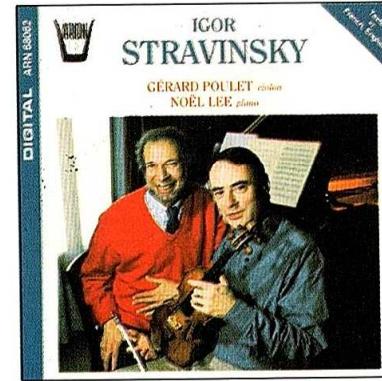
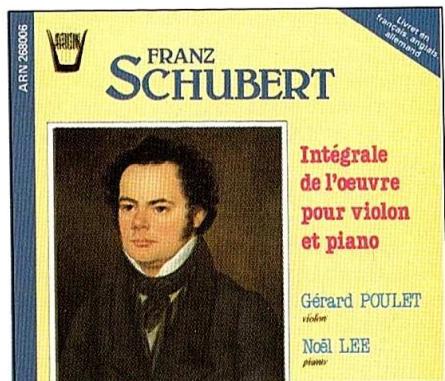
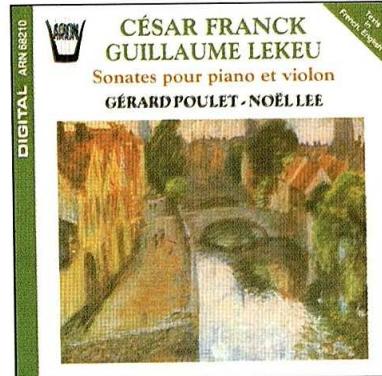


## DISCOGRAPHIE

- G. FAURÉ : Intégrale de l'œuvre pour piano et violon / ARION - ARN 68174
- C. FRANCK - G. LEKEU : Sonates pour piano et violon / ARION - ARN 68210
- F. SCHUBERT : Intégrale de l'œuvre pour violon et piano / ARION - ARN 268006 (2 CD)
- I. STRAVINSKY : Petrouchka (Danse russe) - L'Oiseau de Feu (Prélude & Ronde des princesses - Berceuse - Scherzo)  
Le Rossignol - Chanson russe - Tango - Divertimento - Pastorale - Ballade - Duo concertant / ARION - ARN 68062

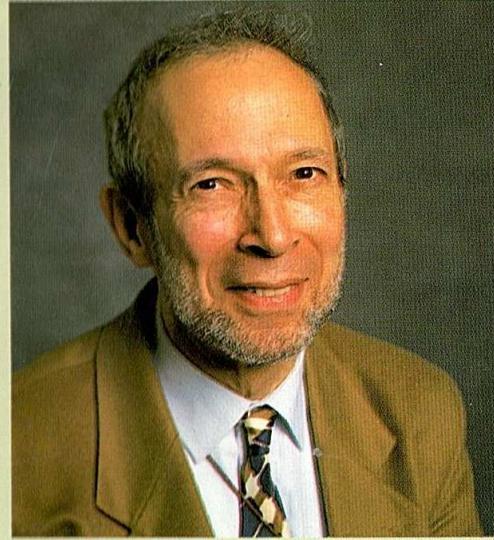


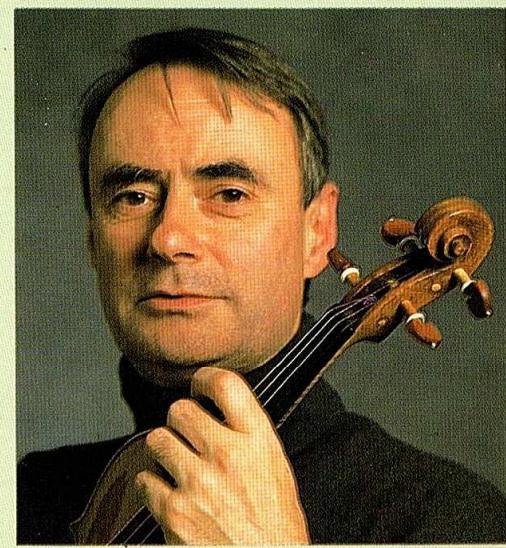
© ARION PARIS 1994 - Tous droits réservés pour tous pays (Reproduction interdite).  
© ARION PARIS 1994 - All rights reserved for all the world (Copyright reserved).

