



JOSEPH-GUY ROPARTZ

sonate pour violon et piano n° 2  
sonate pour violoncelle et piano n° 2  
sonatine pour flûte et piano



les sonates \_\_\_\_\_  
enregistrement intégral - complete recording  
\_\_\_\_\_ volume 1

nicolas dautricourt - juliette hurel  
raphaël pidoux - françois kerdoncuff

## Sonate pour violon et piano n° 2 [32'07]

Mi majeur/E major - 1918 - Ed. Durand

- 1 – I - 1 : Modérément vite [9'12]
- 2 – I - 2 : Vif [4'29]
- 3 – II - 1 : Lent [10'02]
- 4 – II - 2 : Animé [8'18]

## Sonatine pour flûte et piano [14'37]

1931 - Ed. Durand

- 5 – Très modéré [5'17]
- 6 – Très lent [4'40]
- 7 – Assez vif [4'33]

## Sonate pour violoncelle et piano n° 2 [23'12]

La mineur/E major - 1919 - Ed. Durand

- 8 – Lent - Ardent [8'53]
- 9 – Lent et calme [7'38]
- 10 – Très lent - Assez animé [6'34]

TT = 70'13

### *Enregistrement/recording:*

– Vincennes, Cœur de ville, août 2013 (1 - 4)

– Paris, salle Colonne, septembre 2012 (5 - 10)

*Direction artistique/producer:* Dominique Daigremont

*Son/balance:* Frédéric Briant - *Executive producer:* Stéphane Topakian

*Couverture/cover:* Paul Sérusier 'Le Bois sacré'

© & ® Timpani 2013



1C1214



# JOSEPH-GUY ROPARTZ

Sonate pour violon et piano n° 2  
Sonatine pour flûte et piano  
Sonate pour violoncelle et piano n° 2



**Nicolas Dautricourt** violon

**Juliette Hurel** flûte

**Raphaël Pidoux** violoncelle

**François Kerdoncuff** piano

[www.timpani-records.com](http://www.timpani-records.com)

# LE GARDIEN DU TEMPLE

Michel Fleury

---

Les trois œuvres de ce programme comptent au nombre des plus représentatives de la maturité de Ropartz. Aussi permettent-elles de préciser la situation à part qu'occupe, au sein de l'école française du début du xx<sup>e</sup> siècle, ce grand musicien d'une singulière originalité. On l'enrôle souvent dans la phalange des disciples de Franck ; ce que suggère le plan adopté dans ces œuvres, conforme au « cy-clisme » cher à l'auteur des *Variations symphoniques*. Un examen détaillé montre cependant que, loin d'imiter son grand aîné, il en a retenu l'esprit plus que la lettre. Son harmonie, moins chromatique que celle de Franck, est extrêmement personnelle et l'apparenterait plutôt à Fauré. Comme dans les œuvres tardives de ce dernier, une polyphonie souple et aérée, délivrée de toute scolastique, renouvelle constamment l'intérêt des parties instrumentales. Elle est particulièrement bienvenue dans les partitions de musique de chambre dont elle permet de placer les partenaires sur un pied d'égalité. Aussi doué pour les lettres que pour la musique, il a transplanté en musique l'alliage de perfection, de souverain équilibre et d'émotion contrôlée des Parnassiens. Sa musique d'une grande élévation évite les situations extrêmes et sa profondeur un peu distante l'apparente en esprit à Leconte de Lisle. La tournure populaire de certains motifs montre aussi que malgré son installation dans l'Est, où il dirigea les conservatoires de Nancy (1894-1919) puis de Strasbourg (1919-1928), ce Breton natif de Guingamp est resté fidèle à son terroir, dont le folklore, les traditions et les légendes stimulent sa muse de leur souffle revigorant. Enfin, contrairement aux Impressionnistes, il n'est pas un peintre des sons et il ne montre aucune prédisposition pour le pittoresque et la description. C'est un méditatif, un penseur d'une dimension presque philosophique, qui s'entend à traduire musicalement les états d'âme et les réflexions éveillés par les paysages ou par la destinée humaine.

