

# RAVEL-PIERRE-DEBUSSY

Sonates pour piano et violon  
POULET - LEE



© ARION 1994 & © ARION PARIS 2003 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays.  
Reproduction interdite. ARN 63610 - Photo recto : Lievin - La Porte de Châtillon un soir d'hiver -  
Copyright reserved in all countries.

# RAVEL-PIERNE-DEBUSSY

## sonates pour piano et violon

Maurice RAVEL 1875-1937

1 SONATE POUR PIANO ET VIOLON (posthume) 13'15

Gabriel PIERNE 1863-1937

SONATE POUR PIANO ET VIOLON OP. 36

2 Allegretto	8'53
3 Allegretto tranquillo	5'18
4 Andante non troppo/Allegro un poco agitato	7'29

Claude DEBUSSY 1862-1910

SONATE POUR VIOLON ET PIANO

5 Allegro vivo	4'27
6 Intermède (fantasque et léger)	4'04
7 Finale (très animé)	4'05

Maurice RAVEL

SONATE POUR VIOLON ET PIANO

8 Allegretto	7'30
9 Blues (moderato)	5'13
10 Perpetuum mobile (allegro)	3'53

Gérard POULET, violon  
Noël LEE, piano

2

Curieux désintérêt des musiciens français du 19<sup>e</sup> siècle pour le violon, alors même que les luthiers de Mirecourt leur proposent des instruments aujourd'hui tellement appréciés ! Mais non : un Français du 19<sup>e</sup> siècle ne songe qu'au piano, qu'à l'orchestre et surtout au théâtre. Seuls les petits maîtres maintiennent une tradition avant que se fasse sentir, lente mais durable, l'influence archaisante de l'école Niedermeyer. Ainsi Fauré et Saint-Saëns infléchissent-ils la tendance, relayés ensuite par César Franck et ses émules. Le début du 20<sup>e</sup> siècle est-il moins indécis ? Debussy et Ravel ont, de nos jours, tellement éclipsé les maîtres d'hier qu'à vrai dire nos curiosités tendent à nous porter ailleurs : ainsi l'énorme Sonate d'Albéric Magnard a-t-elle toutes chances de balayer devant elle, désormais, trop de productions de demi-caractère auxquelles on réduit si volontiers l'art français. [...] La sonate en la mineur de Ravel naît dès avril 1897, travail d'approche pour mieux recevoir la parole du maître... Mouvement de sonate ou sonate en un mouvement ? On pencherait pour la seconde hypothèse tant la forme s'y satisfait d'elle-même, condensant dans ce seul morceau les enseignements de la première Sonate de Fauré (1876) et aussi de celle de Franck (1886). Le langage mélodique, flexible et soucieux de « porter » le plus loin possible, est déjà tout à fait caractéristique, de même que cette netteté de la trajectoire générale, marquée par deux fois par un emportement rageur manifestant l'énergie masquée par tant de délicatesse. Bien sûr, le plan se soumet au schéma exposition-développement-réexposition mais l'art consiste à effacer les césures et à donner l'illusion d'un discours improvisé, irrépressible... Coïncidence : aucune musique, peut-être, ne convient mieux à la description que fera Proust de la « sonate de Vinteuil ». Hélas, inexplicablement, Ravel cacha cette œuvre de qualité, sa vie durant. La légende veut qu'elle ait été créée dans la classe même de Fauré par Ravel et son condisciple Georges Enesco mais il fallut attendre 1975 pour qu'on la rejoue en public (New York).

Composée en Bretagne trois ans plus tard à l'intention de Jacques Thibaud, la Sonate opus 36 de Pierné relève quasiment de la génération antérieure (Pierné avait 12 ans de plus que Ravel et se voulait plus proche de Saint-Saëns que de Franck). Certaines de ses œuvres (Variations en ut mineur pour piano) relèvent certes d'une haute et claire pensée mais la présente sonate témoigne du caractère démonstratif que suscitaient les « grandes formes » avant que Debussy et Ravel en démontrent l'importance relative. L'« Allegretto » initial s'affirme par une manière de jubilation où piano et violon vont s'épouser avec ardeur. [...] Après ce déferlement, l'« Allegretto tranquillo » paraîtra bref et d'une rare discrétion. [...] Amplement développé, le finale « Andante non troppo » s'affirme d'abord de façon presque courroucée, humeur bientôt reléguée au profit d'un âpre travail rythmico-mélodique, puissante élaboration qui réintroduira le thème du premier mouvement avant une coda enflammée. Souci d'offrir un repère nécessaire ou acte d'allégeance aux recommandations de Franck ?

