1892, il incite son jeune compatriote Guillaume Lekeu (1870-1894), un élève de Franck parmi les plus doués, à composer spécialement pour lui une sonate pour piano et violon. Lekeu mènera à bien ce qu'il appelle lui-même sa «besogne infernale» durant l'été de 1892. A la mi-septembre, alors que la partition est à peine achevée, il écrit à sa mère : «*Par bonheur, j'ai fait un pas en avant depuis le mois de juillet, car je vois déjà qu'il y a moyen de faire mieux que ce que j'ai écrit dans ma sonate*». Le musicien, très exigeant envers lui-même, vise à l'expression pure. Il donne leur essor à ses voix intérieures en un chant ardent, tumultueux même, qu'il dépouille de tout ornement décoratif ou pittoresque. De même que Franck avait conçu la partie de violon de sa sonate avec la plus grande sobriété, Lekeu renonce aux effets de sonorité les plus légitimes. Dans une lettre datée du 1^{er} février 1893, il demande à Ysaÿe de supprimer les pizzicati qu'il avait prescrits initialement dans certains passages. Nous sommes alors à un mois de la première audition de l'œuvre qui, assurée par son dédicataire avec

le concours de la pianiste Caroline Théroine, a lieu le 7 mars 1893 à Bruxelles, au Cercle des XX fondé par l'avocat esthète Octave Maus. Le public est bienveillant pour le musicien de vingt-trois ans qui, quatre jours plus tard, écrira à un ami : «*Ce qu'est devenue ma sonate de violon sous la main d'Ysaÿe, tu ne peux l'imaginer — j'en suis encore épouvanté dans mon ravissement*».

L'œuvre, dans la tonalité principale de sol majeur, se compose de trois mouvements. Elle est imprégnée de ce que l'auteur appelait d'une façon générale sa «mélancolie passionnée». Le rapprochement des deux mots caractérise bien l'alternance d'épisodes rêveurs, d'accent un peu douloureux et d'épisodes énergiques ou exaltés jusqu'au vertige, comme dans le finale. Le premier mouvement débute au tempo «Très modéré» par un thème d'un charme pénétrant caractérisé par sa chute d'octave. Le potentiel expressif de ce thème cyclique, véritable blason de la sonate, résiste aux transformations que des développements parfois un peu touffus lui font subir dans le «Vif et passionné» qui suit, talonné par les basses du piano. L'intérêt du mouvement tient à son exaltation qui croît sans cesse. Très lyrique, oscillant entre la plainte et le choral, le mouvement central «Très lent», de forme lied, est caractérisé par le retour quasi obsessionnel d'un motif déplorable. Ce contexte mélodique prégnant est mis en valeur par une coloration modale de l'harmonie, notamment dans la partie médiane indiquée «Très simplement et dans le caractère d'un chant populaire». Des changements de mesure contribuent encore à assouplir l'arti-

culatation de ce mouvement méditatif. Il exploite les ressources de deux thèmes contrastés dont les combinaisons polyphoniques auxquels ceux-ci donnent lieu s'effacent progressivement devant le retour triomphal du thème cyclique. Cette sonate qui pêche parfois par excès de générosité, assurera à son auteur, qui disparaîtra deux ans après l'avoir écrite, la gloire toujours un peu légendaire qui

s'attache à la postérité des créateurs trop tôt foudroyés.

JOËL-MARIE FAUQUET

(1) Cf. L'œuvre pour violon et piano de Gabriel Fauré par Gérard Poulet et Noël Lee, ARION ARN 68174 (1991)

(2) Collection Patrimoine, Editions musicales du Marais, 1990

SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN BY CESAR FRANCK AND GUILLAUME LEKEU

The last third of the 19th century witnessed an exceptional flowering of sonatas for piano and violin. Although the solo piano sonata during this period had been left behind, the piano/violin sonata seemed to offer a new field of collusion for composers' imaginations. Ever since Beethoven, the absolute and redoubtable reference for Franck and his followers, each creative act for the composer who aspired to the symphony, the sonata, or the quartet implied a kind of challenge which was a stimulus. In the case of the piano/violin sonata the difficulty consisted in building a vast architecture on the basis of an instrumental combina-

tion whose sonorous balance had become fragile: the mentioning of the piano before the violin in the title of most of the sonatas of this epoch is in itself revealing. The piano's excessive eloquence requires the violin to put forth a large and intense canto appearing to be the prolongation, above and beyond words, of an idealized human voice. This type of «vocal» relationship between keyboard and bow is explicit in the César Franck Sonata (the third movement is a «Recitativo-Fantasia») as well as in the Guillaume Lekeu Sonata, where the central part of the slow movement is to be spoken «Très simplement et dans le caractère d'un chant populaire»