Nous donnons une analyse détaillée de la *Sonate pour violon et piano n° 2*, achevée en 1918, car cela permettra de cerner avec précision l'univers poétique et musical de l'auteur. Cette œuvre de grande maturité est

en effet hautement représentative de son système de composition et de l'alliage de romantisme pastoral, de foi solide et de classicisme dans la plus pure tradition française qui fait son originalité. Malgré ses vastes proportions, elle garde, même dans ses sommets d'expression, une mesure et un équilibre bien contrôlés. Comme l'indique le joyeux appel résonnant à la première mesure, c'est une musique de plein air, qui prend ses quartiers au cœur de la lande bretonne. En dehors d'un aveu de tristesse perçant secrètement au travers du mouvement lent, elle contraste avec les circonstances tragiques qui l'ont vu naître : au moment où Ropartz achevait cette sonate, un bombardement de Nancy faisait cent vingt victimes. Ce motif de quatre notes aurait été paradoxalement inspiré par le bruit d'un wagon franchissant un aiguillage (une expérience ferroviaire analogue fut vécue par Gershwin). Cette sonate résume l'usage très personnel fait par Ropartz des principes cycliques et de la forme sonate. Il s'agit d'un diptyque dont chacune des deux parties regroupe deux des mouvements traditionnels : allegro et scherzo, mouvement lent et final. L'unité de chaque partie repose sur l'apparement des deux motifs principaux de chacun des deux mouvements constitutifs : le thème du scherzo dérive du premier thème de l'allegro et le thème principal du final, du thème principal du mouvement lent. L'unité globale de la composition résulte de l'omniprésence de la cellule initiale (l'« appel »), qui s'insinue dans le cours de chaque idée. Elle est encore renforcée par le retour en générique des principaux personnages thématiques dans la dernière partie du final, ce qui est dans la pure tradition de Franck alors que les deux autres principes d'unité témoignent d'une remarquable liberté dans l'application de la méthode cyclique. L'écriture contrapuntique assure un remarquable équilibre entre les protagonistes : si le piano n'est pas confiné dans un rôle d'accompagnement, sa texture aérée évite l'écueil d'une sur-écriture pseudo-orchestrale écrasant le violon, qui entache nombre de partitions de l'époque. Ropartz confie en général l'exposition d'un thème au violon, puis il interverti les rôles avec d'autant plus d'aisance qu'il excelle dans l'écriture des « renversables ». Souvent aussi, les thèmes instaurent un véritable dialogue entre les deux instruments, notamment par un usage fréquent de l'imitation de profils mélodiques particulièrement remarquables. Ces thèmes procèdent essentiellement par degré conjoint (Ropartz, imprégné de cantiques religieux, pense « vocalement » et ses thèmes chantent bien), avec

d'occasionnels sauts disjoints pour réajuster la tessiture et permettre un nouvel essor de la ligne mélodique. Ils se caractérisent par la longueur de leurs périodes. À l'instar d'un marin (breton), le thème ropartzien appareille pour de lointaines destinations ; la nature souvent mélodique des accompagnements en ostinato suggère une analogie avec la houle, si bien que la mélodie semble « voguer », portée par les vagues de l'océan. Enfin, l'intérêt est constamment renouvelé par l'alternance des rythmes binaires et ternaires, avec une prédilection pour le ternaire fréquemment adopté par le folklore breton.

Au début du mouvement initial, le joyeux appel en *mi* majeur lancé par le violon est repris au vol par le piano. Cette cellule X possède un caractère pentatonique implicite : *mi*, [*fa#*,] *sol#*, *si*, *do#*. Le thème A à 4/4 de cette première partie est *modérément animé* et comporte cinquante-six mesures ; il procède de X qui revient en augmentation, en fanfare fortissimo, au piano et sur une harmonie de sixte augmentée, au point culminant (mesures 35-36). Des épisodes en imitation sur X avec un caractère de scherzando conduisent à une transition vers le rythme ternaire du thème B, exactement de la même longueur que A (cinquante-six mesures). Ce motif en *sol* majeur à 6/4, « doux et expressif » à la manière d'une berceuse, entre au violon sur un balancement d'accords du piano et adopte un contour très ropartzien : saut descendant de quarte suivi d'une remontée par degré conjoint. Il termine en *sol* dorien avec un ostinato O descendant de quatre notes au piano (qui jouera un rôle important dans le *scherzo*) tandis que X retentit au violon. Le développement privilégie A combiné avec X. La réexposition est abrégée et conduit à un repos sur *si* dominante de *mi*, permettant d'attaquer ainsi à la suite le divertissement tenant lieu de scherzo.

Ce mouvement est étonnant par un rythme ternaire-binaire (3-2/8) qui renforce son esprit de folklore stylisé. La tête de ce motif « folklorique » en *la* dorien est empruntée directement à X ; elle s'élance au violon, constamment en porte à faux par rapport à l'ostinato binaire du piano — dépouillement d'une rare sophistication. Sur l'ostinato descendant O du premier mouvement au piano, s'élève au violon une large phrase contrastant à la manière d'un trio traditionnel, mais la réexposition de ces deux personnages à la suite diffère du plan habituel d'un scherzo. Ce divertissement insolite évoque presque, par son dépouillement, ses rythmes incisis et son folklore réinventé, les partitions contemporaines de Bartók.