**GABRIEL PIERNÉ**

**Claude DEBUSSY**

**Maurice RAVEL**





**Sonates pour violon et piano**

**GÉRARD POULET**

**NOËL LEE**

80, AVENUE DU BOIS DE BOULOGNE

Mon cher Gaston Poulet,  
Pouvez-vous m'envoyer deux places pour mon ami J. S. ... qui a grande envie de vous entendre jouer la Sonate ?  
Affectueusement votre Claude Debussy

Lettre adressée en 1917 à Gaston Poulet (Coll. Gérard Poulet)

(Mon cher Gaston Poulet, pouvez-vous m'envoyer deux places pour mon ami J. S... qui a grande envie de vous entendre jouer la Sonate ? Affectueusement merci. Claude Debussy)

\* \* \*

#### Extraits de lettres de Claude Debussy à son éditeur Jacques Durand

"Vu ce matin Gaston Poulet... Je lui ai montré le brouillon du final – Il tremble !" (14 avril 1917)

"... N'oubliez pas la Sonate...

Poulet me donne la chair de poule. Voulez-vous me laisser le soin d'envoyer l'exemplaire destiné à Gaston Poulet." (15 avril 1917)

"Hier concert Poulet. On a voulu bisser l'Intermezzo, ce à quoi je me suis formellement refusé, d'abord pour respecter l'unité de composition, donc il fallait bisser la Sonate."

(St-Jean-de-Luz, Septembre 1917)

**J**e crois opportun de tracer quelques mots sur la naissance de la Sonate de Debussy créée Salle Gaveau en 1917 par son auteur – hélas au crépuscule de sa vie – et Gaston Poulet, mon père ; la distance qui nous sépare de sa création m'incite à en raviver le souvenir.

L'histoire commence en 1916, alors que mon père vient de fonder un quatuor à cordes qui porte son nom. Inspiré par la musique de son temps, le quatuor met à son répertoire le Quatuor de Debussy et le joue diverses fois. Puis, sous l'impulsion de son premier violon, il sollicite de Debussy une entrevue afin de soumettre leur approche de l'œuvre à son approbation.

Invités au domicile de l'auteur avenue Foch, les quatre musiciens jouent au milieu de la grande pièce de travail alors que lui-même trône à l'extrême. Il écoute sans mot dire l'exécution de l'œuvre. Une fois terminée, le silence persistant, mon père se lève et va demander au Maître si ses amis et lui-même ne l'ont pas trahi, si sa pensée trouve une correspondance à l'interprétation qu'ils viennent d'en donner : "Nullement, répondit Debussy, mais à la reflexion... n'y changez rien, la cohérence en serait altérée et la sincérité de votre jeu y perdrait son éloquence ainsi que sa couleur d'origine". À ce moment, l'ambiance quelque peu tendue se réchauffe par un échange d'idées sur l'œuvre, et un amical au revoir vient clore cette passionnante réunion.

Quelques jours plus tard, mon père reçoit une lettre de Debussy lui demandant de passer le voir pour lui montrer le projet de la Sonate pour violon et piano, une des six sonates pour divers instruments qu'il avait l'intention de publier ; nous savons que la maladie qui va l'emporter en 1918 ne lui permit d'en écrire que trois : celle pour flûte, harpe et alto, celle pour violoncelle et piano et bien entendu celle pour violon et piano.

Jours et heures sont donc convenus. Ainsi mon père prend connaissance de l'ébauche de la Sonate devenue si célèbre depuis. Quelques thèmes et passages sont écrits, mais non les traits de violon car Debussy veut l'avis d'un violoniste sur les diverses possibilités techniques et sonores qui permettent de rendre au mieux les couleurs qu'il imagine et les harmonies encore à naître qu'il entend résonner en lui. Ce détail : lors d'une visite à l'exposition universelle de 1900, Debussy entend le chant un peu glissé et répétitif d'une scie musicale, qu'il reprend pour l'insérer dans le premier mouvement.

D'autres rendez-vous sont pris jusqu'au jour où la Sonate est achevée. Mon père l'aima de toute son âme, un peu comme si elle lui avait appartenu. Il me l'enseigna dans ses moindres détails et lorsque je parviens à en extraire le parfum unique, je sens l'ombre de mon père à jamais dissimulée quelque part.

Debussy sentant ses forces décliner voulut lui-même créer l'œuvre promptement et la présenter au public parisien avec le violoniste qui avait eu la merveilleuse audace de venir lui jouer son quatuor : Gaston Poulet.

GÉRARD POULET

## SONATES FRANÇAISES

**C**urieux désintérêt des musiciens français du XIXe siècle pour le violon, alors même que les luthiers de Mirecourt leur proposent des instruments aujourd’hui tellement appréciés ! Mais non : un Français du XIXe siècle ne songe qu’au piano, qu’à l’orchestre et surtout au théâtre. Seuls les petits maîtres maintiennent une tradition avant que se fasse sentir, lente mais durable, l’influence archaïsante de l’École Niedermeyer. Ainsi Fauré et Saint-Saëns infléchissent-ils la tendance, relayés ensuite par César Franck et ses émules.

