

Béla Bartók
Crayon de Ferenczy, 1936
(Bibliothèque Nationale)

© ARION PARIS 1996 — Tous droits réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
© ARION PARIS 1996 — Copyright reserved for all the world.



**bÉLA
BARTÓK**

Contrastes • 44 duos
pour deux violons

GÉRARD POULET
RÉGIS PASQUIER
MICHEL LETHIEC
NOËL LEE

Bartók écrit ses *Quarante-quatre duos pour deux violons* en 1931. Ils sont répartis et publiés à l'origine en quatre cahiers⁽¹⁾, dans l'évidente disposition d'un parcours progressif et pédagogique. De fait, Bartók n'a jamais caché ses intentions à propos de cette partition, affirmant qu'elle fut écrite " afin que les élèves, dès leurs premières années d'études, puissent jouer des œuvres dans lesquelles se trouvent la simplicité naturelle de la musique du peuple et aussi ses particularités mélodiques et rythmiques "

Les *Duos* ne sont donc pas destinés exclusivement à l'interprétation publique, qu'elle soit celle du concert ou du disque — peut-être même pas du tout. Le compositeur a donc prévu, en tête de sa partition, un arrangement possible, non exclusif d'autres possibilités, qui nie la progression logique, afin que puisse être constitué un véritable programme pour un récital⁽²⁾.

La matière des *Duos* est essentiellement populaire. Bartók, on le sait, est le premier compositeur qui ait poursuivi avec sérieux et méthode des recherches ethnomusicologiques⁽³⁾. Cette démarche s'accompagne, sans exception possible, d'une totale invention dans le domaine de la composition. Dans les *Duos*, comme dans tout son œuvre, Bartók s'est largement inspiré de traditions populaires ; jamais pourtant, il n'a eu recours à la transcription — réservant cette pratique au domaine proprement dit du collectage. Ce que l'on a appelé le " folklore imaginaire " de Bartók — une expression d'ailleurs assez impropre — délimite bien cette partition stricte entre les activités scientifique et créatrice chez le compositeur.

Nombreux sont les duos qui font nommément référence aux folklores dont ils s'inspirent. Dans l'ensemble du recueil, on compte quatre pièces hongroises, deux slovaques, deux valaques, deux ruthènes, une roumaine, une serbe, une arabe et une transylvanienne. L'espace géographique ainsi défini — avec ses occurrences — correspond aux régions connues de Bartók où le folklore musical était encore une composante majeure de la vie sociale. Celle-ci est essentiellement rurale, comme en témoignent les duos qui se rapportent aux fêtes, aux saisons et aux activités agricoles : " Chanson du solstice d'été " (n° 4), " Chanson pour la récolte du foin " (n° 12), " Chanson du mariage " (n° 13), " Chansons pour le nouvel an " (n° 21, n° 29, n° 30 et n° 31), " Chanson de moisson " (n° 33). Dans tous les cas, la thématique traduit les aspirations du compositeur : intégration de la culture populaire à la culture savante, revivification de la seconde par la première. Cette attitude, motivée par un profond humanisme, est très originale, en un temps où les compositeurs tentent de réformer la musique savante soit en tirant des conséquences de la grande tradition (Schönberg), soit en s'intéressant aux particularités physiques des sons (Varèse). Bartók va à l'encontre de ces orientations, même s'il n'est pas du tout insensible aux conquêtes de ses contemporains. En tout cas, il est manifeste que son appétit pour la pédagogie — unique dans cette première moitié du siècle, avec les *Duos* et *Mikrokosmos* — doit être lié à son désir de revenir à une certaine innocence⁽⁴⁾ de la musique telle qu'on la trouve dans le répertoire populaire.

Si l'on considère les *Duos* dans l'ordre pro-

gressif de la partition, on peut dire qu'ils se développent suivant deux axes : tout d'abord — et répondant à leur objectif pédagogique — suivant une difficulté progressive ; mais jamais — c'est le deuxième axe — en favorisant une voix plutôt que l'autre. La simplicité des premiers duos se traduit par une écriture en valeurs simples dans un contrepoint presque réduit à sa signification originelle de " points contre points ". Et dès les premières pièces, Bartók tend vers la répartition équitable des primautés à l'intérieur du discours, confiant aux voix, soit surtout un rôle alternativement dominant à l'intérieur d'un duo, soit parfois un rôle dominant ou d'accompagnement pour toute la pièce mais qui se base sur une solidarité intime entre les parties⁽⁵⁾. Dans les derniers duos, on constate que ces caractéristiques restent valables tout en ayant été transcendées par un contrepoint des plus complexes.

