



PAUL LE FLEM
© Family Archive

GRAND
PIANO

includes WORLD PREMIÈRE RECORDINGS



PAUL LE FLEM
COMPLETE PIANO WORKS

GIORGIO KOUKL

**PAUL LE FLEM (1881-1984)
COMPLETE PIANO WORKS**

GIORGIO KOUKL, *piano*

Catalogue number: GP695

Recording Date: 23 March 2015

Recording Venue: Conservatorio della Svizzera Italiana, Lugano, Switzerland

Publishers: Éditions Lemoine (1, 3, 10-16), Édition mutuelle Paris (2, 4-9)

Unpublished (17-21), Éditions Choudens, Paris (22)

Producer, Engineer and Editor: Michael Rast

Booklet Notes: Gérald Hugon

English translation: Susannah Howe

Notes in Breton by Mikael Bodlore-Penlaez may be accessed at

www.naxos.com/notes/GP695.htm

Artist photograph: Chiara Solari

Composer photograph: Le Flem family archive

Cover Art: Tony Price: *Morning Cruise*

www.tonyprice.org

Many thanks to Mikael Bodlore-Penlaez, Patrice Chevy and Marika Green,
Giorgio Koukl would like to dedicate this album to Adriana (Lally) Solari Romajrone.

GIORGIO KOUKL



GIORGIO KOUKL

© Chiara Solari

Giorgio Koukl is a pianist/harpsichordist and composer. He was born in Prague in 1953, and studied there at the state music school and conservatory. He continued his studies at both the conservatories of Zurich and Milan, where he took part in the masterclasses of Nikita Magaloff, Jacques Février, and Stanislaus Neuhaus, and with Rudolf Firkušný, friend and advocate of Czech composer Bohuslav Martinů. It was through Firkušný that Koukl first encountered Martinů's music, prompting him to search out his compatriot's solo piano works. Since then he has developed these into an important part of his concert repertoire and is now considered one of the world's leading interpreters of Martinů's piano music, having recorded that composer's complete solo piano music, together with four discs of Martinů's vocal music and two discs of his piano concertos. As

a logical continuation of this work, Koukl has now recorded the complete solo piano works of Paul Le Flem, a Breton composer who belonged to the Parisian circle of Martinů, Tcherepnin and Tansman, of Arthur Lourié, an important member of the "silver age" group of Russian composers, and of Vítězslava Kaprálová.

Les deux œuvres de jeunesse, *Les Korrigans*, valse bretonne (1896) et *Éponine et Sabinius* (1897) un « poème symphonique » pour piano, ont été composées avant son installation parisienne. Guy Ropartz eut l'occasion d'examiner la seconde partition et prodigua au compositeur débutant, conseils et encouragements.

Émotions (1939) provient d'une musique écrite pour le film « Sommes-nous défendus ? »

La pièce atonale *Pour la main droite* (1961) est une des rares contributions à ce répertoire aux côtés d'Alkan, Samazeuilh (GP669) et Jean Absil.

Les dates de compositions de *Mélancolie !*, et de la *Pavane de Mademoiselle* (style Louis XIV), un pastiche dans le style ancien, sont inconnues.

Faut-il considérer la *Mélancolie !* avec un peu d'ironie, en raison du point d'exclamation de son titre et de l'emploi du début de *La Marseillaise* ? N'y aurait-il pas là une complicité avec son dédicataire Émile Lacroix, peut-être un ami rencontré sur le front ? L'épithète en tête du manuscrit : « Est-il un lieu béni, dans l'un ou l'autre monde, Où tu puisses, mon cœur, oublier et dormir. » pourrait exprimer un désir d'apaisement.