Le début du XXe siècle est-il moins indécis ? Debussy et Ravel ont, de nos jours, tellement éclipsé les maîtres d’hier (de Saint-Saëns à d’Indy et même Fauré) qu’à vrai dire nos curiosités tendent à nous porter ailleurs : ainsi l’énorme *Sonate* d’Alberic Magnard a-t-elle toutes chances de balayer devant elle, désormais, trop de productions de demi-caractère auxquelles on réduit si volontiers l’art français.

En cette confuse mêlée de renoncements et de rivalités d’école, un maître parut incarner l’équilibre et le savoir : Gabriel Fauré qui, à ce titre, accéda, en 1896, à la chaire de composition au Conservatoire de Paris (poste où il succédait à Massenet). Réintroduisant un souci de langages spécifiques (musique de chambre, opéra etc.), Fauré se fit une réputation de tyran. On le surnomma Robespierre mais c’était ramener au Conservatoire des indécis qui, sans quoi, seraient allés à la Schola Cantorum...

Ravel, lui, entre au Conservatoire en 1889 (à 14 ans), séjour sans résultats éclatants : en 1895 il est radié de la classe de piano (et aussi de celle d’harmonie). Après divers cours particuliers, il se fera pourtant inscrire comme “auditeur libre” chez Fauré à partir de 1898, détourné doublé de cours de contrepoint chez André Gédalge : “*Je suis heureux de dire que je dois les plus précieux éléments de mon métier à André Gédalge. Quant à Fauré, l’encouragement de ses conseils d’artiste ne me fut pas moins profitable*” ; bien dans l’ambiguïté ravélienne cette phrase si souvent citée de l’*Esquisse autobiographique* de 1928. En clair, le métier c’était Gédalge, Fauré c’était plus vaporeusement, le “bon goût”. Ravel avait été prévenu du vague d’un enseignement dont on sait à quel point il fut désinvolte. Ainsi la meilleure façon d’aller au devant des secrets fauréens était-t-il de le pasticher. Proust (auquel il faut souvent comparer Ravel) procédera de même en ses *Pastiches et Mélanges* dont la publication s’échelonnera de 1900 à 1908.

Ainsi naît la *Sonate en la mineur*, dès avril 1897, travail d’approche pour mieux recevoir la parole du maître... Mouvement de sonate ou *Sonate* en un mouvement ? On pencherait pour la seconde hypothèse tant la forme s’y satisfait d’elle-même, condensant dans ce seul morceau les enseignements de la première Sonate de Fauré (1876) et aussi de celle de Franck (1886). Le langage mélodique, flexible et soucieux de “porter” le plus loin possible, est déjà

tout à fait caractéristique, de même que cette netteté de la trajectoire générale, marquée par deux fois par un emportement rageur manifestant l’énergie masquée par tant de délicatesse. Bien sûr, le plan se soumet au schéma exposition-développement-réexposition mais l’art consiste à effacer les césures et à donner l’illusion d’un discours improvisé, irrépressible... Coïncidence : aucune musique, peut-être, ne convient mieux à la description que fera Proust de la “sonate de Vinteuil”. Hélas, inexplicablement, Ravel cacha cette œuvre de qualité, sa vie durant. La légende veut qu’elle ait été créée dans la classe même de Fauré par Ravel et son condisciple Georges Enesco mais il faut attendre 1975 pour qu’on la rejoue en public (à New York).

Composée en Bretagne trois ans plus tard à l’intention de Jacques Thibaud, la *Sonate op. 36* de Gabriel Pierné relève quasiment de la génération antérieure (Pierné avait douze ans de plus que Ravel et se voulait plus proche de Saint-Saëns que de Franck). Certaines de ses œuvres (*Variations en ut mineur* pour piano) relèvent certes d’une haute et claire pensée mais la présente *Sonate* témoigne du caractère démonstratif que suscitaient les “grandes formes” avant que Debussy et Ravel en démontrent l’importance relative. L’*Allegretto* initial s’affirme par une manière de jubilation où piano et violon vont s’épouser avec ardeur : quelque chose du premier Verlaine vient enrichir ici un discours qui s’apparente plutôt à la prose de Henri de Regnier : grand chic, grand charme mais rien des humus de Fauré ni des rages subites de Ravel, bien que dans un surcroît de lyrisme, la vaste coda étage des épisodes

volontiers véhéments... Après ce déferlement, l’*Allegretto tranquillo* paraîtra bref et d’une rare discréction. Ici encore les sous-bois verlainiens ont laissé leur souvenir et, par exemple, dans un climat plus délicatement interrogateur que résolument narratif (et ceci jusqu’à l’extinction du son, au loin). Amplement développé, le finale *Andante non troppo* s’affirme d’abord de façon presque courroulée, humeur bientôt reléguée au profit d’un âpre travail rythmico-mélodique, puissante élaboration qui réintroduira le thème du premier mouvement avant une coda enflammée. Souci d’offrir un repère nécessaire ou acte d’allégeance aux recommandations francistes ?

