



Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe — auf einem kleinen, handlichen Tonträger. Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde.

Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist
[DDD] = digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.

[ADD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme : digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.

[AAD] = analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung : digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte. Eine Reinigung erübrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefasst und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden !

Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System offers the best possible sound reproduction — on a small, convenient sound carrier unit. The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording. This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code.

[DDD] = digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

[ADD] = analogue tape recorder used during session recording ; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

[AAD] = analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing ; digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records. No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust, or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

Le système Compact Disc Digital Audio permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique. Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement. Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres.

[DDD] = utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

[ADD] = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

[AAD] = utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage. Utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon. Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est remplacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, solvant ou abrasif doit être proscrité. Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto. La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine. Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere :

[DDD] = si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.

[ADD] = sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.

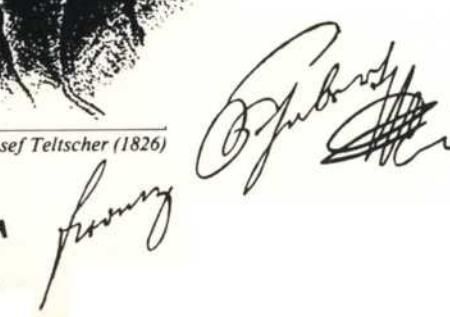
[AAD] = riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

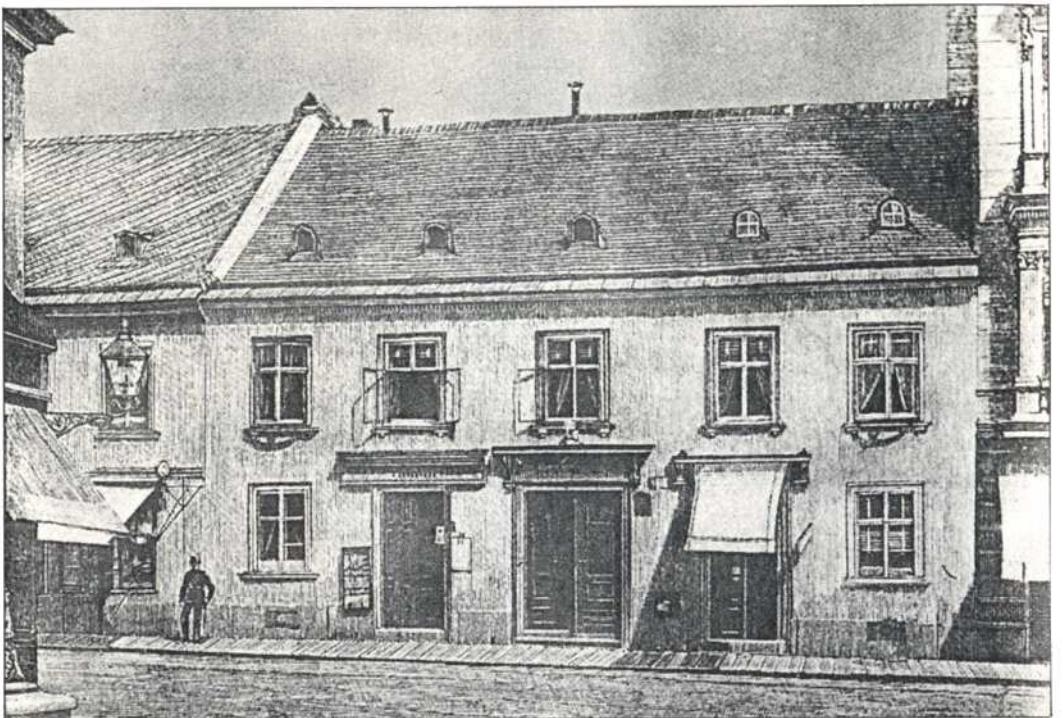
Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali. Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporco in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfacciature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco. Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.



Lithographie de Josef Teltscher (1826)

Franz
SCHUBERT





La maison natale de Schubert à Vienne (Speiser)

Les occasions sont rares, beaucoup trop rares, qui nous proposent de renouer avec l'univers violonistique de Franz Schubert. Trios pour piano et cordes, Quintettes, ou encore Quatuors à cordes, qui épousent en une courbe magnifique celle de la création schubertienne, réquisitionnent le plus souvent l'attention dès lors qu'il s'agit de musique de chambre, au détriment peut-être des œuvres en duo conçues pour le piano et le violon. Le compositeur lui-même ne nous a-t-il pas donné l'exemple, qui ne semblait pas accorder une importance extrême à ces œuvres, ne se préoccupant guère, à l'époque où les éditeurs commen-

çaient à le solliciter, de faire éditer les premières de ses œuvres de ce type, car pour les dernières d'entre elles il n'en a guère eu le temps. Une seule d'entre elles, le *Rondo en si mineur*, fut publiée de son vivant en 1827, sous l'appellation de « Rondeau brillant » avec le numéro d'opus 70. Toutes les autres œuvres ont été publiées posthumes.

A y bien regarder, le rapport de Schubert avec l'instrument violon n'est pas des plus simples. Dès l'enfance, il pratique les instruments à cordes, violon ou alto suivant les besoins de la cause, au collège ou à la maison, mais dès qu'il s'agit de création, dans les années d'adolescence, c'est vers le

quatuor à cordes qu'il se tourne spontanément, c'est-à-dire vers un jeu d'écriture et de sonorités qui se situe à l'extrême opposé de la mise en situation d'une écriture valorisante pour le seul instrument violon, telle qu'on l'attend alors de partitions en duos. La virtuosité violonistique lui est étrangère, et cependant elle l'emouvrira profondément lorsqu'il la rencontrera sous l'archet flamboyant d'un Paganini.

Autre chose encore : soliste, Schubert l'est-il ? Il mettra longtemps avant de se convaincre d'écrire des Sonates pour piano seul, et les débuts n'iront pas sans mal. Que de tentatives avortées en ce domaine. Quant à la voix, magnifiée dans l'univers du Lied, elle n'apparaît jamais qu'avec son répondant, le piano, éveilleur d'un monde sonore étranger au mot qui engendre la mélodie, merveilleux piano dont le rôle, tout aussi explorateur que révélateur, va aller grandissant dans son autonomie au fur et à mesure de la floraison du grand massif de Lieder.