Gérald Hugon

1	AVRIL (1910)	06:20
2	VIEUX CALVAIRE (1910)	05:19
3	PAR LANDES (1907)	05:11
4	PAR GRÈVES (1907)	09:11
	LE CHANT DES GENÊTS (1910)	11:10
5	No. 1. Entrée des binious	01:55
6	No. 2. Vers le soir	01:57
7	No. 3. Autour d'un conte	03:55
8	No. 4. Pour bercer	02:27
9	No. 5. Ronde	00:56
	7 PIÈCES ENFANTINES (1911)	09:46
10	No. 1. Prière	01:02
11	No. 2. Bastions de sable	01:42
12	No. 3. Après gronderie	01:39
13	No. 4. Chatteries	01:47
14	No. 5. La vieille mendiante	01:19
15	No. 6. La chapelle	01:14
16	No. 7. Bigoudens	01:03
17	LES KORRIGANS – VALSE BRETONNE (1896) *	04:01
18	POUR LA MAIN DROITE (1961) *	01:52
19	MÉLANCOLIE ! *	03:08
20	ÉPONINE ET SABINIUS (ARR. G. KOUKL) (1897) *	08:16
21	PAVANE DE MADEMOISELLE (STYLE LOUIS XIV) *	02:19
22	ÉMOTIONS (1939) *	01:43

*

WORLD PREMIÈRE RECORDING

TOTAL TIME: 68:13

PAUL LE FLEM (1881-1984) COMPLETE PIANO WORKS

In what was, regrettably, an interrupted career as a composer, Paul Le Flem always maintained his deeply-rooted aesthetic convictions, and yet also successfully adapted his musical idiom to suit the modern innovations of the day.

Like his older colleagues Guy Ropartz and Louis Aubert, he was of Breton origin, and once recalled: "The first music I heard was the folk songs of Brittany, which were very beautiful – they seduced me, lit the flame of love within me..." That Breton soundworld of his childhood was soon broadened and enriched when he began to teach himself harmony and music theory. He went to his first concerts and opera performances in Brest, and started composing before he sat his baccalauréat exams in 1899. Like Albert Roussel a few years earlier, Le Flem heard the call of the sea and planned to study at the École Navale, but in the event, his poor eyesight meant a maritime career was out of the question. Instead he went to Paris, studying with Lavignac at the Conservatoire – where the academic teaching style failed to enthuse him – as well as graduating in philosophy from the Sorbonne.

In 1902, he attended the earliest performances of Debussy's *Pelléas et Mélisande*, its harmonic idiom imprinting itself indelibly on his imagination. That summer, he left for Russia, where he spent the next eighteen months as a private tutor and also acquired a sound knowledge of the Russian language.

On his return to Paris, he decided to pick up his music studies again, but this time at the Schola Cantorum with Vincent d'Indy (composition) and Albert Roussel (counterpoint). He also studied the polyphonists of the Renaissance, an area of interest he shared with his friend and fellow student Edgar Varèse.

Le Flem was later to say, "It may seem strange that, having studied with Vincent d'Indy, I then chose to follow more closely in the footsteps of Claude Debussy. I think what really attracted me to his music was its intense poetry, which reminded me of the poetry of

un puissant et irrésistible appel de la mer (en *ré* majeur), avec ses séductions, ses menaces et ses dangers, d'une texture complexe constituée d'appels syncopés (par treize fois !) de trois accords, de halos de trilles, de trémolos et d'arpèges liquides. Après le onzième appel, le rythme pointé de la chanson revient peu à peu pour une brève réapparition. La musique devient encore plus fluide avant une sorte de choral joué en valeurs longues aux deux mains éloignées dans les registres extrêmes du clavier, entre lesquels s'agitent, dans le *medium*, des batteries sonores, avant qu'on entende par deux fois un thème majestueux, exposé au début en mouvements contraires. Suit une récapitulation retournant à la tonalité initiale de *mi* bémol majeur enchaînant l'introduction, le thème populaire et la section d'appels cette fois en *si* majeur, raccourcie ici car limitée aux onze premières occurrences. La partie conclusive, plus retenue amène une idée décorative qui encadre sur une pédale de tonique (*mi* bémol), six nouveaux appels, une obsession de la mer qui préoccupa tant le compositeur durant toute sa vie.