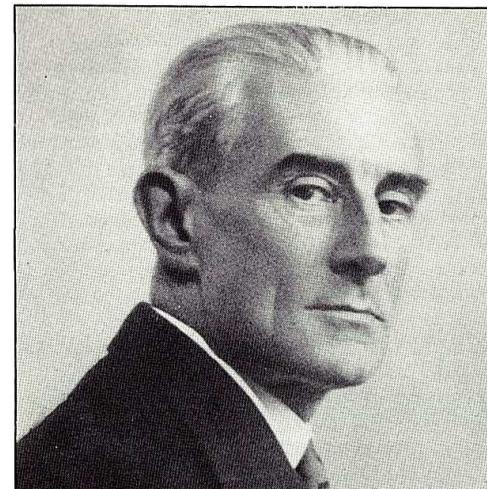
Cette mise en valeur de la “technique” crée le contraste avec les œuvres de maturité de Debussy et Ravel chez qui la plastique mélodique est d’emblée si captivante que c’est à la technique de s’y soumettre. Ainsi revenait-on à la “clarté française” : en fait, consciemment ou non, une volonté quasi morale de débarrasser la musique des faux prestiges, des accumulations esthétiques si volontiers convoquées pour cacher la pauvreté de matériau, l’indécis de la trajectoire, la vacuité. Cette netteté soudaine de ce que l’on a à dire ne sera jamais plus flagrante qu’en ce disque où Gérard Poulet rend vie à une tradition directe (voir texte p. 3) et qui donne, précisément, de la *Sonate* de Debussy la lecture la moins ployée, la plus tranchante, la moins embuée. Faut-il redire que cette sonate appartenait à un projet de six œuvres destinées à montrer quelle musique autre on pouvait (ou devait) écrire hors de lourdes traditions ? Ne nous branchons pas ici sur l’idée erronée d’“archaïsme” : par delà les modèles des Couperins

et des Leclair, il s'agit de captiver par des enchaînements musicaux ne devant plus rien aux structures baroques, viennoises ni frankistes... On le sait, la *Sonate pour violon* fut terminée en 1917 mais Debussy ne put achever le cycle complet des six sonates prévues. Ravel, sans doute, connaît cette ambition et la *Sonate pour violon et violoncelle* dont il offre, en 1920, le premier mouvement à la mémoire de son aîné, aura, *mutatis mutandis*, le souci de s'inscrire dans un tel projet.

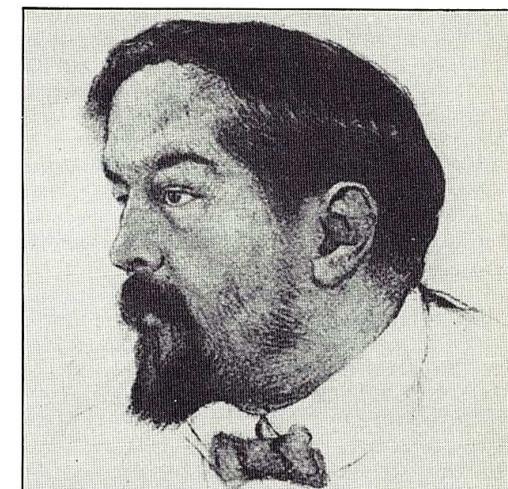
Il n'en va plus de même pour la célèbre (seule publiée de son vivant) *Sonate pour violon et piano* de Ravel dont la gestation, exceptionnellement longue (1923-1927), semble témoigner de préoccupations évoluant sans cesse. Rappelons dès lors que les "années folles" furent d'une part violemment secouées par des conceptions rythmiques toutes nouvelles (de Bartók à Prokofiev en passant par le jazz) au moment même où d'immenses maîtres (Erich Kleiber, Schnabel, Klemperer, Backhaus, Walter etc.) redonnent au grand répertoire une rigueur et une noblesse naguère oubliées. Poussé par la violoniste Hélène Jourdan-Morhange (et aussi Jelly d'Aranyi, amie de Bartók, pour laquelle il avait composé *Tzigane*) il semble que Ravel ait souhaité offrir un écho à un genre majeur resté trop marginal (ou imparfait) en France. Ainsi, bien qu'il ait souvent affecté quelque indifférence envers "le Grand sourd", on se persuade qu'il se rapproche ici des sonates les plus lyriques de Beethoven (5e, 7e, 10e), générosité qui, traduite par l'élan du premier mouvement, va se heurter dans le second aux exigences simplificatrices de l'époque. Créditeur de l'œuvre, Georges Enesco

se montrera choqué du sous-titre provocant de "Blues", mais Ravel voulut le maintenir, quitte à ce que, dans une conférence prononcée au Texas, il doive préciser : *"bien qu'ayant adopté cette forme musicale populaire, j'ose dire néanmoins, que c'est de la musique française, du Ravel, que j'ai écrit. En effet ces formes populaires ne sont qu'un matériau de construction, l'œuvre d'art n'apparaissant qu'après maturisation, aucun détail n'étant alors laissé au hasard. De plus une stylisation minutieuse (...) est absolument essentielle (...). Pensez aux différences radicales, si frappantes, qui séparent le jazz et les rags de Milhaud, Stravinsky, Casella, Hindemith et autres : l'individualité de ces compositeurs a été plus forte que les matériaux empruntés"*. Ajoutons qu'en ce mouvement se manifeste une nudité à la Falla (le *Concerto pour clavecin* date de 1926) qui, à son tour, évoque l'homme-Ravel : sec, frémissant, dououreux, emporté d'indignations vengeresses mais conscient aussi de ses faibles pouvoirs (cf. les dernières mesures)... Voilà qui explique ce *Perpetuum mobile* final : trépignant, tête, impitoyable. Plus aucun découragement admissible : il faut se battre sans relâche ! Et voici qui explique le "joli" finale primitif que Manuel Rosenthal vit mettre au feu : il fallait boucler dans un esprit quasi militant et ce n'est pas un hasard si l'œuvre s'achève par le même cri que le *Trio* terminé au début de la guerre de 14.

MARCEL MARNAT



M. Ravel



Cf. Debussy en 1913  
(Crayon par Yvan Thièle)



G Pierné

Dear Gaston Poulet,

Could you send me two seats for my friend J. S...

who has a great desire to hear you play the Sonata ?

Affectionately with thanks

Claude Debussy

Letter addressed in 1917 to Gaston Poulet (Coll. Gérard Poulet – See manuscript letter p. 2)

\* \*  
\*

#### Extracts from Claude Debussy's letters to his editor Jacques Durand

"Saw Gaston Poulet this morning... I showed him the rough draft of the Final. He is trembling !" (April 14, 1917)

"... Don't forget the Sonata...  
Poulet gives me goose flesh. Let me take care of sending the copy intended for Gaston Poulet." (April 15, 1917)

"Yesterday concert Poulet. They wanted to encore the Intermezzo, which I refused point blank, first of all out of respect for the work's unity, so the Sonata had to be replayed."  
(St. Jean-de-Luz, September 1917)

I think it would be appropriate to say a few words about the birth of Debussy's Violin Sonata, which was first performed at the Salle Gaveau (Paris) in 1917 by the composer (unfortunately at the twilight of his life) and Gaston Poulet, my father. The distance that separates us from that first performance prompts me to revive its memory.

The story begins in 1916, when my father had just founded a string quartet bearing his name. Inspired by the music of its time, the quartet took Debussy's Quartet into its repertoire and played it on several occasions. Then, at the instigation of their first violin, they requested an interview with Debussy, in order to submit their approach to the work to his approval.

The composer invited them to his home in the Avenue Foch; there, the four musicians played in the middle of the large workroom, while he sat enthroned at the far end. He listened to the performance without saying a word. When the work was over, the silence persisted; my father got up and went to ask the Maître if he and his friends had failed to do him justice, if their interpretation corresponded to his intentions: "Not in the least", replied Debussy, "but, on second thoughts... don't change anything: it would spoil the coherence, and the sincerity of your playing would lose its eloquence and its original colour." At that moment, the somewhat strained atmosphere warmed up, as they exchanged their ideas on the work, and the fascinating meeting ended with a friendly farewell.

A few days later, my father received a letter from Debussy, asking him to go and see him in order to work on the Sonata for violin and piano, one of a projected set of six sonatas for various instruments. As we know, illness carried him off in 1918 and he was only able to compose three of them: the Sonata for flute, harp and viola, the Sonata for cello and piano and, of course, the Sonata for violin and piano.

Dates and times were agreed upon. My father thus had the honour of seeing the draft of the Sonata, which has since become so famous. Debussy had written a number of themes and passages, but he had left the virtuoso violin parts, for he wanted a violinist's opinion on the sounds and various technical possibilities that would enable him to render the colours he had in his mind and the harmonies that were going round in his head. An interesting detail: during a visit to the World Exhibition in 1900, Debussy had heard the somewhat repetitive melody of a musical saw, with its tendency to portamento; he borrowed it for the first movement.

They continued to meet until the day the Sonata was completed. My father loved it with all his soul, a bit as if it had belonged to him. He taught it to me in its every detail, and when I manage to bring out its unique perfume, I can sense that my father's shadow is lurking there somewhere for ever.

Debussy, feeling his strength waning, wanted to give the first performance as soon as possible, taking the piano part himself and presenting the work to Parisian audiences with the violinist who had had the wonderful audacity to come and play his quartet to him: Gaston Poulet.

GÉRARD POULET

## FRENCH SONATAS

**I**t is curious that 19th-century French musicians should have shown such a lack of interest in the violin, when the instrument makers of Mirecourt (Vosges) were offering them instruments, that are so highly-prized today! But no: the 19th-century French musician had dreams only of the piano, the orchestra and, above all, the theatre. Only the minor musicians kept the tradition going, until the archaic influence of the Ecole Niedermeyer slowly but surely began to make itself felt. Thus, Fauré and Saint-Saëns reorientated the trend, and César Franck and his emulators took over from them.

Was the beginning of the 20th century any less indecisive? Nowadays, Debussy and Ravel have eclipsed other musicians of their time (from Saint-Saëns to Vincent d'Indy and even Fauré) to such an extent that, in actual fact, our curiosity tends to take us elsewhere: hence, Albéric Magnard's tremendous *Violin Sonata* now has every chance of sweeping along before it the excessive number of *demi-caractère* productions, to which French art is so readily reduced.

In this confused fray of renunciations and rivalries among the different schools, one man stood out as apparently embodying stability and knowledge: Gabriel Fauré. On this account, he became teacher of the composition class at the Paris Conservatoire in 1896 (taking over from Massenet). He reintroduced a concern for specific forms of expression (chamber music, opera, and so on) and earned himself a reputa-

tion as a tyrant. He was nicknamed Robespierre, but that brought back to the Conservatoire those indecisive pupils who would otherwise have gone to the Schola Cantorum...

Ravel entered the Conservatoire in 1889, at the age of fourteen; his stay there did not produce any brilliant results: in 1895, he was excluded from the piano class (and also the harmony class). After private lessons with various teachers, he nevertheless joined Fauré's class as an "auditeur libre"\*\* from 1898 onwards, during which time he also took lessons in counterpoint with André Gédalge. "I am happy to say that I owe the most precious elements of my art to André Gédalge," he wrote. "As for Fauré, the encouragement of his advice as an artist was none the less beneficial to me." The ambiguity of these much-quoted words from his *Esquisse autobiographique* of 1928 is typical of Ravel: what he really meant was that Gédalge had a positive influence on his art, while Fauré's influence was less tangible: *le bon goût*. Ravel had been warned that Fauré's teaching was vague, and we know indeed how offhand the latter could be. So the best way to anticipate Fauré's secrets was to imitate his style (Proust – to whom Ravel may often be compared – proceeded in the same way in his *Pastiches et Mélanges*, which were published between 1900 and 1908.).

Thus, in April 1897, his *Sonata in A minor* saw the light of day — an approach intended to enable him to gain a better understanding of

the master's teachings. Is it a sonata movement or a sonata in one movement? We would be inclined to favour the second hypothesis, since the form seems to be quite self-sufficient; in this single piece, he condenses the teachings not only of Fauré's first Sonata (1876), but also that of César Franck (1886). The melodic language, which is versatile, with great scope, is already very characteristic of its author, as is the clarity of the general trajectory, marked on two occasions by a furious fit of anger, indicating the energy that lies lurking beneath all this apparent delicacy. Of course, the piece follows the regular sonata form (exposition-development-recapitulation), but the art lies in erasing the caesuras and giving the illusion of an irrepressible, spontaneous discourse. It may be mere coincidence, but no other piece of music, perhaps, fits more perfectly with Proust's description of Vinteuil's sonata in *Remembrance Of Things Past*. Unfortunately, for some unknown reason, Ravel kept this fine work to himself throughout his lifetime. Legend has it that it was first performed in Fauré's class by Ravel and his fellow student Georges Enesco, but it was not played in public until 1975 (in New York).