(«Very simply and in the character of a popular song»). The success of the Sonata first mentioned comes from the fact that the clear-cut disposition and the precise characterization of constitutive elements are never negated by the constraints of cyclic form, excepting perhaps in the Final. It is a miracle that all the relentless analyses which this work has received have not lessened the emotional impact produced by its mysterious and powerful energy. Most of the piano/violin sonatas which follow attempt, with strong intentions and formal elaboration, to go further without ever really finding the sensual transparency or the architectonic elegance which give the Franck Sonata its uniqueness. Debussy, guided by a totally different esthetic choice, alone found again how to conciliate, in his own violin Sonata, density and fluidity of language. If Guillaume Lekeu's Sonata written six years after Franck's, has resisted the influence of its model, it is less because of the defects which have just been evoked — the composer himself was aware of these — than because it introduces among the generating elements forming it even more intense relationships. We should recognize nevertheless that the real musical value of these generating elements does not always succeed in masking the composer's efforts to develop them in order to follow the requirements of cyclic formalism.

Franck's project of writing a piano/violin sonata goes back to the end of the 1850's,

that is, at a time when Camille Saint-Saëns and Edouard Lalo had already produced youthful works of little significance. In 1868, Alexis de Castillon, who was not yet studying composition with Franck, also composed a piano/violin sonata of large proportions. In spite of a few awkward places, the piece attracts attention by the originality of its thematic and rhythmic invention. In addition, it innovates formally without reverting to cyclic structure. Gabriel Fauré's *Sonata opus 13* in A major⁽¹⁾ completed in 1876, which was an astounding success, may be categorized as classicism remarkably controlled. This atticism which distinguishes Fauré's Sonata marks as well the one which Franck conceived ten years later, also in the key of A major but following an entirely different plan.

The composition of the *Sonata for Piano and Violin* by César Franck (1822-1890) was done quickly since the first movement is dated 24 August and the last, 15 September 1886. Although the musician already knew Eugene Ysaye when he started writing, he did not at first intend the Sonata for the Belgian violinist. It was following the suggestion of the pianist Marie Bordes-Pène that he dedicated the work to Ysaye. The latter received the manuscript as a wedding gift, on 28 September 1886, and sight-read it immediately with Bordes-Pène. Enthusiastic, the violinist was to make the Sonata one of the pillars of his chamber music repertory. It was he who gave the first public performance in Brussels, on 16 December 1886, at the Cercle artistique et lit-

téraire, then in Paris at the Société moderne, on 5 May 1887, always with Marie Bordes-Pène. The first performance at the Société nationale de musique, the stronghold of Franck and his «gang» as it was said then, took place only on 24 December 1887 with the violiniste Rémy.

As I noted in the critical edition which I made of the Sonata ⁽²⁾, Franck wrote the piano part first, in ink, from beginning to end, leaving the violin part incomplete, particularly in the second movement «Allegro». On the first autograph manuscript it is this movement which reveals the most the composer's hesitations, especially concerning the notation of the violin part. The subtlety of the analyses which have been made of this wellknown score prompts, henceforth, cautious commentary. One should recall that Franck was not the first to give such a complex form to the sonata — Liszt had preceded him here and before Liszt there was of course Beethoven — but one should also underline that this work, during its entirety, is never arid «music on paper». We would barely begin to comment when noting the suppleness with which the generating motives circulate in the four movements, when noting the coherence of the melodic elements participating in the development of these motives, or the variety of lighting produced through a solidly established tonal scheme. Rather than trying to describe the work by ensnaring it in a consecrated form, one should underscore how the first movement, «Allegretto ben moderato»,

and the third, «Recitativo-Fantasia» — this one being without doubt the most original — prepare cleverly the passionate surge of the second movement, «Allegro», and the radiant, although a bit drawn out, eloquence of the Finale, «Allegretto poco mosso», whose initial phrase, treated canonically, is in everyone's memory.