Riche de six quatuors à cordes qui comptent parmi les étapes essentielles de l'histoire du genre instrumental, l'œuvre de musique de chambre de Bartók est pourtant fort réduit. *Contrastes pour violon, clarinette et piano* est la seule partition dans ce domaine qui comporte un instrument à vent. Le trio fut composé en 1938 à la demande du clarinetiste Benny Goodman et sur la suggestion du violoniste Joseph Szigeti. Il fut créé à New York par les mêmes musiciens et le compositeur qui l'enregistrèrent peu après, en 1940⁽⁶⁾.

La caractéristique la plus frappante de ce trio est que le piano y est placé en retrait. La plupart du temps, le clavier prolonge les " gestes " ⁽⁷⁾ du violon et de la clarinette ou leur fournit un sou-

bassement harmonique. Dans la partie centrale du troisième mouvement, il lui arrive d'annoncer certains gestes qui seront repris par les deux autres instruments ou même de dialoguer avec eux, mais cela a valeur d'exception. Cette disposition particulière des instruments, qui nie de fait une évolution historique dans la musique de chambre, s'explique par la modestie du compositeur qui veut valoriser les dédicataires de l'œuvre. Surtout, elle renforce la valeur emblématique que le violon et la clarinette possèdent dans la musique populaire de l'Europe centrale ou orientale. L'importance donnée aux deux instruments se révèle dans les cadences que le compositeur leur confie — clarinette dans le premier mouvement, violon dans le troisième — mais aussi dans le fait que Bartók demande deux clarinettes (en si bémol et en la) et deux violons, l'un accordé différemment dans le troisième mouvement (corde grave de sol rehaussée d'un demi-ton — sol dièse au lieu de sol — et à l'inverse pour la chanterelle, abaissée d'un demi-ton — mi bémol au lieu de mi).

Ce qui frappe encore l'auditeur, c'est l'absence dans *Contrastes* de développement thématique au sens classique du terme. Il n'y a pas à proprement parler de thèmes dans le trio, mais un nombre limité de gestes dont le compositeur exploite des particularités rythmiques ou mélodiques dans le sens de l'épuisement. Le dialogue instauré entre le violon et la clarinette adopte deux profils distincts, pour ne pas dire contraires. D'une part, Bartók favorise une tournure bien connue dans la musique populaire qui consiste en un jeu alterné de questions et de réponses avec des surenchérissements, ce qui donne au

dialogue un aspect de joute oratoire. À d'autres endroits, comme dans le deuxième mouvement, il opère une fusion entre les deux instruments, de sorte qu'il est parfois difficile de les distinguer. Bien sûr, la grande réussite de Bartók est de parvenir à jouer le plus souvent sur ces deux aspects que j'ai distingués pour la commodité de l'exposé.

DOMINIQUE DRUHEN

⁽¹⁾ Duos 1-14, 15-25, 26-36, 37-44

⁽²⁾ Groupe I : les duos 44, 19, 16, 28, 43, 36, 21, 42

Groupe II : 17, 38, 37, 10, 35, 39

Groupe III : 7, 25, 33, 4 et 34

Groupe IV : 11, 22, 30, 13, 31, 32

Groupe V : 1, 8, 6, 9

Les possibilités de programmation sur les actuels lecteurs de



Bartók wrote his *Forty-four Duos for two violins* in 1931. They were originally presented and published in four books ⁽¹⁾, obviously arranged with a progressive, educational approach. Indeed, Bartók always made his intentions quite clear where this score was concerned, declaring that it was written to enable "pupils, from their very first years of study, to play works in which the natural simplicity of folk music is to be found and also its melodic and rhythmic features".

compact-disques permettent de reconstituer cet ordre voulu par Bartók.

⁽¹⁾ Notamment par l'utilisation de l'enregistrement

⁽²⁾ Et non primitivisme

⁽³⁾ D'une manière générale, Bartók évite un modèle fréquent dans la musique à caractère pédagogique qui consiste à écrire des duos pour l'élève et le professeur.

⁽⁴⁾ La commande suggérée par les interprètes incluait le projet discographique à tel point qu'elle spécifiait la durée de l'œuvre " de façon qu'elle puisse être contenue sur un disque 78 tours ".