Gabriel Pierné's *Sonata op. 36*, which was composed in Brittany three years later (1900) for Jacques Thibaud, belongs almost to the previous generation. (Pierné was twelve years older than Ravel and claimed to be closer to Saint-Saëns than to César Franck.) Some of his works (*Variations in C minor* for piano) indeed show such high, clear thinking, but this sonata attests the demonstrative character which was aroused by the "*grandes formes*", before Debussy and Ravel demonstrated their relative importance. The opening *Allegretto* asserts itself through a kind of jubilation, in which the piano and the violin blend ardently: there is

something of Verlaine's early works in this part, though the discourse is closer to the prose of Henri de Régnier; there is much elegance and charm, but we find none of Fauré's "earthiness", nor Ravel's sudden fits of anger, despite the fact that the extensive coda, in a burst of lyricism, builds up episodes that are readily vehement... After this sudden wave, the *Allegretto tranquillo* seems brief and exceptionally discreet. Here again, Verlaine comes to mind, in a climate that is more delicately enquiring than resolutely narrative (and this until the sound dies out, in the distance). Extensively developed, the finale *Andante non troppo* asserts itself, first of all, in an almost wrathful manner. The mood soon changes, however, giving way to rough rhythmic-melodic work; this powerful elaboration reintroduces the theme from the first movement, before a fiery coda. Was this a concern to provide a necessary reference or an act of allegiance to Franck's recommendations?

This highlighting of "technique" contrasts with the mature works of Debussy and Ravel, for whom the plasticity of the melody is immediately so captivating that technique is pushed into the background. There was thus a return to "French clarity": it was, in fact, consciously or not, an almost moral desire to rid music of the false glamour, the accumulation of aesthetic values, which were so readily called upon to hide the weakness of the material, the unclear purpose, the emptiness. This clarity of expression could not be more blatant than it is on this recording: Gérard Poulet gives new life to a direct tradition (cf. text p. 9); his reading of Debussy's *Sonata* is unaccommodating, assertive and transparent. Perhaps we should remind ourselves that this sonata belonged to a projected set of six, which were intended to show what other music could (or should) be written, outside

the heavy traditions. Let us not latch on to the erroneous idea of "archaism": beyond the models of such composers as Leclair and the Couperins, it is a question of captivating by means of musical progressions that owe nothing to baroque, Viennese or Franckist structures. The *Violin Sonata* was completed in 1917, but Debussy was not able to finish the intended cycle of six. Ravel was no doubt aware of this ambition and the *Sonata for violin and cello*, the first movement of which he dedicated to the memory of Debussy in 1920, was also intended, *mutatis mutandis*, to form part of a similar project.

The same cannot be said of the famous *Sonata for violin and piano* by Ravel, which was the only one published during his lifetime. Its extremely long gestation period, lasting from 1923 to 1927, gives us some idea of his ever-changing preoccupations. We must remember that "the roaring Twenties" were violently shaken by quite new conceptions of rhythm (from Bartók to Prokofiev, not forgetting jazz), and, at the same time, such stupendous musicians as Erich Kleiber, Artur Schnabel, Otto Klemperer, Wilhelm Backhaus, Bruno Walter and so on, were once more giving the grand repertoire a rigour and nobility that had been forgotten of late. With the encouragement of the violinist Hélène Jourdan-Morhange (and also Jelly d'Aranyi, a friend of Bartók's, for whom he had composed *Tzigane*), it seems that Ravel wanted to provide an echo to a major genre that had remained too marginal (or imperfect) in France. Thus, despite the fact that he had often pretended to be somewhat indifferent to Beethoven, it seems quite obvious that, in this work, he was drawing closer to Beethoven's most lyrical sonatas (Nos 5, 7 and 10). This generosity, expressed in the vigour of the first

movement, comes up against the simplifying demands of the time in the second. Despite the fact that Georges Enesco, who gave the first performance of this work, was shocked by the work's provocative subtitle — "Blues" — Ravel retained it. He explained his reasons during a lecture he gave in Texas: "Although I have adopted this popular musical form, I dare say, however, that what I have written is French music, is Ravel,. These popular forms are simply a building material; the work of art only appears when it is ripe, and then no detail is left to chance. Moreover, a thorough stylization [...] is absolutely essential [...]. Think of the strikingly radical differences between jazz and the rags of Milhaud, Stravinsky, Casella, Hindemith and others: the individuality of these composers was stronger than the materials they borrowed". We may add that, in this movement, there is a certain bareness that reminds us of Manuel de Falla (the *Harpsichord Concerto* dates from 1926); it also reflects Ravel, the man: dry, emotional, sad, often letting himself be carried away by revengeful fits of indignation, but also aware of his feeble powers (cf. the last bars). This explains the final *perpetuum mobile*: stamping with impatience, stubborn, merciless. Discouragement is out of the question: one must fight without respite! And this explains why Manuel Rosenthal saw him the "nice" original finale go up in flames: it had to be finished off in an almost militant spirit, and it is no mere coincidence that the work should end with the same cry as the *Trio*, which he completed at the beginning of the 1914-18 War.