Le vaste mouvement lent qui ouvre la seconde partie du diptyque adopte le plan d'un grand lied ABA'B'A'. « Très doux et très expressif », A (mesure à 3/4) s'ébauche d'abord au violon, puis à la main gauche du piano, comme une interrogation, par une septième mineure descendante prise en trois notes, suivie d'une lente remontée. X en noires est intégré cette fois aux 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> périodes de A (mesures 30-31, 32-33 et 35-36), puis est varié sur un profil de gamme par ton. B adopte une mesure irrégulière (5/4) fréquemment usitée par le folklore breton. Cet élément populaire dans le mode éolien, qui possède la connotation d'une déploration douloureuse, souligne le caractère élégiaque de ce mouvement. Les enchaînements entre A et B sont assurés au moyen d'un interlude récurrent : une interjection mystérieuse dans le registre grave du piano assortie d'une variation de X sur la gamme par ton.

Le *final* est une forme sonate de grandes proportions. Son immense thème A (cinquante mesures) en *mi* majeur (« animé », mesure à 6/8) dérive de A du mouvement lent et est exposé au violon sur un dessin d'accompagnement en ostinato du piano — en réalité, une nouvelle variation de la cellule X. Les rôles s'inversent lorsque le violon s'empare à son tour de ce rythme. Des épisodes en rythme de sicilienne et la gamme par ton ajoutent une touche exotique, jusqu'à un repos sur la dominante permettant une modulation au relatif mineur *do#*. Sur des accords du piano le violon énonce alors le thème B « expressif », une sorte de plainte de sentiment nettement modal (dorien). Le développement ramène A en *fa* mineur. Il s'interrompt pour un rappel explicite du thème A du mouvement lent (mesure 135), puis du divertissement, y compris O. La réexposition aboutit à un repos sur la dominante *si* : prélude au retour de X, mais mélodique cette fois, avec un doux lyrisme. La coda ramène le début de la sonate (A de I). Sur un exultant carillon en *mi* majeur, la sicilienne du final révèle enfin son identité : elle n'était, en fait, qu'une variation de X.

Datée de 1918-1919, la *Sonate pour violoncelle et piano n° 2* a été écrite peu de temps après. De proportions sensiblement plus réduites (elle n'a pas de scherzo), elle n'en possède pas moins une comparable ampleur d'expression. Son romantisme est délibérément affiché par le lyrisme intense du premier morceau et la nostalgie douloureuse du mouvement lent, le finale empruntant au folklore breton une danse dont la joie

saine et robuste dissipe les sombres ruminations des deux premières parties. Comme son immédiate devancière, elle concilie une remarquable invention contrapuntique à une harmonie richement inventive, originale par son usage de rapports insolites ou éloignés, et elle fait un usage intelligent et personnel des ressources offertes par la méthode cyclique. Tous les thèmes comportent en effet une allusion au moins à une cellule de base exposée par les cinq premières mesures : *sol#*, *la*, *mi*. Cette cellule insuffle son élan au premier thème du mouvement initial, impétueux, tourmenté, sinueux (« ardent », indique la partition) qui s'élance au violon sur les houles frangées d'écume du clavier, renouvelant les vertiges fiévreux du Schumann de la *Romance op. 28 n° 1* ou d'*Aufschwung (Fantasie-stücke op. 12, n° 2)* ou encore de la *Sonate* de Franck jusque dans les interrogations et les réponses des deux partenaires. Le second personnage, « doux et expressif », entre sur les sonorités étales d'une neuvième de dominante en *la* bémol ; c'est encore à Schumann que se réfère le rythme pointé en ostinato du piano au cours du développement orageux et dominé par le premier thème. Comme souvent chez Ropartz (cf. *Symphonie n° 4*), la tempête s'apaise et une lueur d'espoir pointe à l'horizon d'une coda lumineuse et douce sur le thème 2.

Le second mouvement est un lied méditatif sur deux éléments : A, rumination tourmentée et d'un chromatisme labyrinthique ; B, nostalgique et d'un lyrisme presque vocal — sa première période, un fragment de gamme descendante, cite textuellement *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, mais avec une harmonisation monochrome sur la gamme par ton !

Le *final* (une forme sonate) prend ses quartiers « sur la place du village », l'ostinato du piano (comme le refrain d'une antique vieille) procédant directement de la cellule initiale et soutenant une danse bretonnante d'un caractère modal affirmé (*si* éolien, puis reprise au piano en *ré* lydien, l'ostinato passant au violon). Le second thème, lyrique « mais sans hâte », d'une belle plénitude harmonique (*fa* majeur), culmine généreusement fortissimo sur une harmonie de neuvième de dominante ; dans la réexposition il incorpore des fragments du thème « ardent » du début de la sonate, mais avec une large détermination qui confirme que les périls

sont désormais conjurés en mettant fermement le cap sur la joyeuse coda. Véritable apothéose de la danse, celle-ci laisse conclure la cellule de base, maintenant réduite à deux notes : *sol#*, *la*, *la*.