⁽⁵⁾ J'entends par " geste " un ensemble constitué de traits repérables (timbres, hauteurs, durées, rythmes, dynamiques). Les implications physiques contenues dans ce terme — dont celles qui induisent un déploiement énergétique dans l'espace — me semblent mieux correspondre à ce concept qu'en d'autres temps on définissait sous le vocable de " thème ".

It is clear therefore that the *Duos* were not intended solely for public performance, either concert or recording — and it is possible that they were not intended for such use at all. At the top of his score, the composer gives a possible (but by no means exclusive) arrangement of the pieces for performance in recital, thus discarding the original, logical progression ⁽²⁾.

The material used in the *Duos* is essentially of folk origin. As we know, Bartók was the first composer to carry out thorough, methodical folklore

research ⁽³⁾. At the same time, in his own compositions, he was totally — without any possible exception — inventive. In the *Duos*, as in all his works, Bartók took a great deal of inspiration from traditional folk music, but he never used transcription, a practice he reserved exclusively for his collecting work. The composer's creative and scientific activities were, in fact, kept quite separate.

Many of the *Duos* specifically refer to the folk music which gave them their inspiration. In the whole set, we find four Hungarian pieces, two Slovak pieces, two Wallachian, two Ruthenian, two Romanian, one Serbian, one Arabian and one Transylvanian. The geographical area covered in these pieces corresponds to the regions known to Bartók where folk music still played an important part in social life. It was essentially rural, as may be seen from the duos that are associated with festivities, seasons and farming activities: for example, "Midsummer night song" (n° 4), "Hay-harvesting song" (n° 12), "Wedding song" (n° 13), "New Year's greeting" (n° 21, n° 29, n° 30, n° 31), "Harvest song" (n° 33). In every case, the themes convey the composer's aspirations of integrating folk culture into art culture and using the former to revitalise the latter. This attitude, motivated by profound humanism, was very original, at a time when composers were trying to reform art music either by drawing inferences from the great tradition (Schoenberg) or by taking an interest in the physical peculiarities of sound (Varèse). Bartók went against these orientations, although he was not at all insensitive to the achievements of his contemporaries. In any case, it is obvious that his appetite for teaching — something that was

quite unique in the first half of the century, with his *Duos* for two violins and *Mikrokosmos* — must have been associated with his desire to return to a certain innocence ⁽⁴⁾ in music, as found in the folk repertoire.

If we consider the *Duos* in the progressive order in which they appear in the score, we may say that they follow two main lines in their development: firstly — in keeping with their educational aim — they grow progressively more difficult; secondly (and despite the previous fact), they never favour one part more than the other. The simplicity of the first duos is seen in the use of simple note values with counterpoint that is almost reduced to the original derivation of the term: punctus contra punctum, i.e. "point against point" or "note against note". And even in the first pieces, Bartók strives to share the parts equitably between the two violins, either (usually) giving them an alternately dominant role within a duo, or occasionally giving them a dominant or accompanying role for the whole piece but with close solidarity between the parts ⁽⁵⁾. In the later duos, we note that these characteristics still hold true, whilst being transcended by highly complex counterpoint.

Apart from the six very fine String Quartets, which play a very important role in the history of the genre, Bartók wrote very few chamber works and *Contrasts for violin, clarinet and piano*, is the only one that includes a wind instrument. This trio was composed in 1938 at the request of the jazz clarinetist Benny Goodman and on the suggestion of the violinist Joseph Szigeti. The same musicians gave the first performance with the com-

poser in New York and they recorded it shortly afterwards, in 1940 ⁶⁹.

The most striking feature of this trio is the fact that the piano remains in the background. Most of the time, it takes over the "gesture" ⁷⁰ from the violin or the clarinet or provides the latter instruments with a harmonic base. In the middle part of the third movement, the piano sometimes announces the "gesture", which is then taken up by the other two instruments, and sometimes, quite exceptionally, it converses with them. This unusual arrangement of the instruments, which was something quite new, may be explained by the composer's modesty and his desire to bring out the qualities of the dedicatees of the work. Above all, it underlines the emblematic value the violin and the clarinet have in the folk music of central and eastern Europe. The importance devoted to the two instruments is shown in the cadenzas the composer gives them — clarinet in the first movement, violin in the third — but also in the fact that Bartók uses two clarinets (the one in B flat, the other in A) and two violins, the second being tuned G sharp,-D,-A,-E flat for thirty bars in the third movement.