MARCEL MARNAT  
Translation: MARY PARDOE

\* an unregistered student who is allowed to attend lectures.



Cloître du Grand-Moûtier (Photo G. Proust, NR)

#### ABBAYE ROYALE DE FONTEVRAUD Centre Culturel de l'Ouest 49590 Fontevraud

Lieu de mémoire situé au carrefour de l'Anjou, de la Touraine et du Poitou, l'Abbaye Royale de Fontevraud fut l'une des abbayes les plus vastes et les plus puissantes d'Occident. Du XII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle, son histoire est celle de l'homme et de ses passions.

Passion de Dieu qui fit des moines et religieuses de l'ordre double d'infatigables bâtisseurs, dirigés par une abbesse, chef spirituel et temporel qui n'obéissait qu'au Pape et au Roi.

Passion égalitaire de la Révolution qui ouvrit une période d'exil et de destruction, de bruit et de fureur.

Passion de l'utopie pénitentiaire qui conduisit à transformer les bâtiments en nouveau couvent de la population carcérale qui devait renaître par le travail.

Passion du patrimoine qui rend Fontevraud à l'une de ses vocations premières ... Les abbayes furent des centres culturels avant la lettre.

Passion, enfin, des amoureux de la musique qui découvrent en Fontevraud un lieu hautement symbolique de ce passé où nous puisons nos racines. Dans cet ensemble architectural unique, les artistes trouvent la grandeur, la beauté, le silence qui nourrissent leur inspiration. Ils y trouvent aussi un monde, encore incomplètement exploré, de perfection acoustique et de richesses sonores qui leur permettent de nous offrir aujourd'hui les chefs-d'œuvre d'un passé revisité.

\* \* \*

#### ABBAYE ROYALE DE FONTEVRAUD Centre Culturel de l'Ouest 49590 Fontevraud

A memorial at the crossroads of Anjou, Touraine and Poitou, the Abbey of Fontevraud was one of the largest and most powerful of the Abbey of the western world. From the 12th to the 19th century, the abbey's history reflects man's fate and passions.

Passion for God, converting nuns and monks of the mixed order into dedicated builders, governed by an abbess who was their spiritual and temporal ruler, owing allegiance only to the Pope and to the King.

Passion for the egalitarian principles of the French Revolution that led to a period of temporary exile and destructions, to sound and fury.

Passion for the utopia of model prisons which turned the abbey's buildings into a new form of convention for inmates meant to be reborn through work.

Passion for the national heritage ; for Fontevraud a return to one of its original vocations ... Abbeys were in a way the precursors of cultural centres.

Passion for lovers and performers of music who find in Fontevraud a true symbol of the past and of the depth of man's roots. Sensitive to the greatness, beauty and silence of this unique architectural ensemble, artists are deeply conscious that it offers a receptive source of inspiration. Within its walls, live a world of acoustic perfection and a wealth of sounds, as yet partly unexplored, which brings forth to day the masterworks of the revisited past.

## 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 «Masterclasses» et donne des concerts.

Gérard Poulet accorde une place de plus en plus importante à l'activité discographique.

## GÉRARD POULET

Gérard Poulet, son of the conductor Gaston Poulet, was born in Bayonne (South-West France) in 1938. He was a child prodigy : at the age of eleven, he entered the Paris Conservatoire ; at the age of twelve, he graduated with a Premier Prix awarded unanimously by the jury ; at the age of eighteen, he won first prize at the Paganini Competition in Genoa.

He continued to perfect his skills under the guidance of such masters as Zino Francescatti, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein and, above all, Henryk Szeryng – his mentor. Meanwhile, at an early age, he started giving concerts ; very soon, his career took him all over the world. Audiences were captivated by the beauty of his sonority and of his style, and by his virtuosity and the precision and finesse of his playing.

Gérard Poulet now has a double career, as a soloist and teacher. He teaches at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, and also regularly spends long periods in China and Japan, where he gives master classes as well as concerts.

Gérard Poulet now also devotes more and more time to recording.

## 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 cinq 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'ai 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 five 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».