La *Sonatine pour flûte et piano*, datée de 1930, est dédiée au grand flûtiste René Le Roy (1898-1985), élève de Philippe Gaubert et cofondateur du Quintette Instrumental de Paris (flûte, harpe et trio à cordes). Cette page lumineuse, d'une simplicité et d'un raffinement extrêmes, nous fait pénétrer dans l'univers paradisiaque et désincarné du dernier Ropartz — période que dominant *Prélude, Marine et Chansons*, le *Requiem* et la *Symphonie n° 5*. La conception cyclique tient ici davantage à une parenté entre les thèmes des différents mouvements qu'à l'utilisation d'une cellule génératrice comme dans les deux œuvres précédentes : les danses du final sont annoncées dans les deux mouvements précédents et les mélodies s'organisent autour d'une note pivot sur laquelle elles tournent, opérant de nombreux retours. La texture est très contrapuntique, en général un contrepoint à cinq parties (quatre pour le piano) faisant dialoguer les voix avec une remarquable liberté. À la première audition, l'impression est celle d'un grand jardin avec des enfants et des oiseux en train d'improviser leurs chants — un entrelacs finement orfévré d'arabesques se liant et se déliant. Une danse tenant à la fois de la habanera et du cha-cha-cha tient lieu de second thème au premier mouvement et contraste avec l'écriture transparente, en arpèges, d'un piano par moment très fauréen.

Dans le mouvement lent, un épisode syncopé, *plus animé et agité* instaure lui aussi fugitivement une atmosphère jazzy alors très en vogue (pensons par exemple à Ravel ; mais la danse serait ici plutôt un tango).

Dans le *final* à 3/8, les éléments empruntés au grand premier thème pastoral du premier mouvement se plient avec souplesse à l'esprit de la danse qui domine « ce badinage délicieux, dans lequel la flûte et le piano conversent verveusement et spirituellement, avec, de temps à autre, une pointe d'émotion. » (Fernand Lamy, *Ropartz, l'homme et l'œuvre*, Durand).

## LES INTERPRÈTES

---

### **Nicolas Dautricourt**

« Prix Georges Enesco de la SACEM », et « Révélation Classique de l'ADAMI », Nicolas Dautricourt est sans conteste l'un des violonistes français les plus brillants et les plus attachants de sa génération. Invité à partir de la saison 2012 à rejoindre la prestigieuse Chamber Music Society Two of Lincoln Center de New York, il se produit sur les plus grandes scènes internationales, Kennedy Center, Alice Tully Hall, Wigmore Hall, Tchaikovsky Hall, Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées, Cité de la Musique et est l'invité de nombreux orchestres, l'Orchestre National de France, Sinfonia Varsovia, Orchestre Symphonique du Québec, Mexico Philharmonic, Kiev Philharmonic, NHK Chamber Orchestra, Kanazawa Ensemble, sous la direction de Yuri Bashmet, Dennis Russell Davies, Fabien Gabel, Eivind Gullberg Jensen, Michael Francis, Jean-Jacques Kantorow, Kazuki Yamada... Également l'invité de prestigieux festivals tels que Lockenhaus (Autriche), Davos (Suisse), Ravinia (Usa), Sintra (Portugal), Printemps des Arts de Monte-Carlo, Folles Journées de Nantes et de Tokyo, lauréat des concours internationaux Wieniawski, Lipizer et Belgrade, il joue un magnifique instrument d'Antonio Stradivarius datant de 1713, le « Château Fombrauge », généreusement mis à sa disposition par Monsieur Bernard Magrez.

### **Juliette Hurel**

Juliette Hurel est une des flûtistes incontournables de la scène musicale française et étrangère. Premier Prix de flûte et Premier Prix de musique de chambre à l'unanimité au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, elle est lauréate de nombreux concours internationaux tels que ceux de Darmstadt, Kobé, Bucarest ou le concours Jean-Pierre Rampal. En 2004, elle est nommée pour les « Révélation de l'année » aux Victoires de la Musique Classique. Depuis 1998, Juliette Hurel occupe le poste de flûte solo de l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam. Chambriste recherchée, elle se produit aux côtés de musiciens tels que Gary Hoffman, Yuri Bashmet, Schlomo Mintz, Marielle Nordmann, Jean-Guihen Queyras, Stephen Kovacevich, le Trio Wande-

rer. Elle est également professeur au Conservatoire de Rotterdam. Ayant à cœur d'interpréter la musique d'aujourd'hui, elle a eu l'occasion de travailler avec des compositeurs tels que Pierre Boulez, Pascal Dusapin, Philippe Hersant, Éric Tanguy...