Donc le violon ne sera jamais traité en soliste, mais toujours associé, comme pour les Lieder, à son partenaire obligé, le piano. C'est une courbe cahotique, dans le fil de la création schubertienne, que celle des œuvres pour piano et violon. Trois *Sonatinas* en 1816, une *Sonate en la majeur* l'année suivante, puis un trou de presque dix ans, et un brusque réveil en 1826-1827, peut-être sous la pression de rencontres amicales, avec un *Rondo* et la superbe et mystérieuse *Fantaisie* qui clôture le catalogue des œuvres en ce domaine, sans, bien entendu, qu'il y ait eu de la part du créateur une idée consciente de clôture. Au contraire, il y avait là comme une ouverture réelle sur un nouvel univers pour les œuvres en duo. A peine un tout, donc, que l'œuvre pour piano et violon de Schubert, plutôt deux émergences au sein d'un catalogue, l'une dans les premières années de composition, l'autre dans les dernières. *Sonatinas*, souvent dépréciées parce que trop souvent rangées à tort parmi les œuvres d'enfance de Schubert, qu'elles ne sont pas. Dans le cadre d'une vie si brève et marquée dès les premières années de composition d'une telle incroyable ardeur, la chronologie prend une autre valeur. Des Lieder tels que *Marguerite au rouet* ou *Le Roi des Aulnes* se trouvent ainsi être de beaucoup antérieurs aux *Sonatinas* pour piano et violon, ce sont pourtant des œuvres où s'exprime sans ambiguïté aucun le génie de Franz Schubert.

Que dire en regard de l'œuvre pour piano et violon ? Il suffit peut-être que, comme ici, deux interprètes convaincus, éclairent du faisceau de leur perception moderne et chaleureuse ce bouquet d'œuvres, pour qu'il apparaisse

rajeuni dans une lumière nouvelle, et pour que surgisse, à nouveau dans toute son originalité, ce frémissement sombre et mystérieux qui ouvre l'œuvre la plus grave, la *Fantaisie* ; pour qu'on sente dans l'allégresse joyeuse des premières œuvres cette manière inimitable du jeune Schubert de mordre dans la matière musicale, cette aisance de celui qui a l'air de tout savoir, et qui se délecte, lui, à dérouler ses motifs mélodiques, ses thèmes chantants avec un plaisir de vieil habitué et aux lèvres un sourire de reconnaissance pour ses devanciers qui lui ont tracé la route. Schubert, souriant, participant des « musiques à la maison », se jouant à mettre en valeur la dextérité d'un ami.

Le très grand Schubert, dès lors qu'il s'agit de la *Fantaisie en ut majeur*, D. 934, opus 159 composée en 1827. Comme elle est curieuse l'ouverture de la *Fantaisie* dans le frémissement du piano, à l'égal de ceux qui préludent à quelquesunes des œuvres les plus grandes de Schubert, comme aussi à nombre de Lieder (on pense ici au *Groupe surgi du Tartare* de 1817). Ainsi, d'emblée, on pense entrer dans l'univers d'une Ballade, et, ô surprise, c'est le violon qui entre à la place de la voix. Un violon mélodique, aérien, qui tend vers les registres extrêmes ; après cette introduction lente et mystérieuse, c'est le débouché, Allegretto, sur l'action véritable, et autour d'un thème plein d'élan c'est l'explosion dynamique, signe général de cette œuvre qui, tout au long de son parcours, va demander une belle endurance aux deux interprètes. L'échange est déjà vif, comme le jeu presque constant des déferlements de doubles croches, chez l'un comme chez l'autre. Allegria donc, l'énergie se concentre et c'est à nouveau la surprise : l'arrivée sur l'Andantino et son chant poignant où l'on reconnaît le thème d'un Lied schubertien à connotation funèbre (*Sei mir gegrüssst*, composé en 1822). Comme déjà dans la *Fantaisie pour piano* qui intégrait également un Lied antérieur, *Der Wanderer* (et donna son nom à la *Fantaisie, Wanderer-Fantasie*), l'œuvre pour piano et violon intègre à son tour le Lied qui devient prétexte à variations. Ce sera ici un jeu de trompe-la-mort, rien n'arrête en effet les duettistes dans leur course dynamique, doubles croches, puis triples croches, tantôt pour l'un, tantôt pour l'autre, dans une vitalité de plus en plus affirmée. Nouveau suspense, au terme d'un semblant de cadence du violon, c'est le retour au sombre frémissement initial, une véritable, cassure psychologique, superbe transition où le violon s'exaspère dans un registre de plus en plus élevé et, nouvelle mutation, ouvre la porte à un Allegro d'une énergie tendue proche de l'hallucination. Ici encore c'est une incroyable

tension des registres vers les hauteurs, et brusquement tout s'effondre, c'est une nouvelle cassure avec la retombée sur le Lied, bousculé, Presto dans une énergique coda.

C'est en 1827 que Schubert compose cette *Fantaisie en ut majeur*, qui joint l'énergie de la conduite à la liberté de la forme, une œuvre d'une incroyable tension sonore et dynamique, à la structure complexe, qui se plaît aux ambiguïtés, aux cassures et mutations de climat. Hors les deux interprètes, qui pouvait parmi les premiers auditeurs entrer d'emblée au cœur de l'œuvre ? La *Fantaisie* est jouée en concert, au tout début de janvier 1828, quelques semaines après sa composition. Elle a fait l'unanimité de la critique contre elle : « Il n'y a absolument rien d'intéressant dans la nouvelle *Fantaisie pour Piano et Violon* de Franz Schubert, on est en droit de considérer que le cher compositeur s'est, à ce propos, totalement décomposé ». La postérité en a jugé autrement.

Plus simples dans leurs formes, de onze ans antérieures à la grande *Fantaisie*, les trois *Sonatinas* sont écrites coup sur coup en 1816. Il ne faut pas s'attendre à y trouver la même, audace dans le traitement des instruments (piano surtout) ni la même richesse du dialogue que dans la *Fantaisie*, mais il faut se délecter de l'assurance d'écriture, de l'aisance mélodique manifestée par le jeune Schubert (il a dix huit ans), de l'allégresse et de l'enthousiasme qu'il met à aller à la rencontre d'un genre nouveau. Ainsi de la robustesse du violon dans le premier mouvement de la *Sonatine en la mineur*, (D.385, opus 137 n°2), deuxième du groupe, comme s'il s'agissait de la conquête physique de l'espace. Même si le grand et large thème de l'Andante se veut plus paisible, le Menuetto se redresse avec énergie, en dépit de ses ombres mineures, préparant ainsi à la « bravoure » du finale au dialogue serré entre les deux partenaires. L'activité de la sonatine est joyeuse, conquérante.

La petite sœur qui la précède dans la trilogie, la *Sonatine en ré majeur* (D. 384, opus 137 n° 1), de proportion plus timide en ses trois mouvements, prouve à quel point le jeune Schubert se meut avec aisance et naturel au sein d'une culture musicale héritée. Grâce, transparence venues d'un XVIII^e siècle encore tout proche, et surtout de la pratique mozartienne, ainsi dans le ravissant Andante, mais quelle fraîcheur aussi dans l'Allegro vivace final au thème incisif pour un mouvement plein d'un réel élan vital dans une couleur un peu naïve. Ce sont les mêmes qualités qui habitent une série de Lieder sur des poèmes de Holty ou de Salis, exactement contemporains : le printemps de 1816 de Schubert !