In *Contrasts*, the listener is also struck by the lack of thematic development in the classical sense of the term. Strictly speaking, there are no themes in the trio, but a limited number of "gestures" whose rhythmic or melodic particularities the composer exploits almost to the point of exhaustion. The dialogue that is set up between the violin and the clarinet adopts two distinct — not to say contrasting — approaches. On the one hand, Bartók uses a turn that is well-known in folk music, consisting of an alternate play of

questions and answers, with an increasing build-up, making the dialogue into a sort of sparring match. On the other hand, in other places, as in the second movement, he blends the two instruments to the point that it is sometimes difficult to distinguish them. Of course, Bartók's great achievement lies in the fact that he manages to play, most of the time, on these two aspects, which we have singled out for the convenience of this account.

DOMINIQUE DRUHEN

Translation: MARY PARDOE

⁶⁹ Duos 1-14, 15-25, 26-36, 37-44

⁷⁰ Group I : les duos 44, 19, 16, 28, 43, 36, 21, 42

Group II : 17, 38, 37, 10, 35, 39

Group III : 7, 25, 33, 4 et 34

Group IV : 11, 22, 30, 13, 31, 32

Group V : 1, 8, 6, 9

With modern CD players, it is easy for the listener to programme this order decided by Bartók.

⁶⁹ In particular, he made extensive use of recording.

⁷⁰ N.B. Innocence and not primitivism

⁶⁹ On the whole, Bartók avoided using a model that is frequently found in music of an educational nature, which consists in writing duos for pupil and teacher.

⁶⁹ The plan for a recording was so much part of the commission that it was even specified that the work should be of a length that would "fit onto a 78-rpm record".

⁷⁰ By "gesture", I mean a unit consisting of easily recognisable features (timbre, pitch, duration, rhythm, dynamics). The physical implications of this term — including inferences of energetic movement in space — seems to me to be more appropriate in this sense than the term "theme" which was formerly current.

44 DUOS POUR 2 VIOLONS / 44 DUETS FOR 2 VIOLINS

Premier cahier

1. **Párosító** (Taquinerie / Joking song) 1'00 - 2. **Kalamajkó** (Ronde / Round) 0'52 - 3. **Menuetto** 0'52 - 4. **Szentivánéji** (Chant d'une nuit d'été / Midsummer night song) 0'49 - 5. **Tót nóta** (Chant slovaque / Slovakian song) 1'03 - 6. **Magyar nóta I** (Chant hongrois / Hungarian song) 0'55 - 7. **Oláh nóta** (Chant de Valachie / Walachian song) 0'42 - 8. **Tót nóta** 0'54 - 9. **Játék** (Jeu / Play) 0'44 - 10. **Rutén nóta** (Chant de Ruthénie / Ruthenian song) 0'55 - 11. **Gyermekrengetéskor** (Berceuse / Cradle song) 1'04 - 12. **Szénagyűjtéskor** (Fenaison / Hay-harvesting song) 0'50 - 13. **Lakodalmás** (Chant de mariage / Wedding song) 1'22 - 14. **Párnástánc** (Danse du coussin / Cushion dance) 0'51

Deuxième cahier

15. **Katonanóta** (Chant de soldat / Soldier's song) 0'57 - 16. **Burleszk** (Burlesque) 1'00 - 17. **Menetelő nóta I** (March / March) 0'41 - 18. **Menetelő nóta II** 0'39 - 19. **Mese** (Conte de fée / Fairy Tale) 1'02 - 20. **Dal** (Chant / Song) 1'24 - 21. **Ujvekköszöntő I** (Chant de nouvel an / New Year's song) 1'57 - 22. **Szúnyogtánc** (Danse du moustique / Mosquito dance) 0'37 - 23. **Menyasszonybúcsúztató** (L'adieu de la mariée / Bride's farewell) 1'01 - 24. **Tréfás nóta** (Chant joyeux / Gay song) 0'45 - 25. **Magyar nóta II** 0'52