Cette mise en valeur de la « technique » crée le contraste avec les œuvres de maturité de Debussy et Ravel chez qui la plasticité mélodique est d'emblée si captivante que c'est à la technique de s'y soumettre. Ainsi revenait-on à la « clarté française » : en fait, consciemment ou non, une volonté quasi morale de débarrasser la musique des faux prestiges, des accumulations esthétiques si volontiers convoquées pour cacher la pauvreté du matériau, l'indécis de la trajectoire, la vacuité. [...] Faut-il redire que la sonate de Debussy appartenait à un projet de six œuvres destinées à montrer quelle musique autre on pouvait (ou devait) écrire hors de lourdes traditions ? Ne nous branchons pas ici sur l'idée erronée d'archaïsme : par delà les modèles des Couperin et Leclair, il s'agit de captiver par des enchaînements musicaux ne devant plus rien aux structures baroques, viennoises ni frankistes... On le sait, la sonate pour violon fut terminée en 1917 mais Debussy ne put achever le cycle complet des six sonates prévues. Ravel, sans doute, connu cette ambition et la sonate pour violon et violoncelle dont il offrit, en 1920, le premier mouvement à la mémoire de son aîné, aura, « mutatis mutandis », le souci de s'inscrire dans un tel projet.

3

Il n'en va plus de même pour la célèbre (seule publiée de son vivant) sonate pour violon et piano de Ravel dont la gestation, exceptionnellement longue (1923-1927), semble témoigner de préoccupations évoluant sans cesse. Rappelons dès lors que les « années folles » furent d'une part violemment secouées par des conceptions rythmiques toutes nouvelles (de Bartók à Prokofiev en passant par le jazz) au moment même où d'immenses maîtres (Kleiber, Schnabel, Klemperer, Backhaus ou Walter) redonnent au grand répertoire une rigueur et une noblesse naguère oubliées. [...] On se persuade que Ravel se rapproche ici des sonates les plus lyriques de Beethoven (5e, 7e, 10e), générosité qui, traduite par l'élan du premier mouvement, va se heurter dans le second aux exigences simplificatrices de l'époque. [...] Ajoutons qu'en ce mouvement se manifeste une nudité à la Falla (le concerto pour clavecin date de 1926) qui, à son tour, évoque l'homme-Ravel : sec, frémissant, douloureux, emporté d'indignations vengeresses mais conscient aussi de ses faibles pouvoirs... Voilà qui explique ce « Perpetuum mobile » final : trépigant, lètu, impitoyable.

D'après Marcel Marnat

Je crois opportun de tracer quelques mots sur la naissance de la sonate de Debussy, créée Salle Gaveau en 1917 par son auteur – hélas au crépuscule de sa vie – et Gaston Poulet, mon père ; la distance qui nous sépare de sa création m'incite à raviver le souvenir. L'histoire commence en 1916, alors que mon père vient de fonder le quatuor à cordes qui porte son nom. Inspiré par la musique de son temps, le quatuor met à son répertoire le quatuor de Debussy et le joue diverses fois. Puis, sous l'impulsion de son premier violon, il sollicite de Debussy une entrevue afin de soumettre leur approche de l'œuvre à son approbation. Invité au domicile de l'auteur, avenue Foch, les 4 musiciens jouent au milieu de la grande pièce de travail alors que lui-même trône à l'extrémité. Il écoute sans mot dire l'exécution de l'œuvre. Une fois terminée, le silence persistant, mon père se lève et va demander au Maître si ses amis et lui-même ne l'ont pas trahi, si sa pensée trouve une correspondance à l'interprétation qu'ils viennent d'en donner : « Nullement, répondit Debussy, mais à la réflexion... n'y changez rien, la cohérence en serait altérée et la sincérité de votre jeu y perdrait son équilibre ainsi que sa couleur d'origine ». A ce moment, l'ambiance quelque peu tendue se réchauffe par un échange d'idées sur l'œuvre, et un ami ou le voir pour lui montrer le projet de la Sonate pour violon et piano, une des six sonates pour divers instruments qu'il avait l'intention de publier ; nous savons que la maladie qui va l'emporter en 1918 ne lui permit d'en écrire que trois : celle pour flûte, harpe et alto, celle pour violoncelle et piano et bien entendu celle pour violon et piano. Jours et heures sont donc convenus. Ainsi, mon père prend connaissance de l'ébauche de la sonate devenue si célèbre depuis. Quelques thèmes et passages sont écrits, mais non les traits de violon, car Debussy veut l'avis d'un violoniste sur les diverses possibilités techniques et sonores qui permettent de rendre au mieux les couleurs qu'il imagine et les harmonies encore à naître qu'il entend résonner en lui. Ce détail : lors d'une visite à l'exposition universelle de 1900, Debussy entend le chant un peu glissé et répétitif d'une scie musicale, qu'il reprend pour l'insérer dans le premier mouvement. D'autres rendez-vous sont pris jusqu'au jour où la Sonate est achevée. Mon père l'aima de toute son âme, un peu comme si elle lui avait appartenu. Il me l'enseigna dans ses moindres détails et lorsque je parvins à en extraire le parfum unique, je sens l'ombre de mon père à jamais dissimulée quelque part. Debussy sentant ses forces décliner voulut lui-même créer l'œuvre promptement et la présenter au public parisien avec le violoniste qui avait eu la merveilleuse audace de venir lui jouer son quatuor : Gaston Poulet.

Gérard Poulet

*It is curious that 19<sup>th</sup>-century French musicians should have shown such a lack of interest in the violin, when the instrument makers of Mirecourt were offering them instruments, that are so highly-prized today! But no: the 19<sup>th</sup> century French musician had dreams only of the piano, the orchestra and, above all, the theatre. Only the minor musicians kept the tradition going, until the archaistic influence of the Ecole Niedermeyer slowly but surely began to make itself felt. Thus, Fauré and Saint-Saëns reorientated the trend, and César Franck and his emulators took over from them. Was the beginning of the 20<sup>th</sup>-century any less indecisive? Nowadays, Debussy and Ravel have eclipsed other musicians of their time (from Saint-Saëns to Vincent d'Indy and even Fauré) to such an extent that, in actual fact, our curiosity tends to take us elsewhere: hence, Albéric Magnard's tremendous violin sonata now has every chance of sweeping along before it the excessive number of 'demi-caractère' productions, to which French art is so readily reduced. [...] In April 1897, the Ravel's sonata in A minor saw the light of day – an approach intended to enable him to gain a better understanding of the master's teachings. Is it a sonata movement or a sonata in one movement? We would be inclined to favour the second hypothesis, since the form seems to be quite self-sufficient; in this single piece, he condenses the teachings not only of Fauré's first sonata (1876), but also that of César Franck (1886). The melodic language, which is versatile, with great scope, is already very characteristic of its author, as is the clarity of the general trajectory, marked on two occasions by a furious fit of anger, indicating the energy that lies lurking beneath all this apparent delicacy. Of course, the piece follows the regular sonata form (exposition-development-recapitulation), but the art lies in erasing the caesuras and giving the illusion of an irrepressible, spontaneous discourse. It may be mere coincidence, but no other piece of music, perhaps, fits more perfectly with Proust's description of Vinteuil's sonata in 'Remembrance Of Things Past'. Unfortunately, for some unknown reason, Ravel kept this fine work to himself throughout his lifetime. Legend has it that it was first performed in Fauré's class by Ravel and his fellow student Georges Enesco, but it was not played in public until 1975 [New York].*

*Gabriel Pierné's Sonata op. 36, which was composed in Brittany three years later (1900) for Jacques Thibaud, belongs almost to the previous generation (Pierné was twelve years older than Ravel and claimed to be closer to Saint-Saëns than to César Franck). Some of his work (Variations in C minor for piano) indeed show such high, clear thinking, but this sonata attests the demonstrative character which was aroused by the 'grandes formes', before Debussy and Ravel demonstrated their relative importance. The opening Allegretto asserts itself through a kind of jubilation, in which the piano and the violin blend ardently. [...] After this sudden wave, the Allegretto tranquillo seems brief and exceptionally discreet. [...] Extensively developed, the finale Andante non troppo asserts itself, first of all, in an almost wrathful manner. The mood soon changes, however, giving way to rough rhythmic-melodic work; this powerful elaboration reintroduces the theme from the first movement, before a fiery coda. Was this a concern to provide a necessary reference or an act of allegiance to Franck's recommendations?*

*This highlighting of 'technique' contrasts with the mature works of Debussy and Ravel, for whom the plasticity of the melody is immediately so captivating that technique is pushed into the background. There was thus a return to 'French clarity': it was, in fact, consciously or not, an almost moral desire to rid music of the false glamour, the accumulation of aesthetic values, which were so readily called upon to hide the weakness of the material, the unclear purpose, the emptiness. [...] Perhaps we should remind ourselves that this sonata belonged to a projected set of six, which were intended to show what other music could (or should) be written, outside the heavy traditions. Let us not latch on to the erroneous idea of 'archaism': beyond the models of such composers as Leclair and Couperin, it is a question of captivating by means of musical progressions that owe nothing to baroque, Viennese or Franckist structures. The Violin Sonata was completed in 1917, but Debussy was notable to finish the intended cycle of six. Ravel was no doubt aware of this ambition and the sonata for violin and cello, the first movement of which he dedicated to the memory of Debussy in 1920, was also intended, 'mutatis mutandis', to form part of a similar project.*

The same cannot be said of the famous sonata for violin and piano by Ravel, which was the only one published during his lifetime. Its extremely long gestation period, lasting from 1923 to 1927, gives us some idea of his everchanging preoccupations. We must remember that 'the roaring Twenties' were violently shaken by quite new conceptions of rhythm (from Bartók to Prokofiev, not forgetting jazz), and, at the same time, such stupendous musicians as Kleiber, Schnabel, Klemperer, Backhaus, Walter and so on, were once more giving the grand repertoire a rigour and nobility that had been forgotten of late. [...] Despite the fact he had often pretended to be somewhat indifferent to Beethoven, it seems quite obvious that, in this work, Ravel was drawing closer Beethoven's most lyrical sonatas (n° 5, 7 & 10). This generosity, expressed in the vigour of the first movement, comes up against the simplifying demands of the time in the second. [...] We may add that, in this movement, there is a certain bareness that reminds us of Manuel de Falla [the Harpsichord concerto dates from 1926]; it also reflects Ravel, the man: dry, emotional, sad, often letting himself be carried away by vengeful fits of indignation, but also aware of his feeble powers. This explains the final 'perpetuum mobile': stamping with impatience, stubborn, merciless.

After Marcel Marnat  
Translation: Mary Pardoe

I think it would be appropriate to say a few words about the birth of Debussy's Violin Sonata, which was first performed at the Salle Gaveau (Paris) in 1917 by the composer (unfortunately at the twilight of his life) and Gaston Poulet, my father. The distance that separates us from that first performance prompts me to revive its memory. The story begins in 1916, when my father had just founded a string quartet bearing his name. Inspired by the music of its time, the quartet took Debussy's Quartet into its repertoire and played it on several occasions. Then, at the instigation of their first violin, they requested an interview with Debussy, in order to submit their approach to the work to his approval. The composer invited them to his home in the Avenue Foch; there, the four musicians played in the middle of the large workroom, while he sat enthroned at the far end. He listened to the performance without saying a word. When the work was over, the silence persisted; my father got up and went to ask the Master if he and his friends had failed to do him justice, if their interpretation corresponded to his intentions: 'Not in the least', replied Debussy, 'but on second thoughts... don't change anything: it would spoil the coherence, and the sincerity of your playing would lose its eloquence and its original colour'. At the moment, the somewhat strained atmosphere warmed up, as they exchanged their ideas on the work, and the fascinating meeting ended with a friendly farewell. A few days later, my father received a letter from Debussy, asking him to go and see him in order to work on the sonata for violin and piano, one of a projected set of six sonatas for various instruments. As we know, illness carried him off in 1918 and he was only able to compose three of them: the sonata for flute, harp and viola, the Sonata for cello and piano and, of course, the sonata for violin and piano. Dates and times were agreed upon. My father thus had the honour of seeing the draft of the sonata, which has since become so famous. Debussy had written a number of themes and passages, but he had left the virtuoso violin parts, for he wanted a violinist's opinion on the sounds and various technical possibilities that would enable him to render the colours he had in his mind and the harmonies that were going round in his head. An interesting detail: during a visit to the World Exhibition in 1900, Debussy had heard the somewhat repetitive melody of a musical saw, with its tendency to portamento; he borrowed it for the first movement. They continued to meet until the day the Sonata was completed. My father loved it with all his soul, a bit as if it had belonged to him. He thought it to be in its every detail, and when I manage to bring out its unique perfume, I can sense that my father's shadow is lurking there somewhere for ever. Debussy, feeling his strength waning, wanted to give the first performance as soon as possible, taking the piano part himself and presenting the work to Parisian audiences with the violinist who had had the wonderful audacity to come and play his quartet to him: Gaston Poulet.

Gérard Poulet

80, AVENUE DU BOIS DE BOULOGNE

Mon cher Gaston Poulet,  
Pourriez-vous m'envoyer deux  
places pour mon ami J. Salmon  
qui a grande envie de vous entendre  
pour la sonate ?  
Affectueusement merci  
Claude Debussy

Lettre adressée en 1917 à Gaston Poulet (Coll. Gérard Poulet)  
(Mon cher Gaston Poulet, pouvez-vous m'envoyer deux places pour mon ami J.S... qui a grande envie de vous entendre jouer la Sonate ? Affectueusement merci. Claude Debussy)

\* \*  
\*

Extraits de lettres de Claude Debussy à son éditeur Jacques Durand

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

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

"Hier concert Poulet. On a voulu bisser l'Intermezzo, ce à quoi je me suis formellement refusé, d'a-  
bord pour respecter l'unité de composition, donc il fallait bisser la Sonate."  
(St-Jean-de-Luz, Septembre 1917)