Le Chant des genêts (1910), dédié à son fils Maurice, est un recueil de cinq pièces disparates stylistiquement, mais unifiées par une inspiration populaire liée à la Bretagne. *L'Entrée des binious* est avec son rythme alerte et gai comme une musique de défilé, pleine de modulations inattendues, parfois d'esprit « un peu canaille » comme l'indique le compositeur. *Vers le soir* laisse entendre dans le lointain l'écho d'un rythme d'une danse populaire, au travers d'une atmosphère aux graves harmonies parallèles quelque peu debussystes. *Autour d'un conte* épouse les contrastes dramatiques d'une forme narrative. Ce morceau commence avec gravité par un motif pentatonique hiératique qui s'oppose à une seconde idée notée « avec entrain et franchise ». C'est la pièce la plus développée du recueil, avec l'écriture pianistique la plus élaborée. *Pour bercer* prend en son milieu une coloration presque chinoise avec son emploi de la gamme par tons tandis que la brève *Ronde finale* alterne un vigoureux refrain avec des épisodes plus calmes.

Les Sept Pièces enfantines (1911) sont traversées des jeux et des sentiments l'enfance, mais aussi par la religiosité de la Bretagne ou ses images populaires, comme cette pièce finale *Bigoudens*, aux inflexions modales évidentes, qui est une allusion à la coiffe traditionnelle du pays.

d'espace et de plein air obtenue avec une écriture pianistique sur trois portées, dont l'étagement met en valeur le contraste des registres et leurs sonorités propres. Les motifs sont courts, alternent le plus souvent avec des traits fluides. Le premier motif recueilli laisse bientôt place à une figure de trois notes résonnant en octaves dans l'aigu, puis à un thème « bien chanté ». La partie médiane combine une musique de choral dans les registres inférieurs avec des éclats du motif de trois sons. Le retour du thème « très soutenu » marque l'apogée du morceau. Dans la page conclusive se succèdent le motif initial, le choral associé d'abord avec le motif des trois sons, puis avec le début du thème qui s'efface peu à peu par raccourcissement, comme un fragment de souvenir.

Les deux pièces *Par landes* (novembre 1907) et *Par grèves* sont encore plus spécifiquement liées à la Bretagne de l'enfance du compositeur. Ce diptyque fut joué en première audition à la Société nationale le 4 avril 1908. *Par landes* s'ouvre avec des harmonies construites en notes égrenées introduisant, après une polarisation sur la bémol, une mélodie expressive quelque peu mélancolique. Des accords rapidement alternés, comme un bref coup de vent, laissent place à un second thème aux contours mélodiques plus naïfs, de caractère presque populaire. Un nouveau coup de vent amène cette fois en si majeur un thème passionné écrit sur trois portées couvrant une large étendue de registre. La dernière partie revient de manière modifiée aux éléments du début (*la bémol polarisé, thème expressif et accords égrenés*) concluant ainsi cette pièce pleine de poésie, de mystère, d'humanité et de nature.

Plus que tout autre, la plus maritime de ses compositions pour piano, *Par grèves* épouse une forme rapsodique qui reflète les sentiments qui peuvent traverser l'homme au cours d'une promenade sur le littoral. L'introduction « assez animé » en mains alternées pose le cadre aérien et aquatique du décor pour laisser place à un premier thème dansant de caractère populaire et joyeux. Ce climat est bientôt troublé par l'inquiétude suscitée par l'entrée en scène des éléments naturels, humainement incontrôlables, l'eau et le vent traduits par des trémolos agités sur arpèges. La joie reprend le dessus avec le rythme pointé insistant de la chanson populaire pour s'arrêter un instant en une calme méditation presque religieuse. L'introduction revient, mais cette fois pour laisser place à

the folk songs that had shaped my childhood. I could suggest that Debussy's poetics and D'Indy's strict sense of order were two opposing extremes, but the truth is that both of them have left a mark on my work, which has been inspired by a fusion of three influences: my native Brittany, Debussy and D'Indy."

The years leading up to the First World War gave an indication of the way Le Flem's career would develop in the interwar period, as he began to divide his time between teaching, criticism and choral conducting. His teaching skills were soon noted by others: in a letter to Roland-Manuel on 14th September 1911, Erik Satie, then a mature student at the Schola Cantorum, wrote "Roussel isn't taking the class until December. His replacement is Le Flem, who is doing a very good job."

As a critic, he championed the boldest new works of his time, his reviews always well informed and soundly argued. Despite his D'Indyist training, when he attended the première of Debussy's ballet *Jeux* in 1913, he praised the sophistication of its "music with broken rhythms, well suited to a variable choreography".

His own compositional career was interrupted by the outbreak of war.

Arthur Honegger was later to remark that, "On the eve of 1914, Paul Le Flem was one of the leading "musicians of tomorrow", but he voluntarily stepped aside to make room for the new "musicians of today"." He realised, for example, that one of his students, André Jolivet, would benefit from working with Varèse, and duly made the introduction.

Le Flem only switched his focus back to composing in 1937. As well as stage works linked to the tales and legends of his native Brittany such as *Le Rossignol de Saint-Malo* (The nightingale of Saint-Malo, 1938) and *La Magicienne de la mer* (The sorceress of the sea, 1947), he also produced more abstract works such as the *Concertstück* for violin (1965) and three symphonies (1957, 1972, 1974) which demonstrate how his musical idiom was developing towards atonality.

His catalogue of works for piano is dominated by four pieces inspired by Brittany, all of them steeped in the region's landscapes and ever-changing seascape, its light, its climate, its vegetation, its austere granitic geology and its traditional mysteries and legends, in all their tonal variety, from the lighthearted to the disquieting.

Dedicated to the composer René de Castéra, *Avril* (April, 1910) is a festive, springtime work, in which the spirit of nature's renewal is translated into a dazzling piece of pianistic writing. It opens with a series of concise musical elements: dotted-rhythm figures alternating with bright, airy runs. That dotted rhythm heralds the A major first subject, which has the character of a folk dance. Soon the music's contours become more fluid – Debussyst, even Hispanic in feel (reminiscent of the opening of *Ibéria*). A central episode in C sharp gently introduces a more expansive, chordal second subject, as the underlying activity becomes increasingly intense. The two main themes are then superimposed on one another in the coda.

Vieux Calvaire (Old wayside cross, 1910), in F sharp minor, is dedicated to the pianist Blanche Selva. Imbued with a devotional, contemplative quality, the work is remarkable for the sense of space and openness it gains from being written across three staves, a separation that highlights the contrast between different registers and their associated sonorities. The motifs are short and, for the most part, alternate with flowing runs. The first, contemplative theme soon gives way to a three-note figure that resounds in octaves in the upper register, and then to a "finely sung" theme. The central section combines a chorale tune in the lower registers with sudden bursts of the three-note motif. The return of the first theme, "very sustained", marks the climax of the work. In the final section, the opening theme alternates with the chorale, associated first with the three-note motif and then with the beginning of the main theme, which fades away as it becomes more and more truncated, like a fragment of memory.

The two works *Par landes* (On the moors, November 1907) and *Par grèves* (On the shores) are particularly closely linked to the Brittany of Le Flem's childhood. The pair were premiered at the Société nationale in Paris on 4th April 1908. *Par landes* opens

Arthur Honegger fit plus tard remarquer « Paul Le Flem était, à la veille de 1914, un des premiers « musiciens de demain » et, volontairement, il s'effaça devant les nouveaux « musiciens du jour ».

Il perçut vite chez son étudiant André Jolivet l'intérêt qu'il y aurait pour son développement de lui faire rencontrer Varèse.

En 1937, il se recentre sur la composition. Naissent alors des œuvres lyriques liées aux contes et légendes de sa Bretagne natale comme *Le Rossignol de Saint-Malo* (1938), *La Magicienne de la mer* (1947). Mais aussi des compositions plus abstraites comme le *Concertstück* pour violon (1965) et trois symphonies (1957, 1972, 1974) dans lesquelles on constate une évolution de son langage musical vers l'atonalité.

Son œuvre pianistique est dominée par quatre pièces inspirées par la Bretagne, toutes empreintes de ses paysages, ses lumières, son climat, sa mer sans cesse changeante, sa végétation, son austérité granitique, et le caractère souriant ou inquiétant de ses mystères et légendes.

Dédiée au compositeur René de Castéra, *Avril* (1910) est une fête du printemps traduisant dans une écriture pianistique brillante et avec une métamorphose perpétuelle des atmosphères poétiques, la force du renouveau de la nature. L'œuvre s'ouvre avec des éléments musicaux brefs : appels en rythmes pointés alternant avec traits fulgurants et aériens. Le rythme pointé n'est qu'une annonce du premier thème en la majeur, dans le caractère d'une danse populaire. Bientôt la musique prend des contours plus fluides, Debussystes et même hispaniques (proche du début d'*Ibéria*). Un épisode médian en ut # majeur installe très doucement un second thème plus ample, en accords sur une activité sonore de plus en plus intense. La coda présente en superposition les deux principaux thèmes.

