French Violin Sonatas

César Franck (1822-1890)
Sonata for violin and piano in A major, M. 8 (1886)

1_	*Allegretto ben moderato*	*6'01*
2_	*Allegro*	*8'22*
3_	*Recitativo - Fantasia. Ben moderato - Molto lento*	*7'24*
4_	*Allegretto poco mosso*	*6'30*

Claude Debussy (1862-1918)
Sonata for violin and piano, L. 140 (1916-17)

5_	*Allegro vivo*	*5'14*
6_	*Intermède. Fantastique et léger*	*4'33*
7_	*Finale. Très animé*	*4'34*

8_	**Clair de lune** *(from 'Suite bergamasque', arr. for violin and piano by Alexander Roelens)*	*4'34*

Maurice Ravel (1875-1937)
Sonata for violin and piano No. 2 in G major (1923-27)

9_	*Allegretto*	*7'35*
10_	*Blues. Moderato*	*5'31*
11_	*Perpetuum mobile. Allegro*	*3'49*

Total time: 64'10

Yu-Chien Tseng, *violin*
Inga Dzektser, *piano*

Recorded in the Flagey studios, well-known for their superior acoustics (www.flagey.be)

Special thanks to Flagey, Chi-Mei Foundation, Hsien-Hung Tseng, Valérie Trangez, Fjolla Avdiu, International Competition Queen Elisabeth, Yen-Ming Lay.

Recording: 23-26 August 2012, Flagey Studio 4 (Brussels) – Recording engineer, artistic direction, editing, mastering: Aline Blondiau – Photos Yu-Chien Tseng: Philip van Ootegem (www.lysias.be) – Design: mpointproduction – Producer: Frederik Styns

VIOLIN SONATAS BY FRANCK, DEBUSSY, AND RAVEL

This recording's three sonatas for violin and piano have one conspicuous feature in common: all came rather late in their respective composers' lives, and indeed Debussy's sonata was the last piece in any genre which he completed. But none of the three possesses the obvious valedictory features which mark, for example, the final utterances of Beethoven and Richard Strauss. All have about them a firm sense of adventure, whether this adventure be primarily structural (as with the Debussy), primarily exotic (as with the Ravel), or primarily melodic (as with the Franck). All three bear witness to their creators' variously complicated relationships with the German instrumental tradition (Ravel dismissed Beethoven as 'the Great Deaf One' [*le Grand Sourd*], but he still needed to reckon with Beethoven's examples in the violin-piano medium). All three, most spectacularly the Franck, soon entered the mainstream chamber music repertoire and have remained there for decades.

César Franck: Sonata (1886)

Inseparable from the history of Franck's Violin Sonata is the career of his fellow Liègeois Eugène Ysaÿe, born in 1858 (thirty-six years after Franck). The two men had known each other since 1876, when they had met at the Paris home of Ysaÿe's erstwhile teacher Henri Vieuxtemps. As the young violin virtuoso's résumé became ever more impressive, and included collaborations with no less a pianist than Anton Rubinstein, so his standing in Franck's eyes grew; and when Franck came to write his sonata, he had Ysaÿe in mind.

The work ended up being a wedding present from the older musician to the younger. Franck could not attend Ysaÿe's nuptials (which occurred at Arlon, just west of the Belgium-Luxembourg border, in September 1886); but his pupil Charles Bordes could, and Bordes gave to Ysaÿe, at the reception, a package containing Franck's manuscript. Ysaÿe was so moved by the gift that he insisted on sight-reading the piece then and there, asking Bordes's fellow-guest and sister-in-law Léontine Bordes-Pène to play the piano part. Mme Bordes-Pène had already been shown the manuscript by Franck, so that she at least possessed some familiarity with it, though even her dexterity must have been challenged by it.

Franck, blissfully apt to forget that not every musician's hands were as enormous as his own, littered the piano part – the last movement in particular – with major-tenth chords. Whether Mme Bordes-Pène could manage these un-arpeggiated is unclear, but most mere pianistic mortals ever since have been obliged to spread them in order to play them at all.

At a second performance, this time in Liège, Ysaÿe and Mme Bordes-Pène rendered the Sonata to a specially invited audience, which included two directors of the city's conservatoire (Jean-Théodore Radoux and his eventual successor Sylvain Dupuis), as well as the short-lived, tubercular, Uruguayan-born Symbolist poet Jules Laforgue (whom T. S. Eliot acknowledged as a crucial inspiration for J. Alfred Prufrock). The first *public* performance of the Sonata came later, with the same players, during the Franck Festival held in December 1886, under the auspices of Brussels's Cercle Artistique et Littéraire, and with the composer present. By the time violinist and pianist had finished playing the Sonata's first movement, dusk had fallen. The museum administration banned artificial lighting. Therefore the performers, no longer able to read from the scores in front of them, had to render the final three movements from memory. Brussels Conservatoire director François-Auguste

Gevaert so admired the outcome that he told Franck: 'You have transformed chamber music; through you, a new path has opened up.'

The Franck Sonata – or, as it is irreverently known among Anglophone violinists, 'the Frank Sinatra' – demonstrates the composer's sublime economy of melodic means, an economy rare even for him. The very first violin entry is based on the interval of a third, which will come to saturate the argument. Yet no one could predict, on the basis of the work's reflective opening, the wild intensity (often suggesting Schumann, as has been noted) dominating the second movement. The extraordinary coda of this movement, with its *accelerando* repetitions of rising scales, implies a reference to the climax of Beethoven's *Leonore No. 3*. As for the finale, it is rightly world-renowned for the seeming effortlessness of its canonic writing: once heard, eternally remembered. Franck's unfailing effectiveness in differentiating between the instrumentalists' ranges merely reinforces the imprudence of transcribing the violin part (as has been regularly done) for a cello.

Claude Debussy: Sonata (1916-17)

The greatest single shock of Debussy's life was the Great War's outbreak in August 1914. Insufficiently young and robust for active military service, Debussy seethed on the sidelines and luxuriated in a strident chauvinism: 'be there 30 million Boches,' he insisted, 'French thought is indestructible.' His physical state aggravated his depression. A bout of severe haemorrhaging in 1909 had turned out to be a premonition of cancer. From 1915 onwards he was a more or less constant invalid, determined to write for as long as his strength allowed him – to create, as he put it, 'a little of that beauty against which the enemy rages' – but otherwise comforted only by the presence of his beloved daughter Claude-Emma, known to all as 'Chou-Chou'. The cold public reception accorded in 1912 to Debussy's last major orchestral piece, *Jeux* (produced for Diaghilev's Ballets Russes but overshadowed by the much more

obviously sensational *Rite of Spring*), confirmed his decision to abandon the orchestra and to concentrate on astringent chamber-music textures.

His *Études* for solo piano and his two-piano suite *En blanc et noir* demonstrated an increasing impatience with the voluptuous harmonies of his youth, and a concomitant fondness for a harder, more Spartan, more 'classical' approach. This approach (with its implication that anything the young Stravinsky could do, Debussy could do better) fully suited small-scale instrumental ensembles; and he vowed to compose six sonatas. Actually he lived to finish only three: a cello sonata (1915); a sonata for the unusual ensemble of flute, violin, and harp (1915); and the work on this CD. The colostomy which he underwent in 1916 – few such operations had been performed on any cancer sufferers at the time, whether in France or elsewhere – supplied him with short-term relief but no more.

Through a mighty effort of will, Debussy forced himself to play the piano part (the violinist was Gaston Poulet, a twenty-five-year-old protégé of Diaghilev and of the eminent conductor Pierre Monteux) at the Violin Sonata's premiere in Paris on 5 May 1917. He never again mustered the strength to perform in public, and ten months later he was dead. The premiere itself – a benefit concert to raise funds for soldiers disabled by blindness – gave little pleasure to anyone present. Audience members craving escapism amid the long nightmare of the Western Front's death-toll found themselves confronted with music apparently determined to refuse them all relief: music at once elliptical and strange, haunted while usually avoiding nostalgia; with no conventional 'development' for hearers to apprehend in the piece's fourteen-minute span (far shorter than any of Beethoven's or Brahms's celebrated violin-piano essays); and delivered by instrumentalists who repeatedly sounded engaged in simultaneous despondent monologues rather than blending in orthodox duet style. The logic operating here is the logic of a dream-sequence. Every

now and then, Debussy invokes a gypsy violinist whom he had heard long before on a visit to Budapest; he said that the man's fiddling 'could extract secrets from a safe'. Nevertheless, whenever normal virtuosity seems about to triumph, as with the conclusions of both outer movements, the composer soon curbs it. Here, as so often earlier, Debussy obeys the credo enunciated by one of his favourite poets, Verlaine: '*Prends l'éloquence et tords-lui son cou!*' 'Take eloquence and wring its neck!'

Clair de lune

Debussy's initial recognition as a composer occurred during the late 1880s. One of the most delightful among his early works – works already mature, for all their youthfulness – is the four-movement *Suite Bergamasque* for solo piano. He wrote most of this suite in about 1890, but soon fell out of love with it, and released it only in 1905, at a publisher's urging. Before allowing the music to be printed he subjected it to thoroughgoing revisions, even changing two of his original movement titles. For example, 'Clair de lune' (the third movement, and an evocation of moonlight) had originally been called 'Promenade sentimentale'. (Both titles quote from Paul Verlaine's verse.) Almost since the day of the suite's first performance, transcribers have adapted it – and 'Clair de lune' in particular – for a variety of non-piano idioms. There exist orchestrations of the piece by Debussy's friend André Caplet and by none other than Leopold Stokowski; even organists have on occasion commandeered it, thanks to the 1956 arrangement by film-composer Dimitri Tiomkin (heard originally in the James Dean movie *Giant*). The present recording's violin-piano version – dating from 1924 – was supplied by Alexandre Roelens (1880-1948) and was taken up by several world-ranking violinists, most notably Jascha Heifetz during World War II.

Ravel: Sonata (1923-27)

Ravel turned to the violin-piano combination no fewer than three times before finalising the masterpiece heard here. He did so first in a sonata from 1897, which he quickly suppressed and which lay in manuscript until the 1975 centenary of his birth, when it appeared under the title *Sonate posthume*. In 1922 he returned to the medium for a miniature called *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*, commissioned by a leading magazine (*La Revue Musicale*) to honour the old artist whose Paris Conservatoire example Ravel so profoundly cherished. Two years later the Hungarian violinist Jelly d'Arányi inspired Ravel to compose *Tzigane*, one of his most obsessive inspirations in any field. Only with *Tzigane* safely launched did he decide to compete with Debussy by releasing a full three-movement piece that he had begun in 1923. The mature sonata's first performance took place on 30 May 1927 at Paris's Salle Érard, with the composer at the keyboard (despite his well-attested pianistic shortcomings), and with the violin part taken by the Romanian-born master George Enescu. But Enescu was Ravel's second choice, not his first. He initially intended that the violinist be his old friend Hélène Jourdan-Morhange, whom advancing arthritis prevented from playing the work, although she remained its dedicatee.

The most immediately striking element of the composition was and is its middle movement, which Ravel defiantly called 'Blues.' By this stage Ravel had fallen thoroughly in love with the USA's popular culture in general and its musical aspects in particular. Gershwin had approached him for lessons (to no avail: 'It is better,' the worldly-wise Frenchman told the eager American, 'to write good Gershwin than bad Ravel, which is what would happen if you worked with me'); and both of Ravel's own piano concertos are shot through with Gershwin's own influence. Of course, Ravel being a creative genius and not an ethnomusicologist, his exercise in a blues idiom sounds like nobody else's. He could have taken *The Star-Spangled Banner* and made its timbre as quintessentially French as any accordionist in a Métro station.

As for the sonata's finale, it proved – for all its apparent panache and ease of motion – an agonising struggle to revise, even by its composer's usual standards of hypertrophic self-criticism. Conductor and arranger Manuel Rosenthal, among Ravel's rather few students, recalled in 1987:

> 'Once when I came for my lesson, I saw the fire burning. Among the ashes I could see still a piece of manuscript paper. I asked him what it was. "That's a good lesson for you," he said. "Sometimes you think I'm too harsh with you, too stern, too critical. Well, I have just destroyed the finale of the [Violin Sonata]. You know it, I've shown it to you." I said, "But the finale was really charming, a wonderful piece of music." He said, "I know. I liked it very much. But it didn't fit the Sonata. It was not the right kind of finale for the first and second movements. So I have destroyed it . . ."'

The result – like all Ravel's other published writing – confirms the wisdom expressed by a double-bass player who, at the news of Ravel's death in December 1937, sought to console the grief-stricken Rosenthal: 'I understand', the player said, 'why you are weeping for your *Maître*, but take comfort in this: he, at least, is not leaving any rubbish behind.' And – again like everything else in Ravel's official oeuvre – the surface polish and irony coexist with an emotion all the more potent for being repressed. Ravel resembled (to quote Stravinsky's phrase) 'the most perfect of Swiss clock-makers' solely because permitting himself to be a full-blooded romanticist would have sent him insane.

© R. J. Stove, 2012

Yu-Chien Tseng

Yu-Chien Tseng, who just turned eighteen during this recording project, was born in Taipei (1994). He began to play the violin at the age of five and performed as a soloist with the Taipei Symphony Orchestra at the age of six. He won the third prize of the Menuhin Competition (junior division) in 2006, and in 2008 entered the Curtis Institute of Music (US) where he is currently studying with Ida Kavafian. In Taiwan he studied with Po-Shan Lin, Ying-Liang Shen, I-Ching Li, and C. Nanette Chen.

Yu-Chien Tseng is a prizewinner of several international competitions: the Queen Elisabeth Competition (2012) in Belgium (fifth prize and Klara and Musiq'3 audience awards), the Isang Yun International Violin Competition (2011) in Korea (first prize, and best interpretation prize for works by Isang Yun), the 14th International Tchaikovsky Competition (jury discretionary award), the 53rd Premio Paganini International Violin Competition (2010) in Italy (prize for the best performance of the Paganini concerto), the 10th Pablo Sarasate International Violin Competition (2009) in Spain (first prize, best performance prize for works by Sarasate – he was the youngest first prizewinner ever in the history of this competition).

Yu-Chien Tseng is developing a promising career as a soloist. He has played with the Philadelphia Symphony Orchestra, the National Symphony Orchestra of Belgium, the Taipei Symphony Orchestra, the National Symphony Orchestra of Taiwan, the Orquesta Sinfónica de Navarra, and the Orchestre Royal de Chambre de Wallonie. He has also been invited to give solo recitals in Taiwan, Spain, Belgium, and the United States.

On this recording Yu-Chien Tseng plays a violin by Giuseppe Guarneri del Gesù (1732). According to historical records, the first owner of this violin was Count Cesare Castelbarco (Milan). The legendary violin dealer Luigi Tarisio (1790-1854) sold it in 1845; thus the instrument is also known as the 'Castelbarco-Tarisio'. The British virtuoso George Haddock (1824-1907) played it for many years. This violin is the property of the Chi-Mei Corporation (Taiwan) established in 1959. The Chi-Mei Culture Foundation, founded by the Chi-Mei Corporation in 1977, supports medical care and cultural promotion. The Foundation runs the Chi-Mei Medical Centre and the Chi-Mei Museum, which focuses notably on arts, natural history, musical instruments, arms and armour, antiquities, and scientific instruments. The Chi-Mei Foundation also distributes scholarships to encourage talented young students in music and arts. The fine violin collection of the Chi-Mei Museum can be loaned out to Taiwanese musicians for professional performances, competitions, and recordings.

Inga Dzektser

Pianist Inga Dzektser is a prizewinner of several international music competitions, including the International Chamber Music Competition in Trapani (1993), Italy, and the International Piano Duo Competition in Tokyo (2003). She has played with many symphony and chamber orchestras, as well as with such well-known musicians as Philippe Hirshhorn, Zakhar Bron, Dora Schwarzberg, Alexander Knyazev,

and Dmitry Yablonsky. She has participated in numerous music festivals in Spain, France, Holland, Finland, Portugal, UAE (Abu Dhabi Classics), Germany (Bad Kissingen Summer Festival), Italy (the International Chamber Music festival in Fermo, Camerino, Tagliacozzo), and on the island of Elba (the festival organised by Yuri Bashmet), and has given masterclasses and concerts in Japan, Korea, Portugal, and the United States.

Inga Dzektser is highly praised as an accompanist. In 2011 she received the prize for the best accompanist at the prestigious Tchaikovsky Competition. She has worked as an accompanist for the masterclass of the Berlin Philharmonic Orchestra's quartet, for the Summer Music Academy 'The International Holland Music Sessions' (violin classes of Pierre Amoyal, György Pauk, Krzysztof Wegrzyn, Josef Rissin, Rudolf Koelman), and for Wolfram Christ's violin masterclass at the Gustav Mahler International Academy. She is an official pianist of the Lipizer Competition in Gorizia (Italy), the David Oistrakh International Violin Competition in Odessa (Ukraine), and the International Violin Competition in Qingdao (China). Inga Dzektser has been a jury member herself for the 'European Music Prize for Youth' in Linz (Austria), and currently teaches the piano at the Saint Petersburg State Conservatory. Her repertoire includes music of all styles.

LES SONATES POUR VIOLON DE FRANCK, DEBUSSY ET RAVEL

Les trois sonates pour violon et piano de cet enregistrement partagent une caractéristique remarquable : toutes surviennent relativement tard dans les carrières de leurs compositeurs respectifs. De fait, celle de Debussy est la toute dernière pièce qu'il acheva. Mais aucune des trois ne possède les marques d'adieu qui caractérisent, par exemple, les dernières œuvres de Beethoven et de Richard Strauss. Toutes trois témoignent d'un solide sens de l'aventure, que celle-ci soit plutôt structurelle (comme dans la sonate de Debussy), exotique (Ravel) ou mélodique (Franck). Toutes trois se font l'écho des relations diversement compliquées de leurs auteurs avec la tradition instrumentale allemande (Ravel se moquait de Beethoven (« le Grand Sourd »), mais il le prit en exemple pour l'écriture piano-violon). Toutes trois, et la *Sonate* de Franck en particulier, se firent bientôt une place dans le répertoire dominant de la musique de chambre, pour y demeurer durant des décennies.

César Franck, *Sonate* (1886)

L'histoire de la *Sonate* pour violon de Franck est intimement liée à la carrière d'Eugène Ysaÿe – son compatriote liégeois, de 36 ans son cadet. Les deux hommes se connaissaient depuis 1876, quand ils se rencontrèrent au domicile parisien d'Henri Vieuxtemps, l'ancien professeur d'Ysaÿe. À mesure que le curriculum vitae du jeune violoniste virtuose devenait de plus en plus impressionnant – parmi ses collaborations,

citons celle avec le pianiste Anton Rubinstein –, l'estime que lui portait Franck grandissait ; et quand ce dernier commença à écrire la sonate, c'est à Ysaÿe qu'il pensait.

Franck finit par faire cadeau de l'œuvre à Ysaÿe, à l'occasion de son mariage. Le compositeur ne put assister aux noces (qui eurent lieu à Arlon, à l'ouest de la frontière belgo-luxembourgeoise, en septembre 1886) ; son élève Charles Bordes, qui était présent, remit à Ysaÿe, au moment de la réception, un paquet contenant le manuscrit de Franck. Ysaÿe fut tellement ému par le présent qu'il insista pour lire la pièce à vue ; il demanda à la belle-sœur de Bordes, Léontine Bordes-Pène, de l'accompagner au piano. Madame Bordes-Pène avait déjà vu le manuscrit de Franck, il ne lui était donc pas inconnu, et pourtant son habileté fut mise à l'épreuve.

Franck, qui avait béatement tendance à oublier que tous les musiciens n'ont pas des mains aussi énormes que les siennes, joncha la partie de piano – la dernière partie en particulier – d'accords de dixième majeure. Nous ne savons pas si Madame Bordes-Pène réussit à exécuter ces accords, mais la plupart des pianistes « simples mortels » sont depuis obligés de les arpéger pour être capables de les jouer.

Lors d'une seconde représentation, à Liège cette fois, Ysaÿe et Madame Bordes-Pène interprétèrent la *Sonate* pour un public spécialement réuni, parmi lequel se trouvaient deux directeurs du conservatoire de la ville (Jean-Théodore Radoux et son ultime successeur Sylvain Dupuis) ainsi que le poète symboliste d'origine uruguayenne Jules Laforgue, tuberculeux et trop tôt disparu (T. S. Eliot reconnut s'en être inspiré pour *The Love Song of J. Alfred Prufrock*). La première représentation publique de la *Sonate* vint plus tard, avec les mêmes interprètes, durant le Festival Franck en décembre 1886, sous les auspices du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles et en présence du compositeur. Le soir tomba alors que le violoniste et la pianiste achevaient le premier mouvement. L'administration du musée avait interdit

l'éclairage artificiel ; les musiciens ne pouvaient donc plus lire leurs partitions et durent jouer les trois derniers mouvements de mémoire. Le directeur du conservatoire de Bruxelles, François-Auguste Gevaert, en fut tellement impressionné qu'il dit à Franck : « Vous avez transformé la musique de chambre. Par vous une voie nouvelle s'est ouverte. »