### **Raphaël Pidoux**

Premier Prix du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en 1987, Raphaël Pidoux suit le cycle de perfectionnement avec Philippe Muller et de musique de chambre au sein du Trio Wanderer avec Jean-Claude Penneret. Il se perfectionne auprès de Janos Starker à l'Université d'Indiana aux USA. En 1988, Il est lauréat du Concours International « Bach » de Leipzig. Parallèlement à sa carrière avec le Trio Wanderer, Raphaël Pidoux joue régulièrement avec Christophe Coin et l'ensemble baroque de Limoges, les Quatuors Manfred, Mosaïques, l'Orchestre « Les Siècles » que dirige François-Xavier Roth, l'Opéra de Rouen... il aborde également le répertoire de Piazzolla avec l'accordéoniste Richard Galliano. Il joue dans « Bach Suite », chorégraphie de Noureev avec Kader Belarbi à l'Opéra de Paris. Raphaël Pidoux est Professeur au CRR de Paris et est codirecteur musical de l'Ensemble Prometheus 21. Il joue un violoncelle de Goffredo Cappa (Saluzzo 1680).

### **François Kerdoncuff**

Elève de Nadia Tagrine à la Schola Cantorum (Paris) et de Vlado Perlemuter au CNSM de Paris, François Kerdoncuff obtient un Premier Prix de Piano et de Musique de Chambre. Prix spécial du jury du Concours International de Piano de Munich en 1972, il est en juin 1979 Troisième Grand Prix au Concours International Marguerite Long et Prix Spécial Rachmaninoff, 4<sup>e</sup> Prix du Concours International de Tokyo en novembre 1980, il remporte la Médaille d'Or au Mai de Bordeaux. Il s'illustre dans le grand répertoire, mais défend également la musique de son temps, notamment avec l'ensemble Artedie, ainsi que des répertoires moins courus, comme les œuvres de Gabriel Dupont, Vincent d'Indy, Louis Vierne ou Furtwängler. Partenaire de grands artistes comme Henri Demarquette, Lluís Claret, Dong-Suk Kang, Mireille Delunsch ou Agnès Mellon, il est en outre directeur artistique d'un festival en Bretagne et dirige le Conservatoire Camille Saint-Saëns (Paris 8<sup>e</sup>). Il a réalisé de nombreux enregistrements pour Timpani.

# THE KEEPER OF THE FLAME

Michel Fleury

---

The three works on this programme are amongst the most representative of Ropartz's maturity. They also allow for making clear that this great, singularly original musician occupied a place of his own within the French school at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. He is often enrolled in the phalanx of Franck's disciples, this being suggested by the outline adopted in these works, conforming to the 'cyclic' form of which the composer of the *Variations symphoniques* was fond. However, closer examination reveals that, far from imitating his distinguished elder, he retained the spirit more than the letter. Less chromatic than Franck's, his harmony is extremely personal and would make him more similar to Fauré. As in the latter's late works, a supple, airy polyphony, free of any academicism, constantly renews the interest of the instrumental parts and is particularly welcome in the chamber music scores, which place the partners on equal footing. As gifted for letters as he was for music, Ropartz transposed into music the combination of perfection, sovereign balance and controlled emotion of the Parnassians. Displaying great loftiness, his music avoids extreme situations, and its somewhat distant profundity relates it, in spirit, to Leconte de Lisle. The folk phrasing of certain motifs also shows that, despite his settling in eastern France, where he directed the conservatories of Nancy (1894-1919) then Strasbourg (1919-28), this Guingamp-born Breton remained faithful to his region, and its folklore, traditions and legends stimulated his muse with their invigorating inspiration. Finally, contrary to the Impressionists, he was not a sound painter and showed no predisposition for the picturesque or descriptive. He was thoughtful, a thinker of an almost philosophical dimension who endeavoured to translate into music frames of mind or reflections stirred by landscapes or by human destiny.

We shall provide a detailed analysis of the *Sonata for Violin and Piano No. 2*, finished in 1918, as this will allow for defining the composer's poetic and musical universe precisely. This work of full maturity is in fact

highly representative of his compositional system and the combination of pastoral romanticism, solid faith and classicism in the purest French tradition, which accounts for its originality. Despite its vast proportions, it maintains, even in its peaks of expressiveness, well-controlled moderation and balance. As indicated by the joyous call resounding in the first bar, this is open-air music coming straight from the heart of the Breton heath. Aside from an avowal of sadness secretly filtering through the slow movement, it contrasts with tragic circumstances occurring at its birth: while Ropartz was completing this sonata, a bombardment of Nancy claimed 120 victims. Paradoxically, this four-note motif was allegedly inspired by the noise of a wagon crossing a shunting (a similar railway incident was experienced by Gershwin). Summing up the very personal use Ropartz made of cyclic principles and sonata form, the *Sonata* is a diptych of which both parts combine two traditional movements: allegro and scherzo, then slow movement and finale. Unity is based on the similarity of the two main motifs of each of the two constituent movements: the theme of the scherzo derives from the first theme of the allegro, and the main theme of the finale from the main theme of the slow movement. The composition's overall unity results from the omnipresence of the initial cell (the 'call'), which steals into the course of each idea. It is further reinforced by the return of the main thematic characters in the 'closing titles' in the last part of the finale, which is in the purest Franckist tradition whereas the two other principles of unity display remarkable freedom in the application of the cyclic method. The contrapuntal writing ensures noteworthy balance between the protagonists: although the piano is not confined to an accompaniment role, its airy texture avoids the pitfall of pseudo-orchestral overwriting crushing the violin, something that mars a number of scores from that period. In general, Ropartz entrusts the exposition of a theme to the violin then inverts the roles with all the more ease in that he excels in the writing of 'reversibles'. Often, too, the themes establish a real dialogue between the two instruments, in particular through the frequent use of imitation in particularly remarkable melodic profiles. These themes proceed essentially by conjunct movement (Ropartz, imbued with religious hymns, thinks 'vocally', and his themes do sing), with occasional disjunct leaps to readjust the tessitura and allow for a new blossoming of the melodic line. They are characterized by the length of their periods. Like a (Breton) sailor, the Ropartzian

theme casts off for faraway destinations, the often melodic nature of the ostinato accompaniments suggesting an analogy with the ocean swell to the point that the melody seems to 'sail', borne by the waves. Finally, interest is constantly renewed by the alternation of binary and ternary rhythms, with a predilection for the ternary, frequently adopted by Breton folklore.

At the beginning of the opening movement, the joyful call in E major, stated by the violin, is taken up by the piano. This cell X is implicitly pentatonic: E [F#], G#, B, C#. Theme A (4/4) of this first part, *modérément animé*, consists of 56 bars. It proceeds from X, which returns in augmentation as a fortissimo fanfare on the piano and on a harmony of augmented sixth, to the climax (bars 35-36). Episodes in imitation on X, of a scherzando nature, lead to a transition towards the ternary rhythm of theme B, of exactly the same length as A (56 bars). This motif, in G major (6/4), 'doux et expressif' in the style of a lullaby, enters on the violin over alternating chords in the piano and adopts a very Ropartzian outline: a descending leap of a fourth followed by a rise/ascent by conjunct degree. It ends in a Dorian G with a descending four-note ostinato O on the piano (which will play an important role in the scherzo) whilst X resounds in the violin. The development favours A combined with X. The recapitulation is abridged and leads to a rest on B, the dominant of E, thereby allowing for then attacking the divertissement that takes the place of a scherzo.

This movement is astonishing for its ternary-binary rhythm (3-2/8), which reinforces its stylized folklore spirit. The head of this 'folkloric' motif in Dorian A, borrowed directly from X, soars in the violin, constantly precarious in relation to the piano's binary ostinato, resulting in spareness of rare sophistication. Over the piano's descending ostinato O of the first movement, a broad contrasting phrase arises on the violin in the style of a traditional trio, but the recapitulation of these two 'characters' subsequently differs from the customary scherzo outline. This unusual divertissement almost evokes Bartók's contemporary scores in its spareness, incisive rhythms and reinvented folklore.

The vast slow movement that opens the second part of the diptych adopts the outline of a large lied ABA'B'A'. 'Très doux et très expressif', A (3/4) first takes shape on the violin, then in the left hand of the piano, like a questioning, with a descending minor seventh in three notes, followed

by a slow rise. This time, X, in crotchets, is integrated in the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> periods of A (bars 30-31, 32-33 and 35-36) then varied on a whole-tone scale profile. B adopts an irregular time (5/4) frequently used in Breton folklore, and this folk element in the Aeolian mode, with a connotation of painful lamentation, underscores the movement's elegiac nature. The links between A and B take the form of a recurrent interlude: a mysterious interjection in the low register of the piano combined with a variation of X on the whole-tone scale.

The *finale* is a large-proportioned sonata form. Its immense theme A (50 bars) in E major, 'animé' in 6/8 time, derives from A of the slow movement and is stated by the violin over the piano's ostinato accompaniment — in truth, a new variation of cell X; the roles are inverted when the violin in turn takes over this rhythm. Episodes in *sicilienne* rhythm and the whole-tone scale add an exotic touch up to a rest on the dominant allowing for a modulation to the relative minor, C#. Over piano chords, the violin then states theme B, 'expressif', a sort of lament with a clearly modal (Dorian) feel. The development brings back A in F minor before being interrupted for an explicit repeat of theme A from the slow movement (bar 135), then of the divertissement, including O. The recapitulation leads to a rest on the dominant B: prelude to the return of X, but melodic and gently lyric this time. The coda brings back the beginning of the sonata (A of I). Over an exultant carillon in E major, the *sicilienne* of the finale finally reveals its identity: it was, in fact, simply a variation of X.

The *Sonata for Cello and Piano No. 2* was written shortly afterwards and is dated 1918-19. Of noticeably smaller proportions (there is no scherzo), it nonetheless has a comparable expressive sweep. Its romanticism is deliberately displayed in the intense lyricism of the first movement and the painful nostalgia of the slow movement, with the finale borrowing a dance from Breton folklore, its healthy, robust joy dispelling the sombre ruminations of the first two parts. Like its immediate predecessor, it reconciles noteworthy contrapuntal invention with richly inventive harmony, original in its use of unusual or remote relations and making intelligent, personal use of the resources offered by the cyclic method. Indeed, all the themes comprise at least an allusion to a basic cell stated in the first five bars: G#, A, E. This cell



gives its élan to the first theme of the opening movement, impetuous, tormented and sinuous (the score is marked 'ardent'), which soars in the violin over the spray-specked swell of the keyboard, renewing the feverish dizziness of the Schumann of the *Romance, Op. 28 no.1* or of *Aufschwung (Fantasiestücke, Op. 12 no.2)* or Franck's *Sonata*, down to the questions and answers of the two partners. The second character, 'doux et expressif', enters on the slack sonorities of a dominant ninth in A flat; it is again to Schumann that the piano's dotted rhythm in ostinato refers in the course of the stormy development, dominated by the first theme. As often with Ropartz (e.g., *Symphony No. 4*), the tempest subsides, and a gleam of hope appears on the horizon with a soft, luminous coda on theme 2.

The second movement is a meditative *lied* on two elements: A, a tormented rumination of labyrinthine chromaticism; and B, nostalgic and almost vocally lyrical — its first period, a descending scale fragment, textually quotes Tchaikovsky's *Evgeny Onegin* but with a monochrome harmonization on the whole-tone scale!

The *finale* (in sonata form) takes its quarters 'on the village square', the piano ostinato (like the refrain of an ancient hurdy-gurdy) proceeding directly from the initial cell and supporting a Breton-flavoured dance of affirmed modal character (Aeolian B then repeat on the piano in Lydian D, the ostinato going to the cello). The second theme, lyrical 'but unhurried', features a fine harmonic plenitude (D major) and generously culminates fortissimo on a dominant ninth harmony; in the recapitulation, he incorporates fragments of the 'ardent' theme from the beginning of the sonata, but with broad determination confirming that the perils are henceforth conjured by firmly heading for the joyous coda. A veritable apotheosis of the dance, it lets the basic cell, now reduced to two notes (G#, A, A), conclude.

The *Sonatina for Flute and Piano*, dated 1930, is dedicated to the great flautist René Le Roy (1898-1985), a student of Philippe Gaubert's and co-founder of the Quintette Instrumental de Paris (flute, harp and string trio). This luminous piece, of extreme simplicity and refinement, takes us into the paradisiacal, disembodied universe of late Ropartz, a period dominated by the *Prélude, Marine et Chansons, Requiem* and *Symphony No. 5*. Here, the cyclic conception stems more from a kinship between

the themes of the different movements than from the use of a generative cell as in the previous two works: the dances of the finale are announced in the preceding two movements, and the melodies are organized round a pivot note on which they turn, making numerous returns. The texture is quite contrapuntal: in general, five-part counterpoint (four for the piano) putting the voices in a remarkably free dialogue. On first hearing, the impression is that of a large garden with children and birds improvising their songs — a finely-worked interweaving of arabesques becoming tied and untied. A dance stemming from both the habanera and cha-cha takes the place of a second theme in the first movement and contrasts with the transparent writing, in arpeggios, of a piano that, at times, is quite Fauréan.

In the slow movement, a syncopated episode, 'plus animé et agité', also fleetingly establishes a jazzy atmosphere, quite in vogue at the time (let us think, for example, of Ravel; but here, the dance would be a tango).

In the *finale* (3/8), the elements borrowed from the large, opening pastoral theme of the first movement supplely submit to the dominant dance spirit, 'this delightful badinage in which the flute and piano converse vigorously and wittily with, from time to time, a touch of emotion'. (Fernand Lamy, *Ropartz, l'homme et l'œuvre*, Durand).

Translated by John Tyler Tuttle

## THE PERFORMERS

---

### **Nicolas Dautricourt**

Voted 'ADAMI Classical Discovery of the Year' at the Midem in Cannes, Sacem 'Georges Enesco' Prize, Nicolas Dautricourt is undoubtedly one of the most brilliant and engaging French violinists of his generation. Invited in 2012 to join the prestigious Chamber Music Society Two of Lincoln Center in New York, he appears at major venues around the world, Kennedy Center, Alice Tully Hall, Wigmore Hall, Tchaikovsky Hall, Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées, Cité de la Musique, and has performed as a soloist with the Orchestre National de France, Sinfonia Varsovia, Quebec Symphony, Mexico Philharmonic, NHK Tokyo Chamber Orchestra, Kiev Philharmonic, the Kanazawa Orchestral Ensemble, under conductors Yuri Bashmet, Eivind Gullberg Jensen, Dennis Russell Davies, Fabien Gabel, Michael Francis, Kazuki Yamada, Jean-Jacques Kantorow... Regularly invited in numerous festivals abroad including Lockenhaus (Austria), Ravinia (Usa), Sintra (Portugal), Davos (Switzerland), Monaco Printemps des Arts, Nantes and Tokyo Folle Journée, finalist and prize-winner of the Wieniawski, Belgrade and Lipizer Competitions, he plays a magnificent instrument by Antonio Stradivarius (Cremona, 1713), on a generous loan from Mister Bernard Magrez.

### **Juliette Hurel**

Juliette Hurel is one of the inescapable flautists on the French and foreign musical scenes. Winning a First Prize for flute and First Prize for chamber music awarded by unanimous vote at the Paris Conservatory, she is the laureate of many international competitions, for example those of Darmstadt, Kobé, Bucharest and the Jean-Pierre Rampal Competition. In 2004 she was nominated for the 'Revelations of the year' at the Victoires de la Musique Classique. Since 1998 Juliette Hurel has been flute solo for the Rotterdam Philharmonic Orchestra. Much in demand as a chamber musician, she has appeared alongside musicians such as Gary Hoffman, Yuri Bashmet, Shlomo Mintz, Marielle Nordmann, Jean-Guihen Queyras, Stephen Kovacevich, the Wanderer Trio... She also

teaches at the Conservatory of Rotterdam. Particularly keen on performing the music of today, she has had the opportunity of working with composers such as Pierre Boulez, Pascal Dusapin, Philippe Hersant, Éric Tanguy...

### **Raphaël Pidoux**

Premier prix at the Paris Conservatoire in 1987, Raphaël Pidoux took the post-graduate programme with Philippe Muller along with chamber music as a member of the Wanderer Trio with Jean-Claude Penner, going on to do advanced study with Janos Starker at the University of Indiana, in the United States. In 1988, he was a winner of the International Bach Competition in Leipzig. Alongside his career with the Wanderer Trio, Raphaël Pidoux regularly plays with Christophe Coin and the Ensemble Baroque de Limoges, the Manfred and Mosaïques quartets, the orchestra 'Les Siècles', directed by François-Xavier Roth, the Rouen Opera... He also plays the Piazzolla repertoire with accordionist Richard Galliano and performed in Bach Suite (choreography by Nureyev) with Kader Belarbi at the Paris Opera. Raphaël Pidoux is a professor at the Paris CRR and co-musical director of the Prometheus 21 ensemble. He plays a Goffredo Cappa cello (Saluzzo 1680).

### **François Kerdoncuff**

A student of Nadia Tagrine at the Schola Cantorum (Paris) and Vlado Perlemuter at the Paris Conservatoire, from 1966 to 1975, François Kerdoncuff obtained first prizes in piano and chamber music. Winner of the special jury prize at the Munich International Piano Competition in 1972, he was awarded Third Grand Prize at the Marguerite Long International Competition in June 1979 and the Special Rachmaninov Prize, 4<sup>th</sup> Prize at the Tokyo International Competition in November 1980, he won the Gold Medal at the 'Mai de Bordeaux' competition. He has made a name for himself in the major repertoire, while also championing the music of his time, notably with the Artedie Ensemble, as well as less familiar repertoires, such as the works of Vierne and Furtwängler. He has made numerous recordings for Timpani: solo piano (Brahms, Dupont), with orchestra (*Poème* by Vierne), in chamber music (Vierne, d'Indy, Dupont, Furtwängler, Martinu) and as accompanist for song recitals (Mireille Delunsch).



Nicolas Dautricourt (© Nanogirl)

Raphaël Pidoux (© Marco Borggreve)



François Kerdoncuff (© Studio cuicui)

Juliette Hurel (© Marthe Lemelle)



ROPARTZ BY TIMPANI