A passer de cette première *Sonatine au Rondo en si mineur* (D. 895, opus 70) composé dix ans plus tard, en 1826, on mesure bien entendu l'approfondissement et la maturité acquise du langage, l'épanouissement du métier. Ce qui frappe dans ce *Rondo*, dénommé par l'éditeur «Rondeau brillant» lors de sa parution en 1827, c'est la fermeté du dialogue en duo, l'énergie héroïque et la bravoure qui, sous prétexte de virtuosité, s'y expriment jusqu'au dramatisme. Dès l'abord dans la force des accords du piano et la conquête de l'échelle sonore par le violon, c'est l'aspect volontariste qui se manifeste comme élément essentiel de la construction. Mais c'est presque immédiatement aussi, dans de brusques mutations de climat, ô merveilleuse et constante ambiguïté schubertienne, l'invasion de lignes mélodiques, une autre constante de cette œuvre qui trouvera évidemment grand plaisir à jouer des possibilités offertes par l'esprit du rondo, dans l'alternance entre les éléments rythmiques affirmés et l'invention mélodique, et dans un jaillissement inventif perpétuel qui entraîne une grande liberté dans la conduite de l'œuvre. C'est de la rencontre amicale que naît cette œuvre ludique, autour du jeu virtuose. Commencée si curieusement en si mineur, le *Rondo* conclut triomphalement en si majeur.

La *Sonatine en sol majeur* (D. 408, opus 137 n° 3), dernière de la trilogie de 1816, fait déjà preuve d'une semblable alacrité. Schubert a noté "III" sur l'autographe de l'œuvre, c'est dire qu'elle intervient réellement comme la conclusion du groupe, une bien belle conclusion. On peut noter déjà, en regard des deux premières œuvres, à quel point s'est déjà approfondi l'art du dialogue entre les deux partenaires : il n'est qu'à écouter le remarquable Andante, deuxième mouvement dans son instabilité tonale voulue avec le rôle neuf confié au piano. La maîtrise est aussi évidente dans le robuste Menuet au trio si mélodique et dans le Finale qui crie victoire dès son abord et s'affirme dans la lumière de la tonalité initiale majorisée. Et pourtant, parti dans une voie si prometteuse, Schubert va d'ici peu, ignorer pour lui-même la rencontre en duo du piano et du violon.

Pas avant, cependant, d'y revenir une seule fois, l'année suivante, en 1817, pour une *Sonate en la majeur*, plus souvent appelée *Duo* (D. 574, opus 162), après quoi il se taira jusqu'au *Rondeau brillant* de 1826. L'étrangeté de son abord, avec la lente et sombre pénétration d'un rythme déhanché - si schubertien - au piano avant l'émergence de la mélodie souple et longiligne, comme étale, du violon, montre ici une nouvelle appréhension de l'espace dans le langage de Franz Schubert. Non plus la conquête d'un vaste regis-

tre dans son étendue, mais une nouvelle générosité dans l'ampleur de la phrase mélodique, comme un nouveau rapport au temps. Notons encore une sonorité plus riche, un tissu harmonique plus dense et un épanouissement de la forme dans le contenu de cette œuvre. C'est aussi qu'entre-temps, depuis l'achèvement de sa trilogie de 1816, Schubert s'est, à plusieurs reprises, essayé à l'écriture de sonates pour piano seul, ses premières tentatives en ce domaine, et cette recherche nouvelle imprègne aussi cette œuvre en duo. La démarche des deux protagonistes est beaucoup plus homogène et fondue dans le vigoureux Scherzo, où l'énergie se concentre en des accords martelés, et où le trio joue la surprise avec son chromatisme exacerbé attaché au violon, rompt ainsi avec la grâce traditionnelle des trios, tout comme le scherzo se refuse du reste à toute référence à l'esprit d'un Menuet. L'allongement de la ligne mélodique confiée au violon dans ce trio est bien significative de toute la conduite de cette sonate.



Schubert :
croquis de M. von Schwind
(Bib. Nat. Aut.)

Après le contraste de l'Andante, avec le doux balancement du thème et la densité, ici encore, de l'accompagnement au piano, le finale, Allegro vivace, retrouve l'élan impulsif qui était celui du Scherzo, il frappe par sa vigueur, par l'homogénéité de son langage, une des caractéristiques de cette œuvre, et non la moins intéressante.

La question demeure : pourquoi Schubert s'est-il arrêté en chemin ? Il faudra en 1826 et 1827 la présence à Vienne du violoniste Josef Slavik, «le Paganini tchèque», et la rencontre du virtuose avec un pianiste ami de Schubert, Karl Maria von Bocklet, pour que Schubert revienne une dernière fois au duo piano-violon, et pour les deux œuvres magistrales que nous savons.

Brigitte MASSIN



Rare are the opportunities, far too rare for us to take up again with the violinistic universe of Franz Schubert. Trios for piano and strings, quintets and string quartets that espouse in a magnificent curve that of Schubertian creation, chamber music capturing attention most often, to the detriment perhaps of duo works composed for piano and violin. The composer himself showed us the way in not according too great an importance to these works, not even bothering to get the first of them published (for the last among them, he hardly had time) at a period when publishers were beginning to solicit them. One alone among them, the *Rondo in B minor*, was published during his lifetime, in 1827, under the name «Rondeau brillant», opus n° 70. All the other works were published posthumously.

Looking more closely, the relationship between Schubert and the violin is not one of the simplest. From infancy, he had played string instruments, violin or viola depending on needs, at school or at home, but when it comes to composition, in his adolescence he turned spontaneously to the string quartet, that is to say, towards a play of writing and sonorities which placed him at the opposite extreme of the setting for a composition to increase the standing of the solo instrument, the violin, in the way that was then expected from duet scores. Virtuosity on the violin was foreign to him, and yet, moved him deeply when he encountered it under Paganini's flamboyant bow.

And another thing, is Schubert a soloist ? It was some

time before he persuaded himself to write sonatas for piano alone, and the first tries were not without difficulties. Nothing but aborted attempts in this domain. As for the voice, glorified in the universe of Lieder, this never appeared without its interlocutor, the piano, which arouses a world of sounds foreign to the word that engenders the melody, wonderful piano whose role, as much explorer as enlightener, increases in autonomy from one Lied to another.

Thus, the violin will never be treated as a solo instrument, but always associated, as for Lieder, with its obligatory partner, the piano. It is a rough curve, in the thread of Schubertian creation, that of works for piano and violin. Three *Sonatinas* in 1816, a *Sonata in A major* the following year, then a gap of almost ten years, and a brusque awakening in 1826-27, under the pressure perhaps of friendly encounters, with a *Rondo* and the superb and mysterious *Fantasia* which closes the catalogue of works of this kind, without, of course, any conscious intention of closure on the part of the composer. On the contrary, in these works there is something of a real opening on to a new universe for duet works. Hardly a whole, then, the work for piano and violin by Schubert, rather two currents in a catalogue, one from the early, the other from the later years of composition. *Sonatinas*, often disparaged because too often wrongly listed among Schubert's young works, which they are not. In the context of a life so short and marked from first years of composition by such incredible passion, a chronology takes on another value. Lieder such as *Margaret at the spinning wheel* or *The King of the Alders* are thus found to have been written far earlier than the *Sonatinas* for piano and violin, and yet are works that express the genius of Franz Schubert quite unambiguously.

What can one say with regard to the work piano and violin ? Suffice, perhaps that as here, two convinced performers illuminate this bouquet of works with the radiance of their warm-hearted perception so that they appear rejuvenated in a new light, and that, once again in all its originality surges forth that sombre, mysterious quivering which opens the most grave of works, the *Fantasia*; so that one feels again the lighthearted joy of the first works, that inimitable manner the young Schubert had of getting his teeth into the musical material, the ease of one who gives the impression of knowing everything, and who delights in, he, unfurling melodic motifs, lyrical themes with the pleasure of an old hand with a smile of gratitude on his lips for his precursors who carved out the

route for him. Schubert, smiling, taking part in «music at home», making light of the difficulties the better to show off a friend's dexterity.

The very great Schubert of the *Fantasia in C major*, composed in 1827. How strange the opening of the *Fantasia* (D. 934, opus 159) with the piano's quiverings, equal to those which precede some of Schubert's greatest piano works as also numerous Lieder (I am thinking here of the *Group from the Tartarus* of 1817). Thus, straightforwardly, one thinks one is entering the world of the Ballad, and, what a surprise : the violin enters in place of the voice. A violin, melodic, ethereal, which stretches towards the extreme registers ; following this slow, mysterious introduction, comes the outlet, Allegretto, on to the real action, and around a theme full of vigour is the dynamic explosion, general sign of that work which, the entire length of its course, demands great stamina from both its interpreters. The exchange is already lively, like the almost constant interplay of waves of double quavers, first for one then for the other. Thus, Allegria, the energy is concentrated and once again, we are surprised : the arrival on the Andantino with its poignant song in which one recognises the theme of a Schubertian lied with its funereal connotations (*Sei mir gegrüßt* composed in 1822). As already in the *Fantasia for piano* which also integrates an earlier Lied, the *«Wanderer»* (and gives its name to the *Fantasia*, the *Wanderer-Fantasia*), the work for piano and violin integrates in its turn the Lied which becomes a pretext for variations. Here it is a death-dodging game, indeed nothing can stop the duetists in their dynamic course, double quavers, then triple quavers, sometimes for one, sometimes for the other, in a vitality which becomes more and more assertive. Further suspense, at the end of an apparent violin cadence, the return to the sombre initial simmerings, a veritable psychological break, superb transition, where the violin exacerbates itself in an even higher register and, new mutation, opens the door to an Allegro of tense energy, close to hallucination. Here again, is an unbelievable tension of registers tending towards the heights, and suddenly everything collapses, a new break with repercussions for the Lied, jostled, Presto, into an energetic coda.

In 1827, Schubert this *Fantasia in C major*, which joins energy of behaviour to freedom of form, a work of incredible tension of sound and dynamism, of complex structure, at ease among ambiguities, breaks and climatic mutations. Apart from the two performers, who among the earliest listeners could straightforwardly get to the heart of the work ?

The *Fantasia* was played in concert right at the start of January 1828, some weeks after its composition. Criticism was unanimous against the work : «There is absolutely nothing of interest in the new *Fantasia for Piano and Violin* by Franz Schubert, one is right in thinking that the dear composer is, in this respect, totally decomposing». Posteriority judged otherwise.

More simple in their forms, written eleven years before the great *Fantasia*, the three *Sonatinas* were written one after the other in 1816. One should not expect to find in them the same daring in the instrumental treatment (piano in particular) nor the same richness of dialogue as in the *Fantasia*, but revel in the assurance of writing, in the mododic ease shown by the young Schubert, he was eighteen years old, elation and enthusiasm which he puts to the test in a new genre. So it is for the robustness of the violin in the first movement of the *Sonatina in A minor* (D. 385, opus 137 n° 2), the second of the group, as if it were a question of the physical conquest of space. Even if the great, broad theme of the Andante wants to be peaceful, the Minuet corrects itself with energy, despite its minor shadows, thus preparing the bravura of the finale with its tightly packed dialogue between the two partners. The sonatina is joyful, masterful.

The little sister preceding it in the trilogy, the *Sonatina in D major* (D. 384, opus 137 n° 5) of more modest proportion in its three movements, proves to what extent the young Schubert moved with natural ease at the centre of inherited musical culture. Grace, transparency coming from a still-close 18th century, and Mozartian practice in particular, as in the ravishing Andante, but what freshness as well in the final Allegro vivace with its incisive theme for a movement full of true, vital elan in a somewhat naive colour. There are the same qualities that inhabit a series of Lieder from poems by Holty or Salis, exact contemporaries : the spring of 1816 for Schubert !

To pass from this first *Sonatina* to the *Rondo in B minor* (D. 895, opus 70) composed ten years later, in 1826, one takes into account, of course, the depth and maturity of language acquired, the flowering of the craft. What strikes one in this *Rondo*, designated as «*Rondo brillant*» by the publisher when it appeared in 1827, is the firmness of the dialogue in duo, the heroic energy and bravura which, under the guise of virtuosity, here is taken to dramatic heights. From the very strength of the piano chords and the conquest of the sound scale by the violin, it is the volon-

tarist aspect which shows itself as the essential element of the construction. But it is almost immediate also, in the abrupt climatic mutations, O wonderful and constant Schubertian ambiguity, the invasion of melodic lines, another constancy in this work which obviously derives great pleasure, in playing on the possibilities offered by the spirit of a rondo, in the alternation between established rhythmic elements and melodic invention, and in a perpetual inventive surge which entails great freedom in the conduct of the work. The playfulness arises from a friendly encounter, around a virtuoso game. Begun so strangely in B minor, the *Rondo* ends triumphantly in B major.

The *Sonatina in G minor* (D. 408, opus 137 n° 3) the last of the 1816 trilogy, already shows signs of similar alacrity. Schubert wrote "III" on the manuscript, that is to say that it intervenes truly as a conclusion to the group, an extremely beautiful conclusion. One should mention here, with regard to the first two works to what extent the art of dialogue between the two partners is already deepened : it is enough to listen to the second movement of the remarkable Andante in its intentional tonal instability with the new role confided to the piano. The mastery is as evident in the robust Minuet with its melodic trio and in the Finale which cries victory from the start and asserts itself in the light of the initial tone in major key. And yet, embarked on such a promising path, Schubert, a short time after, chose to ignore for himself the meeting in duo of piano and violin.

Not before, however, returning one more time, the following year, in 1817, for a *Sonata in A major*, more often called *Duo* (D. 574, opus 162) after which he remained silent until the *Rondo brillant* of 1826. The strangeness of its manner, with the slow and sombre penetration of a lop-sided rhythm - so Schubertian - for the piano with the emergence of a supple long-lined melody, as if becalmed, for the violin, shows here a new understanding of space in the language of Franz Schubert. No longer the conquest of a vast register in its spread, but a new generosity in the fullness of the melodic phrase, like a new relationship with time. Note again a richer sonority, a compact harmonic fabric and a blossoming of form in the content of this work. It is also between-times, since the accomplishment of his trilogy in 1816, Schubert, on several occasions attempted writing sonatas for piano alone, his first attempts in this domain, and this new research also infuses this duo work. The approach of the two protagonists

in much more homogenous and melts into the vigorous Scherzo, where the energy is focussed on hammered chords, and where the trio springs a surprise with its exacerbated chromatism given to the violin, here breaking with the traditional grace of trios, just as the Scherzo movement has all the signs of reference to the spirit of a Minuet. The lengthening of the melodic line confided to the violin in this sonata. Following the contrast of the Andante, with its gentle, swaying theme, and the density, here again in the piano accompaniment, the finale, Allegro vivace, finds again the impulsive spirit which was that of the Scherzo. One is struck by its vigour, by the homogeneity of its language, one of the characteristics of this work, and by no means the least interesting.

The question remains, why did Schubert stop along the way ? It took the presence in 1826 and 1827 in Vienna of the violinist Josef Slavik, «the Czech-Paganini» and the meeting of the virtuoso with Schubert's pianist friend, Karl Maria von Bocklet, for Schubert to return one last time to the piano-violin duet, to compose the brilliant works now known to us.

Brigitte MASSIN
translated by Josephine de LINDE



Die Gelegenheiten sind selten, viel zu selten, die uns Franz Schuberts Welt der Geige begegnen lassen. Trios für Klavier und Streichinstrumente, Quintette, oder aber Streichquartette, die auf herrliche Weise die Schöpfung Schuberts begleiten, nehmen am meisten die Aufmerksamkeit in Besitz, sobald es sich um Kammermusik handelt, vielleicht zum Nachteil der Duettwerke für Geige und Klavier. Hat es uns der Komponist nicht selbst vorgemacht, der diesen Werken keine übertriebene Bedeutung beizumessen schien. Als die Herausgeber ihn zu ersuchen zu begannen, die ersten seiner Werke dieser Art herauszugeben zu lassen, kümmerte er sich wenig darum, denn für die letzten unter ihnen hatte er kaum Zeit mehr gehabt. Ein einziges von ihnen, das *Rondo in h-moll*, wurde zu seinen Lebzeiten, 1827 veröffentlicht, unter dem Titel : «Rondeau brillant» und der Opusnummer 70. Alle anderen Werke wurden posthum veröffentlicht.

Beim genauen Hinschauen ist das Verhältnis Schuberts zur Geige nicht ohne Probleme. Seit der Kindheit spielt er Streichinstrumente, Geige und Bratsche, je nach Bedarfssfall, in der Schule oder zu Hause, aber sobald es sich um Schöpfung handelt, wendet er sich in den Jugendjahren ganz spontan zum Streichquartett, das heisst zu einem Stil- und Klangfarbenspiel, das sich im äussersten Gegensatz zu der Situationslage eines Kompositionstiles befindet, der die Geige als einziges Instrument herausstellt, sowie man es damals von den Duettpartituren erwartet. Die Geigenvirtuosität ist ihm fremd, sie wird ihn aber tief bewegen, sobald er ihr unter dem flammenden Bogen eines Paganini begegnet wird.

Und noch etwas: Ist Schubert Solist ? Er wird lange Zeit brauchen ehe er sich überzeugt, Sonaten für Soloklavier zu schreiben und die Anfänge sind schwer. Wieviel abgebrochene Versuche auf diesem Gebiet. Was den Gesang angeht, in der Welt des Liedes verherrlicht, so erscheint er nur mit seinem Begleiter, dem Klavier, das eine, dem Wort fremde Klangwelt wachruft, die die Melodie hervorbringt ; wunderbares Klavier, dessen Rolle, ebenso erforschend wie aufzeigend, während der Blütezeit des grossen Liederwerkes an Selbstständigkeit gewinnt.

Die Geige wird also niemals als Solo behandelt, sondern immer wie für die Lieder, dem Klavier verbunden sein. Die Werke für Klavier und Geige reihen sich in die Schubert'sche Schöpfung auf chaotische Weise ein. Drei Sonatinen im Jahr 1816, eine Sonate in A-Dur, im darauffolgenden Jahr, dann nichts während beinahe zehn Jahren, und ein plötzliches Erwachen 1826-1827, vielleicht unter dem Druck von Freundschaftsbegegnungen, mit einem Rondo und der herrlichen und geheimnisvollen Fantasie, die den Werkkatalog auf diesem Gebiet abschliesst, selbstverständlich, ohne dass es von Seiten des Schöpfers ein bewusster Gedanke von Abschluss gegeben hätte. Im Gegenteil, es gab da ein tatsächlicher Anfang auf eine neue Welt für die Duettwerke. Also kaum ein ganzes Schubertwerk für Klavier und Geige, eher ein zweimaliges Auftauchen innerhalb des Katalogs, das eine, in den ersten Kompositionsjahren, das andere in den letzten. Die Sonatinen werden oft herabgesetzt, weil sie zu oft zu Unrecht unter die Kindheitswerke Schuberts eingeordnet werden, was nicht der Fall ist. Im Rahmen eines so kurzen und beachtlichen Lebens bekommt die Chronologie ab den ersten Kompositionsjahren, von unglaublichen Eifer erfüllt, einen anderen Wert. Lieber, wie Margarete am Spinnrad oder Der Erlkönig, sind so viel früher als die Sonatinen für Klavier und Geige

einzusetzen, es sind dennoch Werke, wo sich ohne Zweideutigkeit das Genie von Franz Schubert ausdrückt.

Was kann man hinblicklich des Werkes für Klavier und Geige sagen ? Es genügt vielleicht wenn, wie hier, zwei überzeugte Interpreten diese Werke mit dem Strahl ihrer modernen und warmen Wahrnehmung erhellen, auf dass sie verjüngt in einem neuen Licht erscheinen und damit von Neuem, in seiner ganzen Ursprünglichkeit, dieser dunkle und geheimnisvolle Schauder auftaucht, der das sehr ernste Werk, die *Fantasie*, eröffnet ; damit man im freudigen Jubel der ersten Werke diese unnahmliche Art des jungen Schubert fühlt, wenn er in die musikalische Materie beisst ; diese Leichtigkeit desjenigen, der alles zu wissen zu scheint ; und der sich ergötzt, seine melodischen Motive, seine singenden Themen, mit dem Vergnügen eines Altgewohnten aufzurollen, auf den Lippen ein Lächeln von Wiedererkennen für seine Vorgänger, die ihm den Weg gezeigt haben. So sieht man einen Schubert, lächelnd, an der «Haussmusik» teilnehmend, sich zum Besten gibt, um die Geschicklichkeit eines Freundes herauszustreichen.

Es ist also die grosse Schubert, sobald es sich um die *Fantasie in C-Dur* (D. 934, opus 159) handelt, die 1827 komponiert wurde. Wie seltsam ist die Ouvertüre der *Fantasie* im Rauschen des Klaviers, das wie bei einigen der grössten Werke Schuberts ein einleitendes Vorspiel gibt, wie auch in zahlreichen Liedern (man denkt hier an die *Gruppe aus dem Tartarus* von 1817). So denkt man ohne Weiteres, in die Welt einer Ballade einzutreten, und, oh welche Überraschung, es ist die Geige, die an Stelle der Stimme einsetzt. Eine melodische, aetherische Geige, die nach extremen Stimmlagen strebt ; nach dieser langsam und geheimnisvollen Einführung ist das Allegretto der Ausgang für die wirkliche Handlung und um ein schwungvolles Thema herum gibt es ein dynamisches Explodieren, ein allgemeines Zeichen dieses Werkes, das während seines Verlaufs von den Interpreten eine schöne Ausdauer abverlangt wird. Der Austausch ist schon lebhaft, wie das beinhaltbare Spiel der entfesselten Sechzehnteln, bei dem Einen wie dem Anderen. Also ein Allegria, die Energie ballt sich und von Neuem kommt die Überraschung : das Andantino mit seinem ergreifenden Gesang, wo man ein Liedthema Schuberts mit trauriger Nebenbedeutung wiedererkennt (*Sei mir gegrüsst*, 1822 komponiert). Wie schon in der *Klavierfantasie* die auch ein früheres Lied, *Der Wanderer*, einbezog (und das seinen Namen der Fantasie gab, *Wanderer-Fantasie*), bezieht das Werk für Klavier und Geige nun auch das Lied ein, das Vorwand zu Variationen

wird. Das gestaltet sich zu einem Spiel des wiedergewordenen Todeskandidaten, denn nichts hält die Duettspieler in ihrem dynamischen Lauf an, Sechzehntel, dann Zweitunddreißigstel, bald für den einen, bald für den anderen in einer mehr und mehr bekräftigten Vitalität. Neue Spannung, im Namen einer scheinbaren Kadenz der Geige, es ist die Wiederkehr zum dunklen anfänglichen Rauschen, ein echter, psychologischer Bruch, herrlicher Übergang, wo die Geige sich in immer erhobenere Stimmlagen steigert und, neue Veränderung, die Tür zu einem Allegro, mit geballter, der Halluzination nahen, Energie öffnet. Hier gibt es noch einmal eine unglaubliche Ausdehnung zu hohen Stimmlagen und plötzlich fällt alles zusammen, es gibt einen neuen Bruch mit dem Zurückfallen zum Lied, ein wenig hastig, das Presto in einer energischen Coda.

Im Jahr 1827 komponiert Schubert diese *Fantasie in C-Dur*, die die Energie der Durchführung mit der Freiheit der Form verbindet, ein Werk von unglaublicher, klanglichen und dynamischen Spannung, mit verwinkeltem Aufbau, der an Zweideutigkeiten, Brüchen und Veränderungen des Klimas Gefallen findet. Wer, ausser den zwei Interpreten, konnte unter den ersten Zuhörern auf Anhieb in den Mittelpunkt des Werkes eintreten ? Die *Fantasie* wird anfangs Januar 1828 im Konzert gespielt, wenige Wochen nach ihrer Komposition. Sie macht die Einstimmigkeit der Kritik gegen sie : «Es gibt absolut nichts Interessantes in der neuen *Fantasie für Klavier und Geige* von Franz Schubert, man ist im Recht zu erwägen, ob der liebe Komponist in diesem Fall vollkommen aufgelöst ist ». Die Nachwelt entschied darüber anders.

Einfacher in ihrer Form, elf Jahre früher als die grosse *Fantasie*, wurden die drei *Sonatinen* Schlag auf Schlag 1816 geschrieben. Man braucht nicht zu erwarten, dort die gleiche Kühnheit in der Behandlung der Instrumente zu finden (Klavier vor allem), noch die gleiche Fülle des Dialogs, wie in der *Fantasie*, aber man soll sich an der Sicherheit des Stils ergötzen, an der melodischen Leichtigkeit, die der junge Schubert kundtut, er ist achtzehn Jahre alt, er besitzt Jubel und Begeisterung, die er in einem neuen Genre verwendet. So erklärt sich die Derbytheit der Geige im ersten Satz der *Sonatine in A-moll* (D. 385, opus 137, Nr. 2), die zweite der Gruppe, als ob es sich um die physische Eroberung des Weltraums handele. Selbst wenn das grosse und breite Thema des Andante friedlicher sein möchte, so richtet sich das Menuetto mit Energie auf, trotz der Schatten in moll, und es bereitet so die «Bravoura»

des Finale mit dem gespannten Dialog zwischen den zwei Partnern vor.

Die kleine Schwester, die ihr in der Trilogie vorausgeht, die **Sonatine in D-Dur** (D. 384 opus 137 Nr. 1), von kleinerem Ausmass in ihren Sätzen, beweist wie der junge Schubert sich mit Leichtigkeit und Natürlichkeit inmitten einer vererbten musikalischen Kultur bewegt. Anmut, Durchsichtigkeit von einem ganz nahen 18. Jahrhundert und vor allem von der Ausübung Mozarts kommend, so in dem reizenden Andante, aber auch welche Frische in dem Allegro vivace am Ende, mit einschneidendem Thema für einen Satz, voll von einem echten vitalen Schwung in einer, ein wenig naiven Färbung. Es sind die selben Eigenschaften, die an einer Liederserie nach Gedichten von Holty oder Salis haften, genau zur selben Zeit : der Frühling von Schubert, 1816.

Wenn man von dieser ersten **Sonatine zum Rondo in H-moll** (D. 895 opus 70) übergeht, das zehn Jahre später, 1826, komponiert wurde, so ermisst man selbstverständlich die Vertiefung und die erworbene Reife in der Sprache, die Entfaltung des Handwerks. Was in diesem *Rondo* auffällt, vom Herausgeber bei seiner Erscheinung im Jahre 1827 «Rondeau brillant» genannt, ist die Beharrlichkeit des Dialogs im Duett, die heroische Energie und die Tapferkeit, die sich da unter dem Vorwand von Virtuosität bis zur Dramatik ausdrückt. Schon anfangs, mit der Kraft der Akkorde des Klaviers und der Eroberung der Kangleiter durch die Geige, zeigt sich der voluntaristische Aspekt als ein wesentliches Element des Aufbaus. Aber fast unmittelbar, in plötzlichen Veränderungen des Klimas, oh wunderbare und konstante Zweideutigkeit Schuberts, kommt ein Einfall von melodischen Linien, eine andere konstante Grösse dieses Werkes, das offensichtlich mit grossem Vergnügen die von dem Geist des Rondos angebotenen Möglichkeiten gebraucht, in Abwechselung zwischen den rhythmisch bekräftigten Elementen und der melodischen Erfindung, und in einem ewigen erfinderschen Sprudeln, das eine grosse Freiheit in der Führung des Werkes mitbringt. Dieses spielerische Werk entsteht aus einer Freundschaftsbegegnung und das Virtuosenspiel ist ebenfalls mitbestimmend. So seltsamerweise in H-moll begonnen, endet das *Rondo* triumphierend in H-Dur.

Die **Sonatine in G-moll** (D. 408, opus 137 Nr. 3), die letzte der Trilogie von 1816, bezeugt eine ähnliche Heiterkeit. Schubert notierte eigenhändig "III" auf das Werk, das heisst, dass sie wirklich den Abschluss der Gruppe bildet, ein wohl schöner Abschluss. Man kann schon hinblicklich der ersten

zwei Werke notieren, in welchem Grade sich die Kunst des Dialogs schon zwischen den zwei Partnern vertieft hat : man braucht nur das bemerkenswerte Andante zu hören, der zweite Satz in seiner gewollten tonalen Unbeständigkeit mit der, dem Piano anvertrauten, neuen Rolle. Die Meisterschaft ist ebenso in dem robusten Menuett, mit dem so melodischen Trio, offensichtlich und in dem Finale, das schon am Anfang Sieg verheissst und das sich im Licht der anfänglichen, in Dur umgewandelten, Tonart behauptet. Und Schubert indessen, der einen so versprechenden Weg anfangt zu beschreiten, wird bald nichts mehr von der Duettbegegnung des Klaviers und der Geige wissen.

Aber nicht bevor er, ein einziges Mal, im darauffolgenden Jahr, 1817, darauf zurückkommt, eine **Sonate in A-Dur**, öfters Duo (D. 574 opus 162) genannt ; danach schweigt er bis zum *Rondeau brillant* aus dem Jahr 1826. Der seltsame Anfang, mit dem langsam und dunklen Eintritt eines watschelnden Rythmus - so Schubert ähnlich - am Klavier, bevor die geschmeidige und schlanke, wie ausgedehnte Melodie der Geige auftaucht, zeigt hier eine neue Auffassung des Raumes in Franz Schuberts Stil. Es gibt da nicht mehr die Eroberung eines, in seiner Ausdehnung grossen, Stimmregisters, sondern eine neue Freizügigkeit in der Breite der melodischen Phrase, wie ein neues Verhältnis zur Zeit. Notieren wir noch eine reichere Klangfülle, ein dichteres harmonisches Gefüge und eine Entfaltung der Form im Inhalt dieses Werkes. Inzwischen hat sich Schubert auch, seit der Beendung der Trilogie im Jahr 1816, mehrere wiederholte Male an der Komposition von Sonaten für Soloklavier versucht, seine ersten Bemühungen auf diesem Gebiet, und diese neue Erforschung erfüllt auch dieses Duettwerk. Das Vorgehen der beiden Hauptdarsteller ist viel homogener und geschmolzener in dem kräftigen Scherzo, wo die Energie sich in gehämmerten Akkorden ballt, und wo das Trio mit seiner erregten, der Geige anhaftenden, Chromatik überrascht, und so mit der traditionellen Anmut der Trios bricht, ganz wie das Scherzo, übrigens, jede Beziehung zum Geist eines Menuetts ablehnt. Die Verlängerung der melodischen Linie, in diesem Trio der Geige anvertraut, ist wohl bezeichnend für die ganze Führung dieser Sonate. Nach dem Kontrast des Andante, mit dem sanften Wiegen des Themas und der Dichte, hier noch einmal, der Klavierbegleitung, findet das Finale, Allegro vivace, den temperamentvollen Schwung der Scherzos wieder, es fällt durch seine Kraft, durch die Gleichartigkeit seines Stils auf,

eine der Eigenschaften dieses Werkes, und nicht die wenig interessanteste.

Die Frage bleibt : warum hat Schubert unterwegs aufgehört ? Es bedarf der Anwesenheit des Geigers Josef Slavik, «des tschechischen Paganini» 1826 und 1827 in Wien und der Begegnung des Virtuosen mit einem Pianisten,

Karl Maria von Bocklet, ein Freund Schuberts, damit Schubert ein letztes Mal zum Klavier - Geigenduett und auf die beiden oben beschriebenen Meisterwerke zurückkommt.

Brigitte MASSIN
übersetzt von Maria-Elisabeth PLANK-SERFATY

DISQUE N° 1

FANTAISIE en ut majeur, Op. posth. 159, D. 934

1	Andante molto-Allegretto	8'49
2	Andantino	10'53
3	Allegro vivace-Presto	4'40

SONATINE en la mineur, Op. 137 n° 2, D. 385

4	Allegro moderato	6'14
5	Andante	5'52
6	Menuetto et trio (allegro)	2'39
7	Allegro	4'16

SONATINE en ré majeur, Op. 137 n° 1, D. 384

8	Allegro molto	3'32
9	Andante	4'23
10	Allegro vivace	4'14

GÉRARD POULET violin Joseph Guarnerius del Gesù (1731)
NOËL LEE piano Steinway

© ARION PARIS 1986 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite)

© ARION PARIS 1986 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved)

DISQUE N° 2

RONDO en si mineur, Op. 70, D. 895

SONATINE en sol mineur, Op. posth. 137 n° 3, D. 408

2	Allegro giusto	4'56
3	Andante	3'52
4	Menuetto et trio (Allegro vivace)	2'17

SONATE en la majeur, Op. posth. 162, D. 574

6	Allegro moderato	9'30
7	Scherzo-Presto	4'15
8	Andantino	3'57
9	Allegro vivace	3'52

GÉRARD POULET



P.S. Photos (Paris)

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.

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. Il est également un familier de l'Académie des Arcs en Savoie.

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 de Paris, where he was awarded, exceptionally and by unanimous decision of the jury, a Premier Prix de violon, at the age of 12; at eighteen he received the Paganini First Price.

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». He is also a frequent contributor at the Academies des Arcs in the Savoy Region of France.

Gérard Poulet, Sohn des Dirigenten Gaston Poulet, 1938 in Bayonne geboren, hat eine Vergangenheit als Wunderkind. Mit elf Jahren tritt er ins Conservatoire de Paris ein, mit zwölf schliesst er es mit einem einstimmigen ersten Preis ab; mit achtzehn erhält er den Premier Prix Paganini.

Während er sich bei Meistern, wie Zino Francescatti, Yehudi Menuhin, Nathan Milstein und vor allem Henryk Szeryng - seinem «geistigen Vater» - weiterbildet, gibt Gérard Poulet sehr früh Konzerte und seine Karriere überspannt rasch die ganze Welt, die er durch seinen Stil - und Klangschönheit, seine Virtuosität, die Genauigkeit und die Feinheit seines Stils bezaubert.

Gérard Poulet setzt mit Erfolg eine doppelte Karriere als grosser Solist und als Pädagoge fort. Er ist Professor am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris und begibt sich regelmäßig für längere Aufenthalte nach China und nach Japan, wo er Meisterklassen abhält und Konzerte gibt. Er ist ebenfalls ein Vertrauter der Académie des Arcs in der Savoie.

NOËL LEE



Photo Pascale L.R.

Pianiste et compositeur américain né en Chine, Noël Lee commence dès l'âge de 5 ans, dans la ville de Lafayette dans l'Indiana, des leçons de piano et d'harmonie. Titulaire d'une bourse de Harvard University, il entreprend des études avec les compositeurs Walter Piston et Irving Fine, suivant en même temps des cours de piano au Conservatoire de la Nouvelle-Angleterre à Boston. Poursuivant sa formation avec Nadia Boulanger à Paris, Lee s'y installe et se consacre d'abord surtout à la composition. Le Prix Lili Boulanger et un prix de l'Orchestre de Louisville lui sont attribués. Il s'est vu décerner un Prix de l'Académie Américaine des Arts et Lettres pour l'ensemble de son œuvre, et plus récemment le Ministère des Affaires Culturelles, ainsi que Radio-France, lui ont commandé des œuvres d'envergure de chambre et d'orchestre.

Menant de pair une carrière de pianiste, Lee se signale par l'étendue de son répertoire : en plus des intégrales que l'on lui connaît - de Debussy, de Ravel, de Copland, de Stravinsky - se place un éventail d'œuvres du XXème siècle, d'œuvres américaines, ainsi que la littérature de musique de chambre avec piano et, bien entendu, quelques 30 Concerti. De ses 125 microsillons soulignons les 10 consacrés à l'intégrale des Sonates et Impromptus de Schubert, les 8 qui comprennent toute l'œuvre de Debussy

pour piano, et les 15 enregistrés avec Christian Ivaldi consacrés à la littérature de piano à quatre mains.

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.»

American pianist and composer, born in China, Noël Lee had his first lessons in piano and harmony in his home town of Lafayette, Indiana when he was only five years old. After winning a scholarship to Harvard University, he began his studies with composers Walter Piston and Irving Fine, while at the same time having piano lessons at the Conservatoire of New England in Boston. Continuing his studies under Nadia Boulanger, Lee moved to Paris and at first devoted himself to composition. He was awarded the Lili Boulanger prize and a prize of the Louisville Orchestra. He also won a prize of the American Academy of Arts and Letters for his compositions and more recently, the Ministry of Cultural Affairs, as well as Radio France, commissioned him to write important chamber music and orchestral works.

In his career as a pianist, Lee distinguishes himself by his vast repertory : in addition to his recordings of complete works by Debussy, Ravel, Copland and Stravinsky, he also plays a range of 20th century works, American compositions, as well as works of chamber music with piano and, of course, some 30 concerti. Of his 125 recordings, particular mention should be made of the 10 devoted to all Schubert's Sonatas and Impromptus, 8 containing all Debussy's work for piano, and the 15 recorded with Christian Ivaldi devoted to music for two pianos.

Nadia Boulanger wrote of him : «Noël Lee is one of the finest musicians I have ever met. A composer with a real personality, he has delicacy and strength, a keen perception of his instrument's resources, a sense of the hierarchy of values and a total comprehension of the works».

Als amerikanischer, in China geborener Pianist und Komponist beginnt Noël Lee ab fünf Jahren in seiner Heimatstadt Lafayette in Indiana den Klavier - und Harmonieunterricht. Er ist Inhaber eines Stipendiums der Harvard University und unternimmt Studien mit den Komponisten Walter Piston und Irving Fine, und macht gleichzeitig einen Klavierlehrgang am Konservatorium New England in Boston mit. Er setzt seine Ausbildung mit Nadia Boulanger in Paris fort, lässt sich dort nieder und widmet sich vor allem der Komposition. Er erhält den Prix Nadia Boulanger und einen Preis des Orchesters von Louisville. Es wurde ihm ein Preis der Amerikanischen Akademie der Kunst und Literatur zuerteilt, und in letzterer Zeit haben das Kultusministerium, wie auch Radio-France größere Kammermusik- und Orchesterwerke bestellt.

Lee, der gleichzeitig eine Pianistenkarriere führt, zeichnet sich durch das Ausmass seines Repertoires aus : außer den Gesamtwerken von Debussy, Ravel, Copland und Stravinsky, die man von ihm kennt, findet eine Reihe von Werken des 20. Jahrhunderts Absatz, amerikanische Werke, sowie auch die Kammermusikkunteratur mit Klavier und selbstverständlich dreissig Concerti. Von seinen 125 Schallplatten heben wir die zehn hervor, die dem Gesamtwerk der Sonaten und Impromptus von Schubert gewidmet sind, die acht, die das ganze Werk von Debussy für Klavier enthalten und die fünfzehn, mit Christian Ivaldi aufgenommenen Platten, die der vierhändigen Klavierliteratur gewidmet sind.

Nadia Boulanger schreibt über ihn : «Noël Lee ist einer der schönsten Musiker, dem ich begegnet bin. Er ist ein Komponist von echter Persönlichkeit, er hat die Subtilität und die Kraft, die scharfe Wahrnehmung der Mittel seines Instruments, den Sinn für die Hierarchie der Werte und ein totales Verständnis der Werke».