La *Sonate* de Franck – ou, comme la désignent de façon irrévérencieuse les violonistes anglophones, la *Frank Sinatra* – témoigne de la sublime économie de moyens mélodiques dont fait preuve le compositeur ; une économie rare, même pour lui. La toute première entrée du violon, qui viendra saturer les débats, est basée sur un intervalle de tierce. Personne ne peut prévoir, à l'audition de l'ouverture méditative de l'œuvre, l'intensité sauvage (qui rappelle souvent Schumann) qui viendra dominer le second mouvement. Son extraordinaire coda, avec ses répétitions *accelerando* de gammes ascendantes, fait référence au climax de *Leonore* n° 3 de Beethoven. Quant au finale, il est à juste titre universellement célèbre pour l'aisance apparente de son écriture canonique : une fois entendue, à jamais retenue. L'efficacité sans faille de Franck dans la différenciation entre les tessitures des instrumentistes ne fait que renforcer l'incongruité de la transcription de la partie de violon pour le violoncelle, comme elle a pourtant souvent été réalisée.

Claude Debussy, *Sonate* (1916-1917)

Le plus grand choc de la vie de Debussy fut le déclenchement de la Grande Guerre en août 1914. Trop âgé et pas assez robuste pour servir dans l'armée, il bouillonnait sur la touche et s'abandonna à un chauvinisme véhément : « eût-il 30 millions de Boches, on ne détruit pas la pensée française ». Sa dépression était encore aggravée par son état physique. En 1909, une grave hémorragie s'était avérée causée par un cancer. À partir de 1915, il était en état d'invalidité plus ou moins constante et déterminé à écrire aussi longtemps que ses forces le lui permettraient – créer, comme il

le disait, « un peu de cette beauté contre laquelle l'ennemi enrage » - mais trouvait consolation dans la présence de sa fille bien-aimée Claude-Emma, connue de tous sous le nom « Chou-Chou ». Le frais accueil que le public réserva en 1912 à sa dernière œuvre orchestrale majeure, *Jeux* (écrite pour les Ballets russes de Diaghilev mais éclipsée par le *Sacre du Printemps*, œuvre bien plus immédiatement sensationnelle), le conforta dans sa décision d'abandonner l'orchestre pour se concentrer sur les textures toniques de la musique de chambre.

Dans ses *Études* pour piano solo et sa suite *En blanc et noir* pour deux pianos, Debussy fit montre d'un agacement croissant à l'égard des harmonies voluptueuses de sa jeunesse et d'un penchant concomitant pour une approche plus dure, plus spartiate, plus « classique ». Cette approche (qui impliquait que quoi que fît Stravinsky, Debussy pouvait faire mieux) convenait parfaitement aux ensembles instrumentaux de petite taille ; il promit de composer six sonates. En réalité, il ne vécut pas assez longtemps pour en achever plus de trois : une sonate pour violoncelle (1915), une autre pour l'effectif inhabituel de la flûte, du violon et de la harpe (1915) ainsi que l'œuvre présente sur ce CD. La colostomie qu'il subit en 1916 – peu d'opérations de ce genre étaient à l'époque réalisées sur des personnes souffrant du cancer, que ce soit en France ou ailleurs – lui procura un soulagement de courte durée, sans plus.

En un puissant effort de volonté, Debussy se força à tenir la partie de piano lors de la Première de sa *Sonate* pour violon à Paris le 5 mai 1917 – avec le violoniste Gaston Poulet, 25 ans, protégé de Diaghilev et de l'éminent chef d'orchestre Pierre Monteux. Il n'aurait plus jamais la force de se produire en public, et dix mois plus tard il était mort. La Première elle-même – un concert au profit des soldats souffrant de cécité – procura peu de plaisir aux personnes présentes. Les auditeurs, qui aspiraient à s'évader du long cauchemar du front de l'Ouest et de son tribut en vies, se trouvèrent confrontés à de la musique apparemment déterminée à leur interdire tout

apaisement : musique à la fois elliptique et étrange, tourmentée bien qu'évitant généralement toute nostalgie ; sans que les auditeurs puissent saisir ce « développement » traditionnel tout au long des 14 minutes de la pièce (bien plus courte que toutes les célèbres œuvres pour violon et piano de Beethoven ou de Brahms) ; et livrée par des instrumentistes qui semblent régulièrement engagés dans des monologues accablés simultanés au lieu de se fondre dans le style orthodoxe du duo. La logique à l'œuvre ici est celle d'une séquence de rêve. De temps en temps, Debussy invoque un violoniste tsigane qu'il entendit longtemps auparavant, lors d'une visite à Budapest ; il disait que le jeu de l'homme « aurait arraché des confidences à un coffre-fort ». Néanmoins, chaque fois que la virtuosité normale semble sur le point de triompher, comme lors des conclusions des deux mouvements extérieurs, le compositeur la réfrène. Ici, comme si souvent auparavant, Debussy obéit au crédo énoncé par l'un de ses poètes favoris, Verlaine : « Prends l'éloquence et tords-lui son cou ! »

Clair de lune

Les qualités de compositeur de Debussy furent reconnues dès la fin des années 1880. L'une de ses œuvres de jeunesse les plus charmantes – œuvres pourtant étonnamment matures – est la *Suite Bergamasque* en quatre mouvements pour piano solo. Il en écrivit la plus grande partie vers 1890, mais s'en détourna bientôt et ne la publia qu'en 1905, sur les instances pressantes d'un éditeur. Avant de donner la musique à l'impression, il la soumit à une révision en profondeur ; il alla jusqu'à changer les titres de deux des mouvements. Par exemple, « Promenade sentimentale » (le troisième mouvement) fut renommé « Clair de lune » - les deux titres sont tirés de la poésie de Paul Verlaine. Depuis le jour de sa première représentation ou presque, les transcripteurs adaptent la suite – et « Clair de lune » en particulier – pour de nombreux effectifs. Il existe des orchestrations de « Clair de lune » d'André Caplet, un ami de Debussy, et de Leopold Stokowski lui-même ; même les organistes s'approprient la pièce à l'occasion, grâce à l'arrangement qu'en fit le compositeur de musique de film Dimitri Tiomkin

(entendu pour la première fois dans *Giant*, avec James Dean). La version pour violon et piano de cet enregistrement, qui date de 1924, fut réalisée par Alexandre Roelens (1880-1948) et fut reprise par plusieurs violonistes de renommée mondiale, dont Jascha Heifetz pendant la Seconde Guerre mondiale.

Ravel, *Sonate* (1923-1927)

Ravel écrivit à trois reprises pour la combinaison violon-piano avant de finaliser le chef d'œuvre que nous entendons ici. Il le fit d'abord dans une sonate de 1897, qu'il supprima rapidement et qui resta à l'état de manuscrit jusqu'au centenaire de sa naissance en 1975, quand elle fut publiée sous le titre de *Sonate posthume*. En 1922, il y retourna pour une miniature appelée *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*, qui fut commandée par un magazine important (*La Revue musicale*) pour honorer le vieil artiste dont Ravel chérissait tant l'exemple depuis qu'il avait été son élève au Conservatoire de Paris. Deux ans plus tard, la violoniste hongroise Jelly d'Arányi inspira à Ravel la composition de *Tzigane*, l'une de ses inspirations les plus obsédantes. Ce n'est qu'une fois *Tzigane* lancée sans incident qu'il décida de rivaliser avec Debussy en publiant une œuvre complète en trois mouvements, qu'il avait commencée en 1923. La première représentation de la sonate achevée eut lieu le 30 mai 1927 en la salle Érard à Paris, avec le compositeur au clavier (en dépit de ses insuffisances pianistiques bien connues) et le maître d'origine roumaine Georges Enesco au violon. Enesco n'était que le second choix de Ravel. Il s'était d'abord adressé à sa vieille amie Hélène Jourdan-Morhange, dont l'arthrite avancée l'empêcha de jouer l'œuvre – mais elle resta sa dédicataire.

L'élément de l'œuvre qui frappe avant tout reste le mouvement central, que Ravel nomma « Blues » par défi. À ce moment, Ravel était tombé complètement amoureux de la culture populaire américaine en général et de ses aspects musicaux en particulier. Gershwin lui demanda de lui donner des leçons (en vain, puisque le

Français déclara en substance à l'Américain passionné : « Mieux vaut écrire du bon Gershwin que du mauvais Ravel, ce qui arrivera si vous travaillez avec moi ») ; les deux concertos pour piano de Ravel sont eux-mêmes marqués par l'influence Gershwin. Bien sûr, Ravel était un génie créateur et pas un ethnomusicologue ; son incursion dans l'idiome du blues sonne comme chez nul autre. Il aurait pu prendre *The Star-Spangled Banner* et en rendre le timbre aussi typiquement français que celui de n'importe quel accordéoniste dans une station de métro.

Quant au finale, sa révision s'avéra – malgré son apparent panache et sa facilité de mouvement – être une lutte pénible, même selon les normes d'autocritique hypertrophiée du compositeur. Le chef d'orchestre et arrangeur Manuel Rosenthal, l'un des quelques élèves de Ravel, se rappela en 1987 :

> « Une fois, lorsque je vins pour ma leçon, le feu brûlait. Dans les cendres, je pus voir un morceau de manuscrit. Je lui demandai ce que c'était. 'C'est une bonne leçon pour toi, dit-il. Parfois tu trouves que je suis trop sévère avec toi, trop strict, trop critique. Eh bien, je viens de détruire le finale de la *Sonate* pour violon. Tu le connais, je te l'ai montré.' Je lui dis : 'Mais le finale était vraiment charmant, un magnifique morceau de musique.' Il me répondit : 'Je sais. Je l'aimais beaucoup. Mais il ne s'accordait pas à la *Sonate*. Ce n'était pas le genre de finale qui correspondait au premier et au second mouvement. Je l'ai donc détruit.' »

Le résultat – comme toutes les autres œuvres publiées de Ravel – vient confirmer la sagesse d'un contrebassiste qui, à l'annonce de la mort de Ravel en décembre 1937, chercha à consoler un Rosenthal éploré : « Je comprends pourquoi tu pleures ton Maître, mais que ceci te console : lui, au moins, ne laisse aucun déchet derrière lui ». Encore une fois comme dans tout l'œuvre officiel de Ravel, le vernis de surface

et d'ironie coexiste avec une émotion d'autant plus puissante qu'elle est refoulée. Ravel ressemblait, selon les mots de Stravinsky, au « plus parfait des horlogers suisses » uniquement parce que s'autoriser à être un romantique pur et dur l'aurait rendu fou.