Very devoted to chamber music and desirous of enlarging his repertory with good contemporary works, Eugene Ysaye instigated the composing of scores which he then championed. At the beginning of February 1892, he induced his young compatriot Guillaume Lekeu (1870-1894), one of the most gifted of Franck's pupils, to compose a sonata for piano and violin especially for him. Lekeu carried out what he called himself his «infernally task» during the summer of 1892. In mid-September, with the score just barely completed, he wrote his mother: «*Happily, I've made a step forward since July, because I see already that there are ways of doing better than what I've done in my sonata*». Extremely demanding towards himself, the musician aimed at pure expression. He gave full scope to his inner voice with ardent, even tumultuous music which he stripped of every decorative or picturesque frill. As with Franck, who had conceived the violin part of his sonata with the greatest sobriety, Lekeu relinquished even the most legitimate sonorous effects. In a letter dated February 1, 1893, he asks Ysaye to suppress the pizzicati which he had originally indicated in certain passages. This was just a

month before the first performance of the work, given by the dedicatee and the pianiste Caroline Théroine on 7 March 1893, in Brussels, at the Cercle des XX founded by the esthete lawyer Octave Maus. The audience was well-inclined toward the 23 year-old musician who, four days later, wrote to a friend: «*What my violin Sonata became under Ysaye's hands you cannot imagine — I am still terrorized with delight*».

The work, mainly in the key of G major, is in three movements. It is impregnated with what the composer generally called his «passionate melancholy». The juxtaposition of these two words well illustrates the alternating of dreamy, somewhat sad episodes with energetic episodes or, as in the Finale, exalted, vertiginous ones. In a «Très modéré» tempo, the first movement begins with a theme whose penetrating charm is characterized by the drop of an octave. In the succeeding «Vif et passionné» the expressive potentialities of this cyclic theme — the real emblem of the Sonata — (theme which is pursued by the piano basses) withstand transformations which the rather thick development passages sometimes impose. The movement's interest comes from its constantly increasing exaltation. The central movement, «Très lent», in song form, very lyrical, oscillating between com-

plaint and choral, is characterized by the nearly obsessive recurrence of a pleading motive. This pregnant melodic context is highlighted by the harmony's modal colouring, notably in the middle section marked «Très simplement et dans le caractère d'un chant populaire». Bar changes contribute as well to round out the articulation of this meditative movement. The Final exploits the resources of two contrasting themes; their polyphonic interweaving gradually gives way to the triumphal return of the cyclic theme. This Sonata, overly generous at times, insured its composer, who died two years after writing it, the legendary fame always connected with the works of those creators who disappear too soon.

JOËL-MARIE FAUQUET
translated by NOËL LEE

⁽¹⁾ Cf. Gabriel Fauré's violin and piano works by Gérard Poulet and Noël Lee, ARION ARN 68174 (1991).

⁽²⁾ Collection Patrimoine, Editions musicales du Marais, 1990.

GÉRARD POULET

Né à Bayonne en 1938, Gérard Poulet, fils du chef d'orchestre Gaston Poulet, a un passé d'enfant prodige. Entré à onze ans au Conservatoire de Paris, il en sort avec un Premier Prix à l'unanimité à douze ans; à dix-huit ans, il obtient le Premier Prix Paganini, à Gênes.

Tout en se perfectionnant auprès de Maîtres tels que Zino Francescatti, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein et surtout Henryk Szeryng — son «père spirituel» — Gérard Poulet donne très tôt des concerts et sa carrière s'étend rapidement au monde entier, qu'il séduit par la beauté de sa sonorité et de son style, sa virtuosité et sa maîtrise, la précision et la finesse de son jeu.

Gérard Poulet poursuit avec bonheur une double carrière de grand soliste et de pédagogue. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, il se rend aussi régulièrement en Chine et au Japon pour de longs séjours au cours desquels il fait des «Master-classes» et donne des concerts.

Il joue régulièrement avec la plupart des orchestres français. L'année 1991 lui a donné de jouer avec l'Orchestre de Paris, les orchestres de Strasbourg, Bordeaux, Metz, Grenoble, l'Orchestre Symphonique du Rhin, l'Ensemble Orchestral de Paris. Il se produit chaque année dans de nombreux festivals : la Grange de Meslay en Touraine, l'Abbaye de Noirlac, les Grandes Heures de Cluny, le Festival de Divonne, l'Orangerie de Sceaux, Besançon... La saison 1992/93 le verra en Allemagne, Italie, Suisse, au Japon, aux Etats-Unis, ainsi qu'à Prague.

GÉRARD POULET

Born in 1938 in Bayonne, South-West France, Gérard Poulet, son of Gaston Poulet the conductor, was a child prodigy: in his eleventh year he was accepted as a student by the Conservatoire of Paris, where he was awarded, exceptionally and by unanimous decision of the jury, a First Price, at the age of twelve; at eighteen he received the Paganini First Price, in Genoa.

Further mastering his art and profession under the guidance of Zino Francescatti, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein, and above all, of Henryk Szeryng, his mentor, Gérard Poulet started performing as an early stage, beginning a career which was soon to take him to all corners of the world, which he captivated by the beauty of his sonority and his style, his virtuosity and the mastery, precision and finesse of his playing.

Gérard Poulet is successfully running a twin career, both as a celebrated soloist of international repute and as a teacher. In addition to his duties as professor at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, he travels regularly to China and Japan, where, apart from numerous concerts, he gives «Master classes».

Gérard Poulet is a regular featured soloist with the majority of French orchestras. In 1991 he played with the Paris Orchestra, with the orchestras of Strasbourg, Bordeaux, Metz, Grenoble, with the Symphonic Orchestra of the Rhine, and the Paris Orchestral Ensemble. Each year he performs in numerous festivals: the Grange de Meslay in Touraine, the Abbey of Noirlac, the Grandes Heures in Cluny, the Festivals of Divonne, Sceaux, Besançon... In the season 1992/93 he will travel to Germany, Italy, Switzerland, to Prague, Japan, and the United States.

NOËL LEE

Pianiste et compositeur américain, Noël Lee réside à Paris depuis 1948. Ses compositions — embrassant tous les genres, de l'oratorio, du ballet, du concerto, à la musique vocale, de chambre et particulièrement de clavier — lui ont valu de nombreuses distinctions dont un prix de l'Académie Américaine des Arts et Lettres pour l'ensemble de son œuvre, et plus récemment, un prix du Concours Arthur Honegger de la Fondation de France. Claude Rostand a pu écrire: «... des ouvrages dont la qualité fait regretter que l'activité pianistique du musicien soit au détriment de son activité créatrice».

Cette activité pianistique, poursuivie depuis son jeune âge, l'a mené sur les six continents. Parmi ses 160 microsillons et disques compacts — de piano, de musique de chambre ou vocale, dont 9 couronnés de prix — citons l'intégrale des Sonates de Schubert (la première à avoir été enregistrée), toute l'œuvre de piano de Debussy et de Ravel, ainsi que plus de 20 disques à quatre mains et à deux pianos en collaboration avec Christian Ivaldi.

Nadia Boulanger a écrit sur lui: «Noël Lee est un des plus beaux musiciens que j'aie rencontrés. Compositeur d'une réelle personnalité, il a la délicatesse et la force, la perception aiguë des ressources de son instrument, le sens de la hiérarchie des valeurs et une compréhension totale des œuvres».

NOËL LEE

Noël Lee, American composer and pianist, has been living in Paris since 1948. His compositions — covering every domain from oratorio, ballet, and concerto, to vocal, chamber, and particularly keyboard music — have won him numerous awards, including one from the American Academy of Arts and Letters for his creative work in general, and, more recently, a prize from the Arthur Honegger Composition Contest. The critic Claude Rostand has commented: «... compositions the quality of which makes one regret that the musician's pianistic activity is at the expense of his creative activity».

This pianistic activity, followed since his youth, has taken him on tour on six continents. Among his 160 recordings — long-playing and compact discs — of piano, chamber and vocal music, 9 of which have had prizes — mention should be made of the first recordings ever released of all the Schubert Piano Sonatas, the complete solo works of Debussy and Ravel, as well as over 20 records of four-hand and two-piano music in collaboration with Christian Ivaldi.

Nadia Boulanger has written: «Noël Lee is one of the finest musicians I have ever met. Composer with a real personality, he has refinement and strength, an acute perception of the resources of his instrument, a sense of the hierarchy of values and a total understanding of the works».