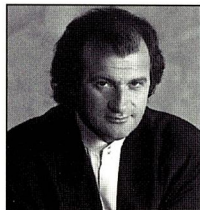
Troisième cahier

26. **Ugyan édes komámasszony** (Chanson moqueuse / Teasing song) 0'28 - 27. **Sántatánc** (Danse à cloche-pied / Limping dance) 0'30 - 28. **Bánkódás** (Chagrin / Sorrow) 2'06 - 29. **Ujvekköszöntő II** 0'41 - 30. **Ujvekköszöntő III** 0'51 - 31. **Ujvekköszöntő IV** 0'40 - 32. **Máramarosi tánc** (Danse de Maramaros / Dance from Maramaros) 0'42 - 33. **Aratáskos** (Chant de la moisson / Harvest song) 1'26 - 34. **Számláló nóta** (Chanson pour compter / Counting song) 0'56 - 35. **Rutén kolomejka** (Kolomejka de Ruthénie / Ruthenian kolomejka) 0'58 - 36. **Szól a duda** (La cornemuse / The bagpipe) 1'02

Quatrième cahier

37. **Preludium és kánon** (Prélude et canon / Prelude and canon) 2'37 - 38. **Forgatós : Őnváriita bátránilor** (Danse roumaine tourbillonnante / Romanian whirling dance) 0'39 - 39. **Szerb tánc** (Danse serbe / Serbian dance) 0'45 - 40. **Oláh tánc** (Danse de Valachie / Wallachian dance) 0'47 - 41. **Scherzo** 0'53 - 42. **Arab dal** (Chant arabe / Arabian song) 1'13 - 43. **Pizzicato** 1'09 - 44. **Erdélyi tánc** (Danse de Transylvanie / Transylvanian dance) 1'53

RÉGIS PASQUIER



(Photo X)

En 1958, Régis Pasquier, alors âgé de 12 ans, remporte le premier prix de violon et de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Deux ans plus tard, il part aux États-Unis pour donner un récital à New-York. Année décisive car il va rencontrer Isaac Stern, David Oistrakh, Pierre Fournier, Nadia Boulanger, Zino Francescatti, qui l'entendra jouer quelques années plus tard, lui

demande son concours pour enregistrer chez Deutsche Grammophon le *Concerto pour deux violons* de J.S. Bach.

Régis Pasquier joue avec les plus grands orchestres, en France comme à l'étranger. Depuis 1990, ses enregistrements se sont multipliés. Il a reçu de nombreuses récompenses : Prix de l'Académie du Disque Français, Prix Georges Enesco, Prix Charles Cros. Nommé Officier des Arts et Lettres en 1991, il sera la même année proclamé "Meilleur soliste de l'année" par les Victoires de la Musique et se verra attribuer le Prix Spécial de la Nouvelle Académie du Disque.

En 1985, il a été nommé professeur de violon et de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

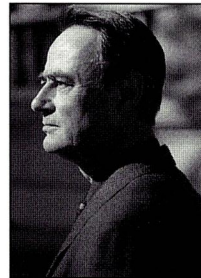
In 1958, at the age of 12, Régis Pasquier was awarded First Prizes for violin and chamber music at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris. Two years later, he left for the United States to give a recital in New York. That was a decisive year, during which he was to meet Isaac Stern, David Oistrakh, Pierre Fournier and Nadia Boulanger. Zino Francescatti heard him play and invited him a few years

later to take part in the recording of J.S. Bach's *Concerto for two violins* for Deutsche Grammophon.

Régis Pasquier plays with the greatest orchestras, both in France and abroad, and since 1990 he has made an increasing number of discs, for which he has won numerous prizes: Prix de l'Académie du Disque Français, Prix Georges Enesco, Prix Charles Cros. In 1991 he was made an Officer des Arts et Lettres. The same year he was voted "Best Soloist of the year" at the Victoires de la Musique and was awarded the Special Prize by the Nouvelle Académie du Disque.

In 1985, he was appointed professor of violin and chamber music at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris.

GÉRARD POULET



(Photo J.B. Millot)

Né à Bayonne, Gérard Poulet, fils du chef d'orchestre Gaston Poulet, a un passé d'enfant prodige. Entré à onze ans au Conservatoire National de Musique 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 une double carrière de 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 donne des concerts et des cours d'interprétation.