© R. J. Stove, 2012

(Traduction : Catherine Méeus)

Yu-Chien Tseng

Yu-Chien Tseng, qui a fêté ses 18 ans pendant cet enregistrement, naît à Taipei en 1994. Il commence le violon à l'âge de 5 ans et se produit en soliste avec l'Orchestre symphonique de Taipei dès l'année suivante. Il remporte le troisième prix au concours Menuhin (catégorie junior) en 2006 et entre en 2008 au Curtis Institute of Music (États-Unis), où il étudie actuellement avec Ida Kavafian. À Taiwan, il étudie avec Po-Shan Lin, Ying-Liang Shen, I-Ching Li et C. Nanette Chen.

Yu-Chien Tseng est lauréat de plusieurs concours internationaux (il en est également le plus jeune participant) : le concours Reine Élisabeth de Belgique (2012, 5e prix, prix du public Klara et Musiq'3), le concours international de violon Isang Yun en

Corée (2011, premier prix et prix de la meilleure interprétation des œuvres d'Isang Yun), le 14e concours Tchaïkovski (prix discrétionnaire du jury), le 53e concours international de violon Premio Paganini en Italie (2010, prix de la meilleure interprétation du concerto de Paganini), le 10e concours international de violon Pablo Sarasate en Espagne (2009, premier prix, prix de la meilleure interprétation des œuvres de Sarasate – il est le plus jeune premier lauréat de l'histoire de ce concours).

Yu-Chien Tseng est promis à une belle carrière de soliste. Il s'est produit avec l'Orchestre symphonique de Philadelphie, l'Orchestre national de Belgique, l'Orchestre symphonique national de Taiwan, l'Orchestre symphonique de Navarre et l'Orchestre royal de chambre de Wallonie. Il a été invité à donner des récitals en solo à Taiwan, en Espagne, en Belgique et aux États-Unis.

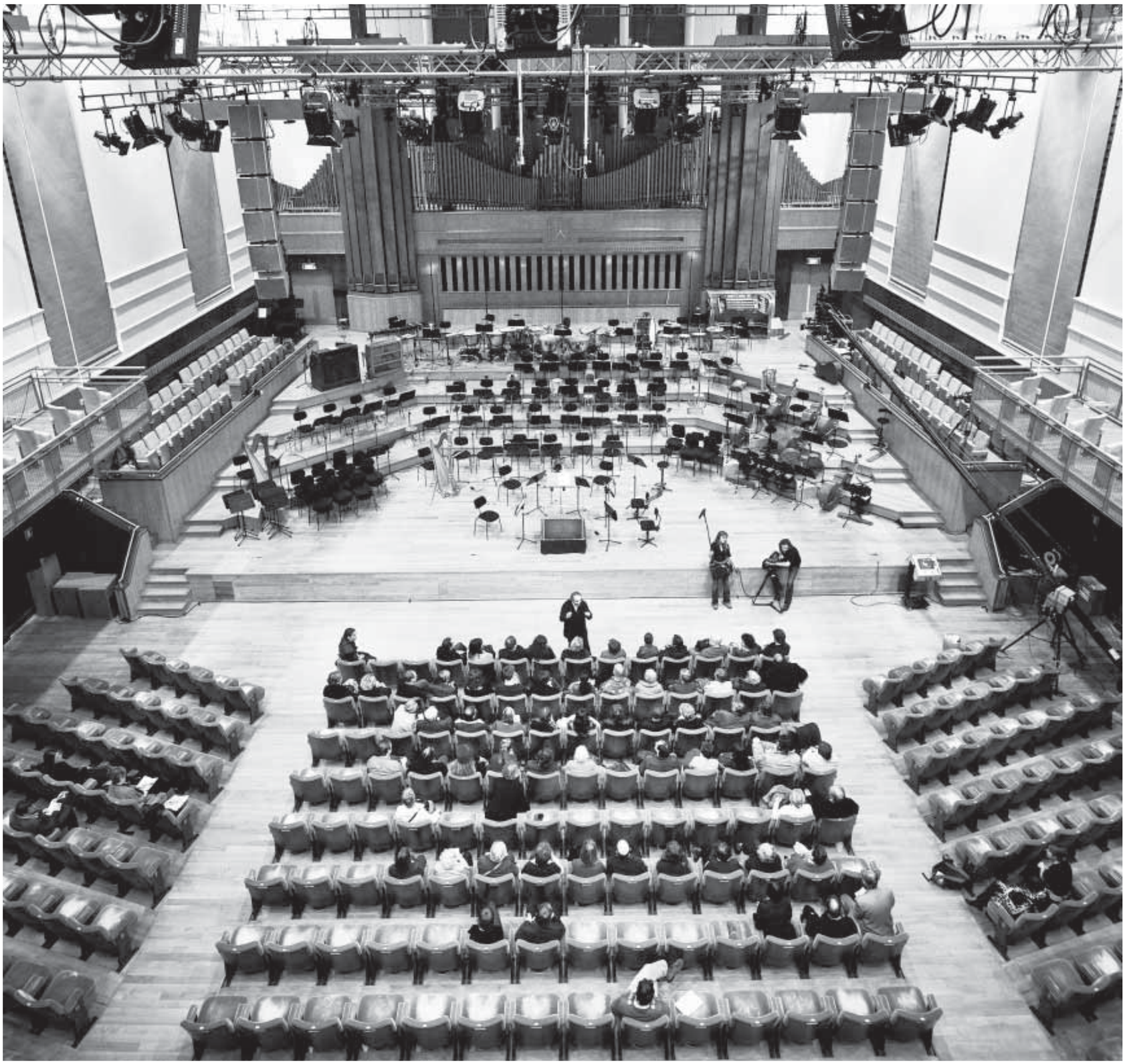
Sur cet enregistrement, Yu-Chien Tseng joue un instrument de Giuseppe Guarneri del Gesù (1732). Le premier propriétaire de ce violon aurait été le comte Cesare Castelbarco (Milan) et le légendaire vendeur de violons Luigi Tarisio (1790-1854) le vendit en 1845 ; l'instrument est connu sous le nom de « Castelbarco-Tarisio ». Le virtuose britannique George Haddock (1824-1907) le joua durant de longues années. Ce violon appartient à la Chi-Mei Corporation (Taiwan), fondée en 1959. La Fondation culturelle Chi-Mei, créée par la Chi-Mei Corporation en 1977, soutient les soins médicaux et la promotion de la culture. Elle gère le Centre médical Chi-Mei et le Musée Chi-Mei, dédié notamment aux arts, à l'histoire naturelle, aux instruments de musique, aux armes et aux armures, aux antiquités et aux instruments scientifiques. La Fondation Chi-Mei octroie des bourses à de jeunes étudiants talentueux en musique et en arts. La belle collection du Musée Chi-Mei peut être prêtée aux musiciens taiwanais pour des représentations, des concours et des enregistrements professionnels.