Vieux Calvaire (1910), en fa # mineur, est dédié à la pianiste Blanche Selva. Ce morceau tout empreint de recueillement et de religiosité, est remarquable par la sensation

partir de l'été, il séjourne en Russie comme précepteur pendant dix-huit mois qui lui permettront d'apprendre la langue russe.

À son retour à Paris, il décide de reprendre des études musicales, cette fois à la Schola Cantorum avec Vincent d'Indy (composition) et Albert Roussel (contrepoint). Il étudie aussi les polyphonistes de la Renaissance, un intérêt qu'il partagera avec son condisciple et ami Edgar Varèse.

Il admettra plus tard « Cela peut sembler étrange que moi, élève de Vincent d'Indy, j'aie plutôt suivi la voie de Claude Debussy. Je crois que ce qui m'a séduit chez celui-ci, c'est sa poésie intense, qui s'accordait avec la poésie des chants populaires qui façonnèrent mon enfance. Je pourrais opposer cette poésie de Debussy à l'ordre strict de Vincent d'Indy, mais en vérité, les deux ont marqué mon œuvre où s'est fait comme une fusion, un amalgame de ces trois influences : la terre natale, Debussy, d'Indy. »

Les années qui précèdent la guerre laissent entrevoir ce que seront ses activités dans l'entre-deux-guerres, de professeur, critique et chef de chœur.

La qualité de son enseignement est très tôt appréciée. Dans une lettre datée du 14 septembre 1911 à Roland-Manuel, Satie, alors élève à la Schola Cantorum pour perfectionner sa science musicale, fait remarquer « Roussel ne fait son cours qu'en décembre. C'est Le Flem qui le remplace, fort adroitement, du reste. »

Il sait aussi, comme critique, défendre chaleureusement avec une argumentation solidement étayée les œuvres les plus audacieuses de son temps. En dépit de sa formation d'indyste, il admira jeune critique encore, à la création de *Jeux* de Debussy en 1913, le raffinement d'une « musique aux rythmes brisés, propice à une chorégraphie changeante ».

La Première Guerre mondiale interrompt son élan créateur.

with harmonies built on strung-out notes that introduce, after focusing on A flat, an expressive, rather melancholy melody. A flurry of rapidly alternating chords is followed by a second subject of more naive melodic shape and a folk-like feel. A new flurry now introduces an impassioned theme in B major written across three staves and encompassing a wide span of registers. The last part returns, in modified fashion, to the elements heard at the beginning (the focus on A flat, expressive theme and strung-out chords), bringing to an end this work full of poetry, mystery, humanity and nature.

The most "maritime" of all Le Flem's piano works, *Par grèves* adopts a rhapsodic style reflecting all the emotions one might experience when strolling along the seashore. The introduction, for alternate hands and marked "fairly animated", sets the scene of sea and sky before giving way to a joyful, dancing and folk-like first subject. The atmosphere is soon disturbed by the appearance of natural elements that are beyond man's control – wind and water represented by agitated tremolos over arpeggios. Joy comes to the fore again with the folk-tune's insistent dotted rhythm, until we reach a moment of calm, almost religious meditation. The introduction returns, but this time leads to a powerful, irresistible summons from the sea (in D major), with all its seductive appeal and sense of threat and danger, in a complex texture of (thirteen!) repeated syncopated three-chord "calls", halos of trills, tremolos, and liquid arpeggios. After the eleventh repetition, the dotted rhythm gradually makes a brief reappearance. The music becomes even more fluid before a kind of chorale tune with long note values appears, the two hands playing at the extreme ends of the keyboard; a majestic theme is then heard twice, initially set out in contrary motion. This is followed by a recapitulation that returns to the initial key of E flat major and links the introduction, the folk-like subject and the call section, this time in B major and shorter, being limited to the first eleven occurrences. The final section is more restrained and brings in a decorative idea that, over a tonic (E flat) pedal, frames six new three-note calls, representing the obsession with the sea that was part of Le Flem's psyche throughout his life.

Le Chant des genêts (The song of the broom plants, 1910), dedicated to his son Maurice, is a set of five pieces that are stylistically diverse but all inspired by elements of Breton

folk tradition. *Entrée des binious* (Entry of the Breton bagpipes), with its bright and lively rhythm, is like parade music, full of unexpected modulations, sometimes “a little rakish” in spirit, as noted by the composer. In *Vers le soir* (Towards the evening) we hear distant echoes of a folk dance, floating through an atmosphere of low parallel harmonies redolent of Debussy. *Autour d’un conte* (About a tale) has all the dramatic contrasts of a narrative form. It begins gravely, with a hieratical pentatonic motif which is set against a second idea indicated “open and spirited”. This is the longest piece in the set, and boasts the most elaborate piano writing. *Pour bercer* (Lullaby) takes on almost Chinese hues in its central section with its use of the whole-tone scale, while in the concise final piece, *Ronde* (Round dance), a lively refrain is alternated with calmer episodes.

The *Sept Pièces enfantines* (Seven children’s pieces, 1911) are criss-crossed with the games and emotions of childhood, but also make reference to Breton religious and folk customs, as in the last in the set, the modally inflected *Bigoudens*, named after the traditional headdress worn by Breton women.

The two early works *Les Korrigans* (1896 – a Korrigan is a magical creature in Breton folklore), a Breton waltz, and *Éponine et Sabinius* (Epponina and Sabinius, 1897), a “symphonic poem” for piano, were written before Le Flem’s move to Paris. Guy Ropartz had the opportunity to see the score of the latter work and passed on advice and encouragement to the young composer.

Émotions (1939) is part of the soundtrack Le Flem wrote for a documentary film entitled *Sommes-nous défendus?* (Are we defended?).

The atonal *Pour la main droite* (For the right hand, 1961) is one of the rare contributions to this repertoire, joining examples by Alkan, Samazeuilh (see GP669) and Jean Absil.

The composition dates of *Mélancolie !* and the *Pavane de Mademoiselle (style Louis XIV)*, a seventeenth-century-style pastiche, are unknown. Should we view *Mélancolie !* as being written in somewhat ironic vein, given the exclamation mark in the title and the quotation from the *Marseillaise* at the beginning? Might there not be some kind

of complicity here with its dedicatee, Émile Lacroix, a friend Le Flem may have met at the front. The lines that head the manuscript perhaps express a desire for solace and tranquillity: “Est-il un lieu béni, dans l’un ou l’autre monde,/Où tu puisses, mon cœur, oublier et dormir?” (Is there some blessed place, in one or other world,/where you, my heart, might be able to forget, and sleep?).

Gérald Hugon

English translation by Susannah Howe

PAUL LE FLEM (1881-1984) INTÉGRALE DES ŒUVRES POUR PIANO

Paul Le Flem a su dans sa trajectoire créatrice malheureusement discontinuée, à la fois conserver les fondements de ses certitudes esthétiques et faire évoluer son langage vers la modernité de son temps.

Avec Guy Ropartz et Louis Aubert, il partage des origines bretonnes. Le Flem reconnaissait « J’ai découvert la musique d’abord dans les chants populaires que j’entendais en Bretagne, qui étaient très beaux, qui me séduisaient, qui me passionnaient même. » Cette ambiance sonore bretonne de son enfance est bientôt enrichie par l’apprentissage, en autodidacte, du solfège et de l’harmonie. Il assiste à Brest à ses premiers concerts et représentations d’opéras, et commence à composer avant son baccalauréat en 1899. À l’instar d’Albert Roussel quelques années plus tôt, Le Flem répond à l’appel de la mer en voulant préparer l’École Navale. Mais sa mauvaise vue l’empêche d’envisager une carrière maritime. Ayant perfectionné sa formation musicale, il est alors recommandé à Lavignac au Conservatoire de Paris. Il s’inscrit dans le même temps à La Sorbonne où il obtiendra une licence de philosophie. L’enseignement plutôt académique du Conservatoire ne l’enthousiasme guère.

En 1902, il assiste aux premières représentations de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, dont le langage harmonique imprimera de manière indélébile le jeune compositeur. À