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

Gérard Poulet, son of the conductor Gaston Poulet, was born in Bayonne (South-West France). 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 à la musique de chambre en passant par le concerto, le ballet, la mélodie et la musique pour piano, clavecin et orgue) lui ont valu de nombreuses distinctions. Il a notamment reçu le prix de l'Académie Américaine des Arts et Lettres pour l'ensemble de son œuvre, et plus récemment deux prix de la Fondation de France : le prix Arthur Honegger en 1986 et celui de la Fondation Charles Oulmont en 1991. 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 tous les continents. Parmi ses 180 microsillons et disques compacts — de piano, de musique de chambre ou vocale, dont 12 couronnés de prix — figurent la première intégrale des Sonates de Schubert (comprenant les œuvres inachevées), toute l'œuvre pour piano de Debussy et de Ravel, une vingtaine de disques à quatre mains ou à deux pianos avec Christian Ivaldi et autant consacrés à la musique américaine et à celle du XX^e siècle.

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".



(Photo F. Tiedje)

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, prizes from the Arthur Honegger

Composition Contest and the Charles Oulmont Foundation. 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 early youth, has taken him on tour on all the continents. Among his 180 LP's and CD's — long-playing and compact discs — of piano, chamber and vocal music, 12 of which have been awarded 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, over 20 records of four-hand or two-piano music with Christian Ivaldi and as many devoted to American and to 20th-century music.

Nadia Boulanger has written: "Noël Lee is one of the finest musicians I have 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".

MICHEL LETHIEC

Après des études musicales et universitaires à Bordeaux, Michel Lethiec obtint au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris les premiers prix de clarinette et de musique de chambre, puis le prix d'interprétation au Concours International de Belgrade.

Depuis ses débuts au Carnegie Hall de New York en 1980, ses concerts l'ont conduit partout dans le monde, y compris en Chine où il fut le premier clarinettiste d'Europe occidentale à enseigner. Il s'est produit avec nombre d'orchestres et ensembles de musique

de chambre renommés : English Chamber Orchestra, Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Ensemble Orchestral de Paris, Académie St Martin-in-the-Fields, Mozarteum de Salzbourg..., Quatuors Lindsay, Talich, Prazak, Vermeer, Enesco... Consacrant une grande partie de son activité à la musique de chambre, il se fait entendre avec Régis et Bruno Pasquier, Gérard Poulet, Dmitri Sitkovetski, Vladimir Mendelssohn, Pierre Henri Xuereb, Patrick Gallois, Aurèle Nicolet, Bruno Rigutto, Jean-Claude Pennetier, Jean-François Heisser, Arturo Noras, Gary Hoffman, Jeremy Menuhin...

Interprète enthousiaste de la musique de notre temps, il a créé de nombreux concertos et pièces de Ballif, Corigliano, Risset, Landowski, Marco, Dalbavie, Bacri, Fourchette, Boucourechliev...

Son importante discographie comprend plus de 15 CD dont un Grand Prix du Disque pour *Ascèses* de Jolivet.

Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris depuis 1995, il est aussi directeur artistique du Festival Pablo Casals à Prades.



(Photo X)

After musical and academic studies in Bordeaux, Michel Lethiec was awarded First Prizes for clarinet and chamber music at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris, and went on to win the prize for interpretation at the International Competition in Belgrade.

Since his début at the Carnegie Hall, New York, in 1980, his concerts have taken him all over the world, including China, where he was the first Western European clarinetist to give classes. He has performed with many

well-known orchestras and chamber ensembles, including the English Chamber Orchestra, the Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, Monte-Carlo Philharmonic Orchestra, the Ensemble Orchestral de Paris, the Academy of St Martin-in-the-Fields, the Mozarteum of Salzburg... and the Lindsay, Talich, Prazak, Vermeer and Enesco String Quartets... Devoting much of his time to chamber music, he plays with such artists as Régis and Bruno Pasquier, Gérard Poulet, Dmitri Sitkovetsky, Vladimir Mendelssohn, Pierre-Henri Xuereb, Patrick Gallois, Aurèle Nicolet, Bruno Rigutto, Jean-Claude Pennetier, Jean-François Heisser, Arturo Noras, Gary Hoffman, Jeremy Menuhin...

Very keen on music of our time, he has given the first performances of numerous concertos and pieces by Ballif, Risset, Landowski, Marco, Dalbavie, Bacri, Fourchette, Boucourechliev...

His discography comprises more than fifteen compact discs, including a "Grand Prix du Disque" for his recording of *Ascèses* by Jolivet.

Michel Lethiec is artistic director of the Pablo Casals Festival in Prades. In 1995 he took up a teaching post at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris.