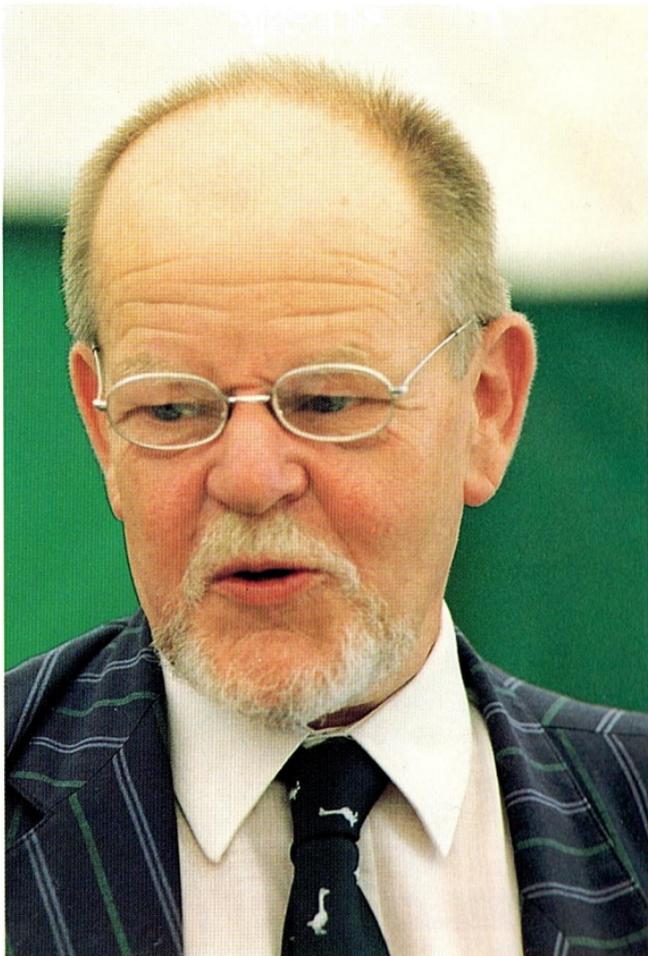


Claude Ballif (Photo Benoît Piquart)



ARN 68177



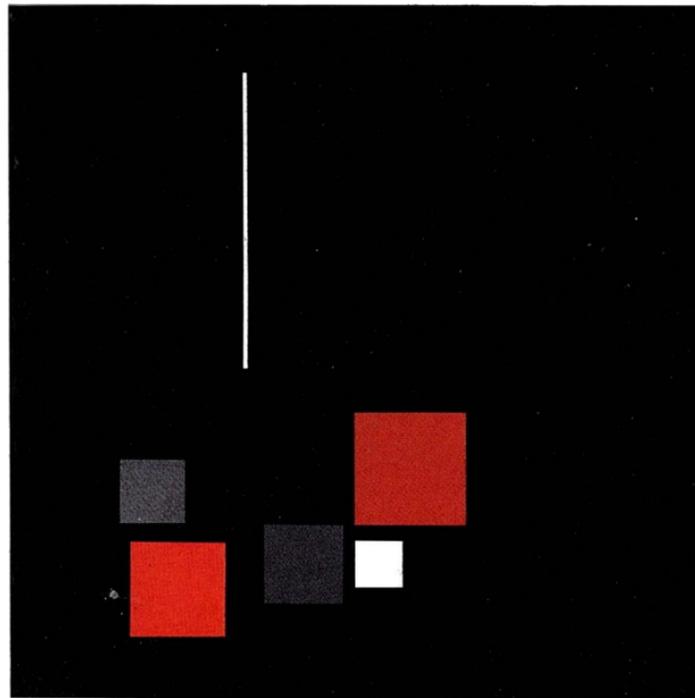
CLAUDE BALLIF

Pièces pour piano
Sonate pour violon et piano, op. 17
Sonate pour violoncelle et piano, op. 40

JEAN MARTIN, piano

CLARA BONALDI, violon - **SYLVAIN BILLIER**, piano
PIERRE PÉNASSOU, violoncelle - **JACQUELINE ROBIN**, piano

Texts
in
French, English



Il y a les musiciens qui parlent, les musiciens qui font parler d'eux et les musiciens dont on parlera. Claude Ballif appartient, de toute évidence, à la dernière catégorie. Il ne fait pas de bruit autour de sa musique. Il ne théorise pas quoiqu'il ne ténorise. Il s'impose sans s'exposer. Il laisse naître et s'organiser sous sa plume une œuvre qui vient du plus profond de lui-même et qui, justement à cause de cela, trouve sans détours le chemin de notre sensibilité. (1)

MAURICE FLEURET

QUI EST CLAUDE BALLIF...

Visage comme un jeune poing serré, comme un nœud au cœur tendre de l'arbre. Regard aigu, résolu, presque farouche, dans la mince fente des yeux. Regard clos sur lui-même. Bouche, mâchoire, volontaires. Et puis, du front haut, bombé, descend comme un frémissement d'eau, le sourire. Le sourire ouvre les yeux qui sont d'un bleu de lac de montagne. Le sourire lisse les rides tenaces, ramène l'enfance éblouie, la complicité, la joie la plus vivace.

Claude Ballif est double. Mais ce double vit dans la lumière, ne triche pas, ne vous ment pas. Il vous saute aux yeux, comme l'amitié saute au cœur. Dureté d'un combat évident. Apreté du caractère qui doit être tumultueux, sauvage, inquiet. Mais l'envers en est la vertu d'enfance, la fraîcheur de la tendresse, l'accord facile avec la nature, avec les êtres, à la manière de Schubert, qu'il aime.

Lorraine : son pays. Son caractère est semblable à ces paysages doux et durs à la fois, faits pour les solitaires, les obstinés, les éblouis.

La poésie rayonne de sa musique. Elle est en lui. Elle côtoie cette jeunesse fougueuse qui ne le lâchera pas. Jeunesse qu'il retrouve en Berlioz, autre pôle d'attraction. C'est elle qui nous communique un rythme de respiration. La musique de Ballif respire, court comme les torrents entre les pierres, précipitée, serrée, papillonnante au soleil et noire soudain dans les creux les

plus profonds : elle ne halète jamais, elle est forte. Les fins de phrases, fins de respirs, sont aussi nettes que les attaques; toute lassitude, toute complaisance en sont retranchées. C'est alors que l'on découvre un autre éclairage dominant : la pureté. Les sons purs biseautés, coupés au ciseau. A travers ce désir limpide, impérieux, Ballif s'est créé son propre langage, personnel, marqué de sa vie, de sa quête spirituelle.

Cette expérience, ce chemin couru, il les a aimés solitaires. Loin des systèmes, loin des groupes, loin des modes. On a peu parlé de lui, et son ironie, sa pudeur, son humilité je crois, le protègent. Comme Satie, s'il ironise, c'est une forme de litote, de dépouillement. Dans cette solitude, cette méfiance peut-être vis-à-vis de ce qui avait été trouvé, essayé par d'autres, est un désert où la pensée se reprend jusqu'à ce que la fraîcheur de l'aube recouvre l'inquiétude. Double, Claude Ballif, entre le doute lucide et l'enthousiasme joyeux.

Dans cette musique un frémissement d'aventure. L'aventure a peut-être commencé, comme les voyages, au creux de l'enfance : un voyage à Madagascar avec son père colonel et polytechnicien, à treize ans. Ballif découvre les rythmes obsédants des tambours, comme déjà vers les années trente, les mandolines des ouvriers agricoles polonais, émigrés, le soir après le travail lui ont fait découvrir une autre musique que celle apprise à la maison, par des amis comme le violoniste Duttenhoffer, par des chefs de musique militaire.

Pendant la guerre, à Bordeaux, Ballif fait ses

études musicales. En étoile plusieurs chemins : l'amour de la poésie, de la littérature (il a un oncle helléniste au Collège de France), les sciences, la musique (sa tante est élève de d'Indy et de Blanche Selva).

Forces resserrées, il redoute la musique parce qu'il devine qu'elle lui prendra tout, dévorante. A seize ans il y plonge : il la choisit. On imagine combien les choix de Ballif sont sérieux, entiers, irréversibles. Sol-fège, violon, écriture à Bordeaux. Discipline de l'oreille, que lui impose Henriette Drouet, professeur de solfège au Conservatoire, découverte de Dukas, de Ravel, avec Vaubourgouin.

A Paris, Noël Gallon, Tony Aubin et Olivier Messiaen entrouvrent les portes d'autres domaines, plus loin encore. Comme Debussy, l'atmosphère du Conservatoire, des milieux officiels, le hériissent. Il a besoin de liberté, de solitude. En 1947, il lit le *Schoenberg et son école* de Leibowitz et les «douze sons» le rassurent. Il en ressent la nécessité, mais non selon des mots d'ordre, des schémas théoriques, vides de sève. Il réfléchit, s'arrache, voyage.

A Berlin, dans l'Allemagne vive des années 50 où l'on a besoin de la musique comme de l'air, où l'on étoufferait sans elle, il est boursier au Conservatoire et s'astreint à analyser toutes sortes de musiques — en continuant ses études universitaires — avec Boris Blacher et Josef Rufer, et approfondir la musicologie avec Stuckenschmidt.

Webern est au cœur de ses réflexions. Webern original, purement lui-même, moins tourmenté, «crucifiant», que Schoenberg. Webern dont Strawinsky écrit : «Il reste une perpétuelle Epiphanie» pour tous ceux qui croient à la musique. Webern, selon Ballif, «avait trouvé avant même la série». C'est peut-être «la grandeur de Schoenberg» de ne pas aboutir. Mozart et Webern c'est la même chose : des gens qui avancent d'un seul coup.

«Il faut sérier les douze sons», mais Ballif est bragué devant tout ce qui pourrait avoir forme de prison, devant tout ce qui devient une fin. Aussi se sert-il de la «série» «comme vous prenez le chemin de fer pour aller quelque part».

Il obtient le Premier Prix de composition au Concours International de Genève 1955, devient lecteur à l'Institut de Berlin, puis à celui de Hambourg, et se rend chaque année aux cours de Darmstadt, ami du doux anarchiste John Cage, ami de Bo Nilsson le rebelle.

Tenace au fond du cœur, sa recherche d'expression. Il ne veut pas des recettes, des tranquillisants. Il veut être fidèle à lui-même, ne dire que ce qu'il a senti seul, que ce qui lui est dicté par un besoin profond.

Pianiste excellent, familier désormais avec tout instrument, connaissant chaque pouvoir, chaque richesse, il précise enfin en 1956, sa pensée et sa découverte. *L'Introduction à la métatonalité* (2) est une réflexion logique sur des problèmes d'échelles et de mise en forme. Dans la métatonalité — qui emploie la gamme à onze sons — s'unissent et se fondent diatonisme et chromatisme, ce qui donne souplesse et liberté d'expression au compositeur. La série de onze sons laisse un son précis inemployé : c'est la voie, la fente, l'issue, l'inattendu, l'imprévisible qu'il faut cependant calculer en toute lucidité. Ainsi dans le procédé du vitrail, la surprise de la lumière pour le créateur.

Trois ans au groupe de recherche de l'O.R.T.F. avec Pierre Schaeffer de 1959 à 1963, l'apprentissage des techniques électro-acoustiques et puis un retour gourmand aux moyens traditionnels de production du son inépuisés...

«Il faut laisser les sons être ce qu'ils sont», dit John Cage. Ballif les aime comme des paysages, et s'y promène, en complicité avec eux, dans la transparence. L'envers de sa résolution, de la rigueur de son travail c'est une fantaisie qui fait les délices de l'imagination.

Exercice, hommage : Claude Ballif a orchestré les *Sports et divertissements* d'Erik Satie. Il aime l'intelligence de Cage, ces vents de liberté...

Depuis les *Cendres* pour trois groupes de percussions et timbales — 1946 —, jusques *A cor et à cri* (1962) et *Ceci et cela* pour très grands orchestres, en passant par les *trios*, les *quatuors*, les cycles de *mélodies*, et les *Imaginaires* pour sextuors, Ballif, dans la

joie sonore demeure un musicien vif, spontané, expressif. Cet amour de la liberté se retrouve dans l'œuvre pour piano.

Dès ses premières pièces, il aime «la forme ouverte», le mobile, ce chant où chaque interprète peut choisir sa voie et sa voix. Il dit : «J'aime toutes sortes de choses en vrac, j'ai mauvais goût parfois». Ce n'est pas vrai : il a un goût gourmandise, un goût amour de vivre, curiosité, avidité, un goût sincère qui n'a pas honte de ses faims et de ses soifs. Ouvert lui aussi. Des orages le traversent et les éclairs qui coulent le long des paysages imaginés, le long des «histoires racontées» («Dans ma musique, je parle, une sonate c'est un roman») mettent des lueurs de feu.

Avec lui on remonte des courants. On arrive à Couperin — si proche souvent en esprit et formé de Satie —. Dans les *Pièces détachées*, voici toutes sortes d'ordres divers, jetés là, et on peut les organiser soi-même, de façon vivante; les œuvres écrites en feuillets comme le *Bloc-notes*, ou les *Passe-temps* au fond sont des «suites»...

On retrouve Schubert : la promenade, la tendresse, les instants d'émotion et les retours très doux et nonchalants sur ces bonheurs. Les minutes intenses et le rêve. «Le rêve je le laisse à celui qui écoute». Schubert, les parenthèses, l'école buissonnière, tout ce que l'on continue à désirer tandis qu'on le possède, l'amour.

Puis caché, très évident pourtant, voici Scriabine. Le Scriabine des *Sonates*, la septième, la neuvième, qui sont si actuelles, si proches de l'abstraction. Scriabine à cause du foisonnement des idées qui vivent ensemble, même lorsqu'elles n'ont rien en commun, et aussi de la progression constante, de l'unité profonde, car l'unité de ton des œuvres de Ballif — qui en est à son opus 66 — est frappante.

Satie dans la fantaisie, l'invention passagère, fugace, qui jamais ne s'attarde, la litote-mélancolie, le jeu. Mais Satie devient parfois amer, si blessé, et Cage alors demeure plus près de Ballif, Cage «qui joue seulement et si vous n'aimez pas sa musique, vous pou-

vez partir, il n'est pas triste».

Un certain Debussy dans le caractère et dans la musique, dans l'esprit de *Monsieur Croche*, dans les notations de nuances (Ballif indique parfois, souvent, une nuance pour chaque note, une dynamique pour chaque note, ce qui rend l'exécution pianistique extrêmement délicate) et les grands écarts sur le clavier, et la fluidité qui court, l'éparpillement sonore, sans mirages ni fausse lumière. Le Debussy mystère-clarté, le Debussy inaccessible et pourtant si proche.

L'œuvre pour piano de Claude Ballif, fixée ou ouverte, est déjà étendue. Elle est difficile, elle est belle. Elle trouve en Jean Martin un interprète complice qui illumine cette étrange écriture dentelée, tour à tour crispée, serrée, précipitée comme une jeune fièvre adolescente, puis étonnamment lente («la noire à 15» demande Ballif, boutade à la Satie-Debussy!) dénouée, triste et sereine aussi, marquée du sceau de certains silences webériens, de certaine contemplation inoubliable.

Musique détachée mais cependant d'une seule course. Attaques claires, fins de phrases comme lorsqu'au magnétophone on coupe le son avant que ne commence la résonance. Alternance de désinvolture et de sauvagerie, grappes de notes juteuses, denses, violences suivies d'une immédiate irrésistible douceur.

Ambiguïté, lenteur et fugurance alternées. Ballif nous tient en haleine. Aucune sécheresse, aucune abstraction dans ses œuvres récentes. Si la rigueur de l'écriture cerne la tendresse comme la ligne des collines cerne une vallée de sapins bleus, si l'intelligence — et parfois la pensée philosophique à travers Bachelard et Jean Wahl — enclôt l'imagination, c'est toujours dans la chaude générosité.

Certaines œuvres, comme *Bloc-notes* ou *Passe-temps* se présentent au regard comme certaines mosaïques de Ravenna, avec des fragments détachés, nettement visibles et dont les sobres couleurs se répandent. Il y a du classicisme dans ce dessin carré et bien disposé, dans le sens gidien : «Le classicisme est un romantisme surmonté».

PIÈCES POUR PIANO

Jean Martin joue les *Pièces détachées*, *Bloc-notes*, la *Cinquième sonate*, les *Passe-temps*.

Les *Pièces détachées*, opus 6, jouées pour la première fois par Ballif à Berlin en 1954, sont au nombre de trois. En exergue «The sound and the fury»; Faulkner en donne l'éclairage. Trois aspects: *Presto bruto*, *Intenso*, *Agitato*. C'est Jean Martin qui a conseillé à Ballif cet ordre définitif des trois manières d'impromptus...

Bloc-notes pour piano date de 1961 et la première audition eut lieu à Cologne en 1962, par Klaus Billing. C'est pour Ballif une sorte de «jeu de l'oie musical». Rondeau et forme rondo, selon la tradition française. Dans le rondeau, dit Ballif, «on peut parler d'autre chose, c'est un amusement merveilleux». Ce jeu de forme est une stimulation du rêve, de la pensée, et non un piège. Le *Bloc-notes*, opus 37, deuxième programme, est fait de trois volets — ou formants —. Les séquences sont écrites sur quatre lignes. On joue les trois volets dans l'ordre... De l'autre côté de la partition, au verso, on trouve les mêmes séquences, mais écrites dans un autre ordre — avec les mêmes notes — ainsi une phrase que l'on commencerait dans un autre sens, un poème aux mots inversés. Ballif en compose deux programmes, mais le pianiste peut jouer librement.

La *Cinquième sonate*, opus 32 (1960), est dédiée à Jean Martin. Elle fut écrite pour une tournée que ce pianiste se proposait de faire au Danemark, en Hollande et en Allemagne. Ballif composait et au fur et à mesure, Jean Martin travaillait. Alliance très belle que l'on sent à l'écoute : partage au moment où naît l'œuvre. Tout est grave ici, pudique, intense. Le discours musical, au long d'un *cantus firmus* tel un fil d'Ariane, est constant. Le premier et le dernier mouvement sont très différents, habités d'une sincérité qui est aussi un impératif de vie. Au début la même fraîcheur inlassable et sans répit, les longs traits ininterrompus qui glissent les uns dans les autres et vont en s'intensifiant, les sai-

sons rimbaldiennes. Les trilles dans le registre grave, le chant très clair au-dessus comme une exultation... «Quelle âme est sans défaut?» Mais le final cassé, déhanché, en apparence énigmatique, est un chant-vérité: la musique montée au cœur du musicien, touchant notre cœur, doucement.

La *Cinquième sonate* fut jouée par Jean Martin à Copenhague en 1961, pour la première fois.

Pour les *Passe-temps*, opus 38, n° 1, exécutés par Jean Martin à Reims en 1962, selon la partition «Vous pouvez les jouer chez vous, seul ou avec des amis»... Les difficultés rythmiques, dynamiques, les nuances, les effets de pédales venant après le son, les écarts immenses, déroutent si on jette le regard sur le papier, sur le tracé amusant de cette promenade. On marche sur une crête hérissée, glacée et qui brûle... Sept petites pièces, inversement miroitées comme un univers identique derrière le miroir si cher à Lewis Carroll... Sept petites pièces pointues, câlines, savoureuses, insolites, lointaines, insinuantes, frémissantes. Sept petites pièces minutieusement écrites et qui semblent nées à l'instant même, qui se meuvent, comme aimantées, constellations...

C'est Ballif qui parle avec nous en marchant dans des ruelles fraîches. C'est Ballif parmi les cris des enfants dans la nuit verte des feuilles. C'est un musicien si français qui cache sa force et son courage dans la pudeur, dans la nonchalance des bavardages, un artiste qui ne veut rien séparer ni exclure mais tente toujours de réconcilier le cœur inquiet des hommes et les aurores lumineuses.

SONATE POUR VIOLON ET PIANO, opus 17

Berlin 1957: Claude Ballif compose une sonate pour violon et piano, qui est créée la même année. Cette sonate est dédiée à Rudolf Schultz, et à Klaus Billing. Depuis elle a été jouée à Paris par des interprètes de qualité: Flora Elphège et Jean Martin, Clara Bonaldi et Sylvaine Billier; Emmanuel Krivine l'a fait

joie sonore demeure un musicien vif, spontané, expressif. Cet amour de la liberté se retrouve dans l'œuvre pour piano.

Dès ses premières pièces, il aime «la forme ouverte», le mobile, ce chant où chaque interprète peut choisir sa voie et sa voix. Il dit : «J'aime toutes sortes de choses en vrac, j'ai mauvais goût parfois». Ce n'est pas vrai : il a un goût gourmandise, un goût amour de vivre, curiosité, avidité, un goût sincère qui n'a pas honte de ses fairs et de ses soifs. Ouvert lui aussi. Des orages le traversent et les éclairs qui coulent le long des paysages imaginés, le long des «histoires racontées» («Dans ma musique, je parle, une sonate c'est un roman») mettent des leurs de feu.

Avec lui on remonte des courants. On arrive à Couperin — si proche souvent en esprit et formé de Satie —. Dans les *Pièces détachées*, voici toutes sortes d'ordres divers, jetés là, et on peut les organiser soi-même, de façon vivante; les œuvres écrites en feuillets comme le *Bloc-notes*, ou les *Passe-temps* au fond sont des «suites»...

On retrouve Schubert : la promenade, la tendresse, les instants d'émotion et les retours très doux et nonchalants sur ces bonheurs. Les minutes intenses et le rêve. «Le rêve je le laisse à celui qui écoute». Schubert, les parenthèses, l'école buissonnière, tout ce que l'on continue à désirer tandis qu'on le possède, l'amour.

Puis caché, très évident pourtant, voici Scriabine. Le Scriabine des *Sonates*, la septième, la neuvième, qui sont si actuelles, si proches de l'abstraction. Scriabine à cause du foisonnement des idées qui vivent ensemble, même lorsqu'elles n'ont rien en commun, et aussi de la progression constante, de l'unité profonde, car l'unité de ton des œuvres de Ballif — qui en est à son opus 66 — est frappante.

Satie dans la fantaisie, l'invention passagère, fugace, qui jamais ne s'attarde, la litote-mélancolie, le jeu. Mais Satie devient parfois amer, si blessé, et Cage alors demeure plus près de Ballif, Cage «qui joue seulement et si vous n'aimez pas sa musique, vous pou-

vez partir, il n'est pas triste».

Un certain Debussy dans le caractère et dans la musique, dans l'esprit de *Monsieur Croche*, dans les notations de nuances (Ballif indique parfois, souvent, une nuance pour chaque note, une dynamique pour chaque note, ce qui rend l'exécution pianistique extrêmement délicate) et les grands écarts sur le clavier, et la fluidité qui court, l'éparpillement sonore, sans mirages ni fausse lumière. Le Debussy mystère-clarté, le Debussy inaccessible et pourtant si proche.

L'œuvre pour piano de Claude Ballif, fixée ou ouverte, est déjà étendue. Elle est difficile, elle est belle. Elle trouve en Jean Martin un interprète complice qui illumine cette étrange écriture dentelée, tour à tour crispée, serrée, précipitée comme une jeune fièvre adolescente, puis étonnamment lente («la noire à 15» demande Ballif, boutade à la Satie-Debussy!) dénouée, triste et sereine aussi, marquée du sceau de certains silences webériens, de certaine contemplation inoubliable.

Musique détachée mais cependant d'une seule course. Attaques claires, fins de phrases comme lorsqu'au magnétophone on coupe le son avant que ne commence la résonance. Alternance de désinvolture et de sauvagerie, grappes de notes juteuses, denses, violences suivies d'une immédiate irrésistible douceur.

Ambiguïté, lenteur et fulgurance alternées. Ballif nous tient en haleine. Aucune sécheresse, aucune abstraction dans ses œuvres récentes. Si la rigueur de l'écriture cerne la tendresse comme la ligne des collines cerne une vallée de sapins bleus, si l'intelligence — et parfois la pensée philosophique à travers Bachelard et Jean Wahl — enciôt l'imagination, c'est toujours dans la chaude générosité.

Certaines œuvres, comme *Bloc-notes* ou *Passe-temps* se présentent au regard comme certaines mosaïques de Ravenne, avec des fragments détachés, nettement visibles et dont les sobres couleurs se répandent. Il y a du classicisme dans ce dessin carré et bien disposé, dans le sens gidien : «Le classicisme est un romantisme surmonté».

PIÈCES POUR PIANO

Jean Martin joue les *Pièces détachées*, *Bloc-notes*, la *Cinquième sonate*, les *Passe-temps*.

Les *Pièces détachées*, opus 6, jouées pour la première fois par Ballif à Berlin en 1954, sont au nombre de trois. En exergue «The sound and the fury»; Faulkner en donne l'éclairage. Trois aspects: *Presto bruto*, *Intenso*, *Agitato*. C'est Jean Martin qui a conseillé à Ballif cet ordre définitif des trois manières d'impromptus...

Bloc-notes pour piano date de 1961 et la première audition eut lieu à Cologne en 1962, par Klaus Billig. C'est pour Ballif une sorte de «jeu de l'oie musical». Rondeau et forme rondo, selon la tradition française. Dans le rondeau, dit Ballif, «on peut parler d'autre chose, c'est un amusement merveilleux». Ce jeu de forme est une stimulation du rêve, de la pensée, et non un piège. Le *Bloc-notes*, opus 37, deuxième programme, est fait de trois volets — ou formants —. Les séquences sont écrites sur quatre lignes. On joue les trois volets dans l'ordre... De l'autre côté de la partition, au verso, on trouve les mêmes séquences, mais écrites dans un autre ordre — avec les mêmes notes — ainsi une phrase que l'on commencerait dans un autre sens, un poème aux mots inversés. Ballif en compose deux programmes, mais le pianiste peut jouer librement.

La *Cinquième sonate*, opus 32 (1960), est dédiée à Jean Martin. Elle fut écrite pour une tournée que ce pianiste se proposait de faire au Danemark, en Hollande et en Allemagne. Ballif composait et au fur et à mesure, Jean Martin travaillait. Alliance très belle que l'on sent à l'écoute : partage au moment où naît l'œuvre. Tout est grave ici, pudique, intense. Le discours musical, au long d'un *cantus firmus* tel un fil d'Ariane, est constant. Le premier et le dernier mouvement sont très différents, habités d'une sincérité qui est aussi un impératif de vie. Au début la même fraîcheur inlassable et sans répit, les longs traits ininterrompus qui glissent les uns dans les autres et vont en s'intensifiant, les sai-

sons rimbaldiennes. Les trilles dans le registre grave, le chant très clair au-dessus comme une exultation... «Quelle âme est sans défaut?» Mais le final cassé, déhanché, en apparence énigmatique, est un chant-vérité: la musique montée au cœur du musicien, touchant notre cœur, doucement.

La *Cinquième sonate* fut jouée par Jean Martin à Copenhague en 1961, pour la première fois.

Pour les *Passe-temps*, opus 38, n° 1, exécutés par Jean Martin à Reims en 1962, selon la partition «Vous pouvez les jouer chez vous, seul ou avec des amis»... Les difficultés rythmiques, dynamiques, les nuances, les effets de pédales venant après le son, les écarts immenses, déroutent si on jette le regard sur le papier, sur le tracé amusant de cette promenade. On marche sur une crête hérissée, glacée et qui brûle... Sept petites pièces, inversement miroitées comme un univers identique derrière le miroir si cher à Lewis Carroll... Sept petites pièces pointues, câlines, savoureuses, insolites, lointaines, insinuantes, frémissantes. Sept petites pièces minutieusement écrites et qui semblent nées à l'instant même, qui se meuvent, comme aimantées, constellations...

C'est Ballif qui parle avec nous en marchant dans des ruelles fraîches. C'est Ballif parmi les cris des enfants dans la nuit verte des feuilles. C'est un musicien si français qui cache sa force et son courage dans la pudeur, dans la nonchalance des bavardages, un artiste qui ne veut rien séparer ni exclure mais tente toujours de réconcilier le cœur inquiet des hommes et les aurores lumineuses.

SONATE POUR VIOLON ET PIANO, opus 17

Berlin 1957: Claude Ballif compose une sonate pour violon et piano, qui est créée la même année. Cette sonate est dédiée à Rudolf Schultz, et à Klaus Billig. Depuis elle a été jouée à Paris par des interprètes de qualité: Flora Elphège et Jean Martin, Clara Bonaldi et Sylvaine Billier; Emmanuel Krivine l'a fait

connaître lui aussi.

La *Sonate opus 17* comporte trois mouvements. L'univers des «sonates en duo», est pour Ballif un monde intérieur particulier. L'esprit de pudeur, la litote, le raffinement, mais aussi une certaine violence — ou passion — contenue. On pense parfois à la neige, brûlante et glacée. Dans un très beau texte consacré à Mallarmé (3), Ballif écrit: «Ce qui me plaît chez Mallarmé, c'est cette sorte de *conversation*, qui a lieu entre l'objet principal, unique, et tout ce qu'il y a autour. Si je cherche une transposition musicale, la leçon que je retiendrai de Mallarmé, c'est ce «pianoté autour». Tout ici se raconte, ces petites voix, ces notes de passage chuchotent autour d'un centre ordonnateur...» et plus loin: «Ce que Mallarmé demande au mot c'est de fixer la chose, la saisissant dans son mouvement». N'est-ce pas ce que Claude Ballif demande à la note? au son?

Voici une sorte de «dialogue courtois». Le piano énonce la première phrase, doucement, le violon la pousse vers sa chute, une «retombée mélodique». Rarement les voix se superposent; elles s'écoutent plutôt, dans la transparence. Tout est extrêmement clair, comme simplement naturel. Cependant, parfois un halètement, la poussée rapide d'une émotion, révèle la présence intérieure de celui qui invente ces liens, cette «histoire» légère et profonde entre les deux «personnages-instruments». L'écriture est-elle «sérielle», c'est la grande question toujours à propos de Ballif. Il y a ici un éclatement joyeux, une absence de système, un goût pour la variation qui échappe aux carrures et aux cadres.

Comme la *Sonate pour violon*, la *Sonate pour piano et violon*, opus 17 conservait la structure traditionnelle, mozartienne, des trois mouvements.

SONATE POUR VIOLONCELLE ET PIANO, opus 40

La *Sonate pour violoncelle et piano*, opus 40, elle, est d'un seul tenant. Composée à Paris en 1962, à la demande de Josette Pénassou pour son mari Pierre

Pénassou, elle est dédiée au violoncelliste. Ballif était alors assistant de Recherche à l'O.R.T.F. chez Pierre Shaeffer. Cette œuvre fut créée à Cologne à la Sud West Funk, par Pierre Pénassou et Aloys Kontarsky, en juin 1964. Puis la sonate a pris son essor et a été souvent donnée en concert en France.

Etrange musique où le lyrisme (qui parfois s'apparente à Berg) n'est pas emprisonné par la rigueur, mais au contraire par elle exalté. Cette sonate repose sur le principe de l'autonomie de deux discours simultanés, comme le souligne Michèle Tosi dans sa thèse. «Abandonnant la solution aléatoire de *Mouvement pour deux*, Claude Ballif soumet les deux parties instrumentales à un déterminisme rigoureux». Ce n'est plus une «conversation», mais un temps de vie serré, dense, presque angoissant. De très brefs silences indiquent une respiration, un léger recul. Pourtant le musicien garde la nostalgie peut-être d'une sérénité: au centre de ce temps, en son cœur ou noyau, une partie lente *Calmo sereno*, contraste avec le *Giocoso* qui précède et nous surprend, nous apaise, entre deux intensités extrêmes. La rigueur semble niée par l'aspect chatoyant, séduisant, de la matière instrumentale, et l'on retrouve, bien sûr, comme souvent chez Claude Ballif, une petite touche d'ironie dans un jeu de formes qui papillote et varie sans cesse. Tous ces contrastes — ou contradictions — rendent l'œuvre attachante. Et cette sonate donne envie de la ré-écouter, dès qu'elle cesse, dès que le violoncelle n'attaque plus de façon vigoureuse, abrupte, afin de vérifier notre étonnement, notre plaisir.

MARTINE CADIEU

(1) Extrait de «La Revue Musicale», numéro spécial 263: Claude Ballif, essais, études, documents.

(2) Richard Masse, éditeur, 1956.

(3) *Six musiciens en quête d'auteur* (Alain Galliani. «Pro musica»)

There are musicians who talk, some who are talked about and others who will be talked about. Claude Ballif is quite evidently of the third kind. He doesn't make a lot of noise over his music. He doesn't let theory overwhelm creation. He commands attention without drawing attention to himself. He gives birth to, and organizes a work that springs from deep within him, and which, precisely for that reason, goes straight to our own innermost feeling .(1)

MAURICE FLEURET

WHO HIS CLAUDE BALLIF...

His face is like a young, clenched fist, like a knot in the soft heart of a tree. Resolution — and possibly also shyness — flickers in his acute, half-closed eyes, eyes that are inward-looking. His mouth and chin are determined. Suddenly a smile descends from his high, convex forehead, like a ripple of water. The smile opens his eyes, which are as blue as a mountain lake. It erases his stubborn wrinkles and brings back the man's wonderstruck childhood, complicity and lively happiness.

Claude Ballif is twofold. But his other self lives out in the open, neither cheats nor lies. It is easy to see, just like the kind of friendship that goes straight to the heart. His sharp character is probably tumultuous, bubbling, wild and restless. But on the reverse, you'll find the virtues of childhood, a fresh tenderness, a man in harmony with nature and other living beings, like Schubert, his beloved.

His country is Lorraine, and his character resembles its landscapes, both gentle and rough, a haven for the solitary, the obstinate and the visionary.

His music radiates poetry. It is within him, side by side with the impetuous youth which will never leave him. It is the same youth which he finds in Berlioz, another pole of attraction. And it is his youth which communicates the breathing rhythm. Ballif's music breathes, runs like a torrent among the stones, racing,

tense, flickering in the sunshine then suddenly darkening in the deepest ebbs, but never panting, because it is so strong. The conclusion of phrases and periods are as sharp as the attacks. Lassitude and complacency are pruned out. You discover another dominant lighting: purity, that of pure, bevelled sounds, cut with a chisel. Ballif developed his own personal language, marked by his life and spiritual quest, through this limpid imperious desire.

His experience was a solitary one, through choice. He kept away from systems, group and fashions. He was seldom talked about, and I am sure that his irony, modesty and humility protect him. Like Satie's, his irony is a kind of litote, an abstract. His solitude, his distrust of that which has already been found or experimented by others, is a desert into which he withdraws until the freshness of dawn covers his anxiety. Claude Ballif is torn between loud doubt and light-hearted enthusiasm.

His music is a-quiver with adventure. The adventure may have begun, like his travels when he was a child at the age of 13: he went on a trip to Madagascar with his father, a colonel educated at the Ecole Polytechnique. Ballif discovered the obsessive rhythms of drums, just as in the thirties, the mandolins played by emigrant Polish farm labourers in the evening after work made him discover a music different to that which he learned at home, under the tuition of friends like the violinist Duttenhoffer, and that of military bandleaders.

Ballif studied music in Bordeaux during the war.

At this stage, he was at a crossroads, that of his love of poetry, literature (his uncle was a Hellenist at the Collège de France), science, and music (his aunt studied under Vincent d'Indy and Blanche Selva).

He feared music, for he guessed that it would become all encompassing. Then, at the age of 16, he took the plunge, and chose music. It is easy to guess that Ballif's choice were serious, complete and irreversible. He studied solfeggio, the violin and composition in Bordeaux. Then he disciplined his ear under the guidance of Henriette Drouet, who taught solfeggio at the Conservatoire. He discovered Dukas and Ravel under Vauvourgin.

In Paris, Noël Gallon, Tony Aubin and Olivier Messiaen helped him gain an insight into other domains which took him further afield. Like Debussy, the atmosphere at the Conservatoire and in official circles made him uncomfortable. He needed freedom and solitude. In 1947 he read Liebowitz's *Schoenberg and his school* and was reassured by the twelve-tone system. He felt its «necessity», but not according to slogans or theoretical systems devoid of any vigour. He took time off to think, get away from it all and travel.

He went to Berlin. Germany in the fifties needed music like it needed to breathe, and would have choked without it. He obtained a scholarship at the Berlin Music School and forced himself to analyze all kinds of music — while pursuing his studies at university — under Boris Blacher and Josef Rufer. He increased his knowledge of musicology under Stuckenschmidt.

Webern was at the heart of his thoughts. Webern, the original man who remained purely himself, less tormented and less «crucifying» than Schoenberg. Webern, said by Stravinsky to be a «perpetual Epiphany for all those who believe in music». Webern, according to Ballif «found it long before the use of series». «Schoenberg's greatness» may have been because he never reached a conclusion. The same is true of Mozart and Webern: they are people who moved forward all of a sudden.

«The twelve tones must be serialized», but Ballif remained antagonized by anything resembling a prison,

anything that became an end in itself. So he used series «like you take a railway to go somewhere».

He took First Prize for Composition at the Geneva International Contest in 1955, became a lecturer at the Institute in Berlin, then in Hamburg. Every year he took courses in Darmstadt and became a friend of the gentle anarchist John Cage and of Bo Nilsson, the rebel.

His quest for expression remained tenaciously rooted in his heart. He did not want recipes or tranquilizers. He wanted to remain faithful to himself, to say only what he had felt alone, and that which had been dictated to him by deep necessity.

At this stage, he had become an excellent pianist, and fully familiar with all instruments, with the power and richness of each one, in 1956 he made clear his thought and his discovery. *Introduction to metatonicity* (2) is a logical discussion of problems of scales and form. Metatonicity — which makes use of an eleven-tone scale — is based on the uniting and blending of diatonicism and chromatism, which affords the composer flexibility and freedom of expression. The eleven-tone series leaves one specific tone without employment: it is the unexpected, unpredictable path, the crack, the exit that has to be calculated quite lucidly. Similarly the play of light is a surprise for the artist in stained glass.

From 1959 to 1961, Ballif spent three years with Pierre Schaeffer's research group at the French ORTF, and learnt about electro-acoustical techniques, then returned hungrily to traditional methods of sound production, which have not yet been exhausted.

John Cage once said that sounds should be left as they are. Ballif loves them as he would a landscape, and wanders among them, transparently, as an accomplice. On the reverse side of his resolution and his rigorous working methods, you'll find a fancy that delights the imagination.

As an exercise, and as a homage, Claude Ballif orchestrated Erik Satie's *Sports et divertissements*. He liked Cage's intelligence and his gusts of freedom.

Ballif's production — from *Cendres* for three percussion groups and kettledrums (1946) to *À cor et à cri*

(1962) and *Ceci et cela* for very large orchestras, and including *trios, quartets, melodic cycles* and the *Imaginaires* for sextet — shows him to be a vivacious, spontaneous and expressive musician. This love of freedom can also be found in his works for the piano.

Right from the start, he favoured «the open form», that of the mobile, a music in which each performer can choose his own way and his own voice. Says Ballif: «I like all sorts of things in disorder, and sometimes I have bad taste». That is untrue: he has a hungry loving zest for life, he is curious and avid to know, he has a sincere taste that is not ashamed of its appetites. He is open to everything. Storms and lightning thunder through him into his music, into imaginary nations, alongside «the stories I tell» («In my music, I talk, a sonata is a novel») make firelight.

Going upstream through his music leads back to Couperin — who, by his form and spirit is often so close to Satie. His *Pièces détachées* froth with all sorts of orders, tossed there, and one can organize them oneself; the works written on single leaves like the *Bloc-notes* or the *Passe-temps* are basically «suites»...

Schubert can also be found: his rambles, tenderness, moments of emotion and the gentle and nonchalant return to these happy periods. Moments of intensity and dreaming. «I leave my dreams to he who is listening». Schubert, asides, playing truant, everything that one still desires, while one possesses love.

Scriabin also evidently lurks within his music — the Scriabin of the *Sonatas*, the seventh and ninth, which are so present and close to abstraction. Scriabin because of the abundance of ideas which *live* together, even when they have nothing in common, and also because of the constant progression, the deep unity of his works, for Ballif has reached opus 66 in his works, and the unity throughout them is striking.

Another source is Satie — the fantasy, the passing and fugitive invention which never lingers on, the melancholy-litotes, the games he plays. But sometimes Satie becomes bitter and hurt, and Cage then remains nearer Ballif, Cage «who just plays, and if you don't like his music, you can leave, he won't be sad».

There is also a certain Debussy-like side to Ballif's music, in its character which is in the spirit of *Monsieur Croche* (Mr. Quaver); in the notation of nuances (Ballif frequently indicates a nuance for each note, a dynamic for each note, which makes performance on the piano extremely delicate) and great stretches on the keyboard, and the running fluidity of the music, the scattered sounds without mirages or false highlighting, Debussy's mystery-clarity, the inaccessibility and yet the closeness of Debussy.

Claude Ballif's work for the piano, whether fixed or open, is already considerable. It is difficult, and it is beautiful. Jean Martin performs the music with great complicity and illuminates this strange serrated composition which is sometimes tense, tight, racing like a young adolescent fever, then surprisingly slow («The crotchet at 15», as requested by Ballif is a spoof in the Debussy-Satie manner), loose, sad and also serene, sealed with Webern-like silences, unforgettable contemplation.

The music is detached and yet runs along a single course. Attacks are clear, and phrase-ends sound like a tape-recorder which has suddenly been switched off, before resonance begins. Unconstraint alternates with savagery, as clusters of juicy, dense, violent notes are followed by an immediate and irresistible gentleness.

Ambiguity, slowness and flashes alternate. Ballif keeps us breathless. There is no suggestion of dryness or abstraction in his recent works. The rigour of his writing may surround tenderness, as hills surround a valley of blue pinewoods, and his intelligence — and sometimes philosophical thought, through Bachelard and Jean Wahl — may enclose imagination, but it is always done warmly and with generosity.

Some works, like *Bloc-notes* or *Passe-temps* have the appearance of certain mosaics of Ravenna, with detached fragments which can be seen clearly and whose sober colours respond to each other. There is a classical twist to this straight forward and well-constructed music, in the sense that Gide defined classicism as «romanticism overcome».

PIECES FOR THE PIANO

Jean Martin performs the *Pièces détachées*, *Bloc-notes*, the *Cinquième sonate* and the *Passe-temps*.

The *Pièces détachées, opus 6*, performed by Ballif for the first time in Berlin in 1954, include three pieces. The exergue is «The sound and the fury» by Faulkner and gives the general mood. There are three aspects: *Presto bruto*, *Intenso* and *Agitato*. This definitive order for the three manners of impromptus was suggested to Ballif by Jean Martin.

Bloc-notes for piano was composed in 1961 and the first performance, by Klaus Billing, took place in Cologne in 1962. Ballif considers it as a kind of musical «Jeu de l'Oie» (the French equivalent of Snakes and Ladders). It is a rondeau and a rondo form, in the French tradition. «One can talk about other things» in the rondeau, says Ballif, «and it's great fun». This playing with form is stimulation for dreaming, for thought, not a trap.

The *Bloc-notes, opus 37*, second programme, is in three sections. Sequences are written on four lines. The three sections are to be played in order... On the other side of the score the same sequences are printed, but in a different order — with the same notes — like a sentence to be read backwards or a poem with reversed words. Ballif composed two programmes, but the pianist is free to play them as he wishes.

La *Cinquième sonate, opus 32*, written in 1960 — is dedicated to Jean Martin. It was composed for a tour the pianist was planning in Denmark, Holland and Germany. Ballif composed the music, and Jean Martin worked on it at the same time. The beautiful result of this collaboration is evident. The music was shared at every stage of its creation. It is serious, chaste and intense. The musical statement remains constant along a *cantus firmus* like Ariadne's clew. The first and last movements are quite different, but both contain a sincerity that is also an imperative of life. First comes the same tireless unending freshness, with lengthy uninter-

rupted runs which slip into each other and gradually become more intense, like Rimbaud's seasons. The trills in the bass register and the clear melody above it sound like an exultation. «Which soul is without fault?» But the broken, ungainly, apparently enigmatic ending is a song of truth: music which has risen to the musician's heart and softly touches ours.

Jean Martin performed the *Cinquième sonate* for the first time in Copenhagen in 1961.

The score of the *Passe-temps opus 38*, No 1, performed by Jean Martin in Reims in 1962, gives the following advice: «you can play them at home, alone or with friends». The rhythmic and dynamic difficulties, the nuances, the pedal effects coming after the sounds, the huge stretches are misleading if judged solely by looking at the score, at the amusing outline of the music. You're treading a rocky summit that is both freezing and scalding. The inversely reflected seven little pieces, like the universe behind the looking glass so dear to Lewis Carroll. They are seven pointed, caressing, delectable, unusual, distant, insinuating, quivering little pieces. Seven little pieces that have been composed minutely and that seem to be new born at every instant, that shimmer like constellations.

Ballif is talking to us, as we walk through the cool streets, resounding with the shrieks of children running about in the green darkness of the foliage. He is such a French musician who shyly conceals his strength and courage in the nonchalance of chatter, an artist who does not want to separate or exclude anything but keeps trying to reconcile the anxious heart of men with the luminous dawn.

SONATA FOR VIOLON AND PIANO, opus 17

Berlin 1957: Claude Ballif composed a sonata for violin and piano, which was given its first performance the same year. This sonata was dedicated to Rudolf Schultz, and to Klaus Billing. It has since been played in Paris by distinguished performers: Flora Elphège

and Jean Martin; Clara Bonaldi and Sylvaine Billier; Emmanuel Krivine has also promoted the work.

The *Sonata opus 17* contains three movements. The world of the «sonata in duet form» is for Ballif a particular internal world. The spirit of modesty, the litote, the refinement, but also a certain contained violence — or passion. One is reminded of snow, burning and icy. In a beautifully written text on Mallarmé (3), Ballif wrote: «What pleases me about Mallarmé, is this sort of conversation which takes place between the main and the unique objective and all that surrounds it. If I am seeking a musical transposition, the lesson that I will learn from Mallarmé is this «strumming around». All this should be told, these little voices, these notes of passage whispering around an organizational centre...» and further on «What Mallarmé demands of a word is to fix the object, to seize it in movement». Is it not this that Claude Ballif demands of the note, of the sound?

Here is a sort of «courtly dialogue». The piano states the first phrase, gently, then the violin pushes it towards its fall, a «melodic fall». The voices are rarely superimposed; it is rather that they listen to each other, in transparency. It is all extremely clear, simply natural as it were. However, sometimes a breathlessness, the rapid rise of an emotion, reveals the interior presence of he who invents these ties, this «relationship» which is both light and deep between the two «character-instruments». Is the writing «serial»? This is always the big question concerning Ballif. Here there is a joyous explosion, an absence of system and a taste for variation which escapes straightening influences and rigid frameworks.

Like the *Sonata for violin*, the *Sonata for violin and piano opus 17* has preserved the traditional Mozartian structure of three movements.

SONATA FOR CELLO AND PIANO, opus 40

The *Sonata for cello and piano, opus 40*, how-

ever, comes in one piece. It was composed in Paris in 1962, at the request of Josette Pénassou for her husband Pierre Pénassou, and it is dedicated to the cellist. Ballif was at that point a research assistant at the ORTF under Pierre Shaeffer. The work was first performed in Cologne at the Sud West Funk, by Pierre Pénassou and Aloys Kontarsky, in June 1964. Then the sonata gained momentum and has often been performed in concert in France.

It is a strange music, where lyricism (which is sometimes related to Berg) is not a prisoner of rigour, but on the contrary exalted by it. This sonata rests on the principle of the autonomy of two simultaneous discourses, as underlined by Michèle Tosi in her thesis. «Abandoning the chance solution of *Mouvement pour deux*, Claude Ballif submits the two instrumental parts to a rigorous determinism». It is no longer a «conversation», but a moment of life which is close, dense, almost worrying. Very brief silences, indicating a respiration, a slight distance. However the musician retains the nostalgia of serenity: at the centre of this moment, in its heart or core, a slow part *Calmo sereno* contrasts with the *Giacoso* which precedes it and we are surprised, we are appeased, between two extremes of intensity. Rigour seems to be denied by the colourful, attractive aspect of the instrumental matter, and one finds, of course, as is frequent in Claude Ballif's works, another slight touch of irony in a play on forms which continually flutters and varies. All these contrasts — contradictions — render the work engaging. And one wants to listen to the sonata again, as soon as it is over, as soon as the cello no longer attacks with vigour and abruptness, so that one can confirm the sensations of surprise and pleasure.

MARTINE CADIEU
translated by A. Bennett

(1) From «La Revue Musicale», special number 263: Claude Ballif, essais, études, documents.

(2) Published by Richard Masse, 1956.

(3) *Six musiciens en quête d'auteur* (Alain Galliani, «Pro musica»).

JEAN MARTIN

Professeur au Conservatoire National de Région de Lyon, Jean Martin a débuté ses études musicales dans cette même ville où il obtient à l'âge de 13 ans, un premier prix de piano. Il devient alors l'élève d'Yves Nat et de Pierre Pasquier à Paris; il remporte en 1948 un premier prix de piano et un premier prix de musique de chambre et en 1952, un prix au Concours International Viotti.

L'année suivante, il est nommé au Conservatoire National de Musique de Grenoble où il enseignera pendant 7 années. En 1960 Jean Martin interrompt le professorat pour préparer une série de concerts et se consacrer à son travail personnel notamment avec Pierre Kostanoff à Paris et Guido Agosti à Sienna. Il reprend l'enseignement en 1964 au Conservatoire National de St Quentin où il restera jusqu'en 1974, année de sa nomination au Conservatoire National de Bobigny. C'est en 1981 que Jean Martin prend ses fonctions de professeur au Conservatoire National de Région de Lyon. En 1991, il est nommé professeur au Conservatoire Régional de Région de Versailles.

Dans le même temps, il forme en 1972 le Trio Delta avec Flora Elphège (violon) et Claude Burgos (violoncelle). Le Trio reçoit un conventionnement du Ministère de la culture, donne de nombreux concerts dans toute la France et en Europe, et enregistre.

Fondateur et directeur des concerts du Théâtre Essaïen en 1974, Jean Martin fait jouer dans ce cadre de nombreux jeunes solistes, prix internationaux ainsi que des formations de musique de chambre, activité qu'il se voit dans l'obligation de cesser en raison de l'insuffisance des moyens financiers. Naît alors l'association «Musique quand même» (Music, all the same) qui réunit divers interprètes et animateurs de la programmation passée, et permet de prolonger pendant quelques années les activités musicales dans le cadre du Théâtre Essaïen.

JEAN MARTIN

Jean Martin teaches at the Conservatoire National de Région in Lyon, where he began his own musical studies and where, at the age of 13, he won a first prize for piano. He then became the pupil of Yves Nat and Pierre Pasquier in Paris; in 1948 he won first prize for piano and chamber music and in 1952 was a prize-winner in the Viotti International Contest.

The following year he was appointed to the Conservatoire National de Musique in Grenoble where he taught for 7 years. In 1960 Jean Martin interrupted his teaching career to prepare a series of concerts and to devote himself to his own work with Pierre Kostanoff in Paris and with Guido Agosti in Sienna. He came back to teaching in 1964 at the Conservatoire National in Saint Quentin where he stayed until 1974, when he was appointed to the Conservatoire National in Bobigny. In 1981 Jean Martin was appointed to a teaching post at the Conservatoire National de Région in Lyon. In 1991 he was also appointed to the Conservatoire Régional de Région in Versailles.

During this period he founded the Delta Trio in 1972 with Flora Elphège (violin) and Claude Burgos (cello). The Trio was recognized by the Ministry of Culture and has given many concerts in France and in Europe.

As founder and director of concerts at the Théâtre Essaïen in 1974, Jean Martin promoted many young international prize-winning soloists and chamber music ensembles, an activity which he was obliged to cease through lack of funds. As a result, the association «Musique quand même» was born, which reunited various performers and organizers from past programmes and enabled the musical activities of the Théâtre Essaïen to continue for several years.

CLARA BONALDI

Premier prix de violon et de musique de chambre

au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et premier prix au Concours de Munich en duo avec Sylvaine Billier. Clara Bonaldi a fait des tournées à travers le monde au service d'un répertoire allant de Bach jusqu'aux créateurs du 20e siècle: Webern, Bartók, Xenakis, Ballif. Elle a aussi plus de 14 disques à son actif.

Maurice Fleuret (Nouvel Observateur) dit d'elle qu'elle a de la musique complexe de Bartók «une intelligence peu commune» et Marcel Marnat qu'elle sait «magnifiquement insuffler la finesse énérgique qui est le secret du plus pur Ravel, styliste de premier ordre».

CLARA BONALDI

First prize for violin and chamber music at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris and first prize at the Munich Contest in duet with Sylvaine Billier, Clara Bonaldi has made world tours at the service of a repertoire extending from Bach to the composers of the 20th century: Webern, Bartók, Xenakis, Ballif. She has recorded more than 14 discs.

Maurice Fleuret, in the «Nouvel Observateur» magazine, said of her interpretation of Bartók: «An unusual intelligence of this complex music»; and Marcel Marnat, «... has used magnificently the breath of energetic finesse which is the secret of the most pure Ravel, a stylist of the first order...».

SYLVAINE BILLIER

Sylvaine Billier a poursuivi sa carrière de musique de chambre avec la violoniste Clara Bonaldi, a accompagné en récital des chanteurs tels que Camille Mauranne, Janine Micheau, Elena Obraztova, Udo Reinemann... Elle collabore régulièrement avec la pianiste Martine Joste et participe aux activités des ensembles 2e 2m, Itinéraire, FA.

Sylvaine Billier est artiste soliste à Radio France et professeur de déchiffrage et de préparation à l'ac-

compagnement au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

SYLVAINE BILLIER

Sylvaine Billier has pursued her musical career with the violinist Clara Bonaldi, and has accompanied in recital singers such as Camille Mauranne, Janine Micheau, Elena Obraztova, Udo Reinemann... She works regularly with the pianist Martine Joste and takes part in the activities of the ensemble 2e 2m, Itinéraire, FA

Sylvaine Billier is a solo artist with Radio France and teacher of sight-reading and accompaniment preparation at the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris.

PIERRE PÉNASSOU

Après son premier prix de conservatoire dans la classe de Maurice Maréchal, il se destine à la musique de chambre et travaille avec Joseph Calvet et Maurice Hewitt.

Professeur de violoncelle et de musique de chambre au Conservatoire National de Région de Reims, il est aussi chargé de cours du 3^e cycle de musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Paris.

Il participe à la fondation du Quatuor Parrenin avec lequel il reste 34 ans. En 1980 il entre au Quatuor Bernède.

Il a fait partie dès sa création du Domaine Musical fondé par Pierre Boulez.

PIERRE PÉNASSOU

After his first prize at the conservatoire in the class of Maurice Maréchal he devoted himself to chamber music and worked with Joseph Calvet and Maurice Hewitt.

Cello and chamber music teacher at the Conser-

vatoire National de Région in Reims, he is also a teacher of chamber music at third level at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris.

He was a founder member of the Quatuor Parrenin and worked with this ensemble for 34 years.

In 1980 he became a member of the Quatuor Bernède. In its earliest days he joined the Domaine Musical founded by Pierre Boulez.

JACQUELINE ROBIN

Après tant de concerts en France et à l'étranger, il semble inutile de présenter Jacqueline Robin. Rappelons seulement ses 85 enregistrements, dont 5 ont obtenu le Grand Prix de l'Académie Charles Cros, et ses très nombreuses créations d'œuvres de compositeurs contemporains.

Elle a également fait découvrir par le concert, la radio et les disques le compositeur préromantique français Alexandre Boëly.

Jacqueline Robin a collaboré avec plus de cent solistes comme Elisabeth Schwarzkopf qu'elle suivit pendant douze ans.

Elle retrouve aussi Pierre Pénassou, comme sur ce disque, lors de l'interprétation de sonates pour violoncelle et piano. Son Duo de piano avec Geneviève

Joy est mondialement connu.

Enfin, sur le plan pédagogique, c'est en 1967 qu'elle fut nommée professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.

JACQUELINE ROBIN

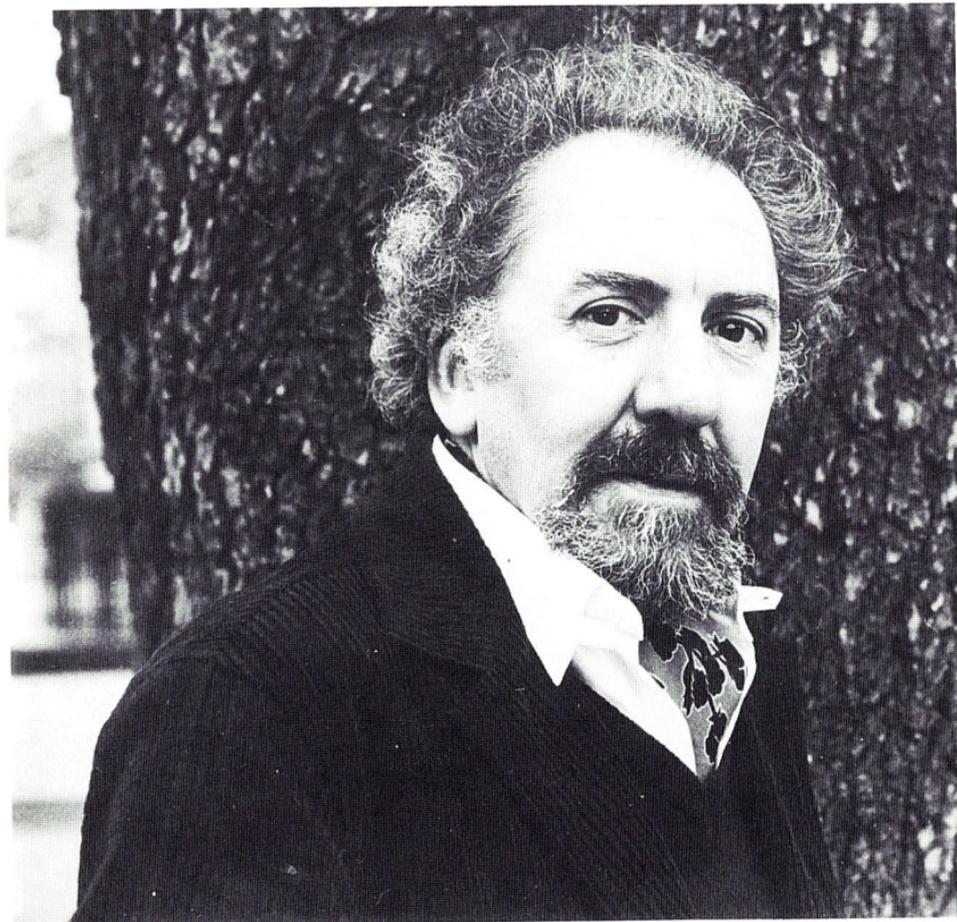
After so many concerts given in France and abroad, it seems hardly necessary to present Jacqueline Robin. However her 85 recordings should be mentioned, five of which obtained the Grand Prix of the Académie Charles Cros, and her numerous first performances of the works of contemporary composers.

The music of the pre-Romantic French composer Alexandre Boëly was discovered by many listeners thanks to her concerts, radio programmes and discs of his work.

Jacqueline Robin has worked with more than one hundred soloists, including Elisabeth Schwarzkopf who she followed for more than twelve years.

She is happy to work with Pierre Pénassou again for this disc, having performed with him the most beautiful sonatas for cello and piano. Her piano Duet with Geneviève Joy is known world-wide.

In the domaine of pedagogy, it was in 1967 that she was appointed to teach at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris.



Jean Martin (Photo Jean-Michel Martin)