Inga Dzektser

La pianiste Inga Dzektser est lauréate de plusieurs concours internationaux de musique (dont le Concorso Internazionale di Musica da Camera de Trapani (1993) en Italie et l'International Piano Duo Competition de Tokyo (1993)). Elle s'est produite avec de nombreux orchestres symphoniques et de chambre ainsi qu'avec des musiciens célèbres tels que Philippe Hirshhorn, Zakhar Bron, Dora Schwarzberg, Alexander Knyazev et Dmitry Yablonsky. Elle a participé à de nombreux festivals en Espagne, en France, aux Pays-Bas, en Finlande, au Portugal, aux Émirats arabes unis (Abu Dhabi Classics), en Allemagne (Kissinger Sommer), en Italie (festivals internationaux de musique de chambre de Fermo, de Camerino et de Tagliacozzo) et sur l'île d'Elbe (le festival organisé par Yuri Bashmet) ; elle a également donné des master classes et des concerts au Japon, en Corée, au Portugal et aux États-Unis.

Inga Dzektser est très appréciée comme accompagnatrice. En 2001, elle a reçu le prix de la meilleure accompagnatrice du prestigieux concours Tchaïkovski. Elle a travaillé comme accompagnatrice pour les master classes du quatuor de l'orchestre

philharmonique de Berlin, pour l'académie de musique d'été International Holland Music Sessions (classes de violon de Pierre Amoyal, de György Pauk, de Krzysztof Wegrzyn, de Josef Rissin et de Rudolf Koelman) et pour la master class de l'académie internationale Gustav Mahler (classe de violon de Wolfram Christ). Elle est l'une des pianistes officielles du concours Lipizer à Gorizia en Italie, du concours international de violon David Oïstrakh à Odessa en Ukraine et du concours international de violon à Qingdao en Chine. Inga Dzektser a elle-même été membre du jury du Prix européen de musique pour la jeunesse à Linz en Autriche et enseigne actuellement le piano au Conservatoire d'État de Saint-Pétersbourg. Son répertoire inclut des musiques de tous les styles.



Recorded at Flagey (Brussels), Studio 4

outhere

creating diversity...

Listen to samples from the new Outhere releases on:
Ecoutez les extraits des nouveautés d'Outhere sur :
Hören Sie Auszüge aus den Neuerscheinungen von Outhere auf:

www.outhere-music.com

aeon · φ · α · FUGA LIBERA · RICERCAR · RAMÉE · ZIG-ZAG TERRITOIRES · OUT NOTE RECORDS

This is an

outhere

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues Æon, Alpha, Fuga Libera, Outnote, Phi, Ramée, Ricercar and Zig-Zag Territoires. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere

The labels of the Outhere Group:

æon

Full catalogue available here

At the cutting edge of contemporary and medieval music

α

Full catalogue available here

The most acclaimed and elegant Baroque label

RICERCAR

Full catalogue available here

30 years of discovery of ancient and baroque repertoires with star performers

OUT NOTE RECORDS

Full catalogue available here

A new look at modern jazz

RAMÉE

Gems, simply gems

φ

Full catalogue available here

Philippe Herreweghe's own label

fl FUGA LIBERA

Full catalogue available here

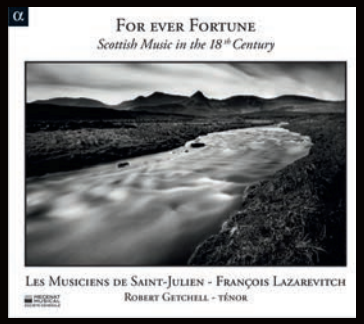
From Bach to the future…

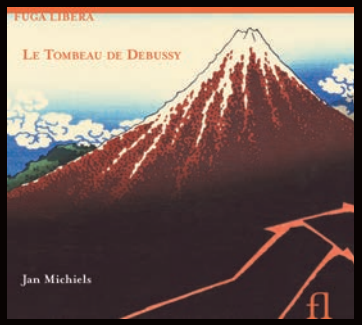
ZIG ZAG TERRITOIRES

Full catalogue available here

Discovering new French talents

Here are some recent releases…





Click here for more info

outhere

IDOL
INDEPENDENT DISTRIBUTION ON LINE