

 **BIS**

APRÈS UN RÊVE

FAURÉ - DEBUSSY - RAVEL

CHRISTIAN SVARFVAR violin

ROLAND PÖNTINEN piano



FAURÉ, GABRIEL (1845–1924)

SONATA NO. 1 IN A MAJOR for violin and piano, Op. 13 (1875–77) 26'56

- 1 I. *Allegro molto* 9'29
- 2 II. *Andante* 7'38
- 3 III. *Allegro vivo* 4'10
- 4 IV. *Allegro quasi presto* 5'36

- 5 APRÈS UN RÊVE, Op. 7 No. 1 2'52
arranged for violin and piano by Pablo Casals (*Alphonse Leduc*)
Andantino

- 6 MORCEAU DE LECTURE in A major (1903) 1'33
Quasi adagio

DEBUSSY, CLAUDE (1862–1918)

- 7 MINSTRELS 2'22
from *Préludes: Premier livre*, L. 125/12 (arranged by the composer)
Modéré (Nerveux et avec humour)

- 8 BEAU SOIR, L. 84 (1891) 2'26
arranged for violin and piano (transcribed by Jascha Heifetz) (*Carl Fischer*)
Andante, ma non troppo

RAVEL, MAURICE (1875–1937)

- | | | |
|----|---|-------|
| 9 | PIÈCE EN FORME DE HABANERA (1907)
arranged by Georges Catherine <i>(Alphonse Leduc)</i>
<i>Presque lent et avec indolence</i> | 3'00 |
| 10 | BERCEUSE SUR LE NOM DE GABRIEL FAURÉ (1922)
<i>Simplice</i> | 2'25 |
| | SONATA IN G MAJOR for violin and piano (1923–27) | 18'15 |
| 11 | I. <i>Allegretto</i> | 8'43 |
| 12 | II. Blues. <i>Moderato</i> | 5'30 |
| 13 | III. Perpetuum mobile. <i>Allegro</i> | 3'57 |

TT: 61'08

CHRISTIAN SVARFVAR *violin*

ROLAND PÖNTINEN *piano*

INSTRUMENTARIUM

Violin: J. & A. Gagliano, Naples. Bow: Joseph Vigneron

Grand piano: Steinway D

Until the 1870s, French musical life was dominated by opera to the extent that one might almost forget that some composers also wrote instrumental music, against all the odds. Nonetheless, the scarcity of public performances of chamber works was such that one could nearly believe that the historical antagonism between France and Germany extended as far as music, and that a genre particularly dominated by German composers ran the risk of being regarded as anti-French – or worse, pro-German. In 1871, to remedy this state of affairs, Saint-Saëns founded the ‘Société nationale de musique’, with the aim of championing French chamber music because until then, as he wrote in *Le Voltaire* in November 1880: ‘a composer who had the temerity to venture into the territory of instrumental music had no means of having his works performed other than giving a concert himself and invite his friends and the critics’. Although it is tempting to see the society as a chauvinist or even resentful reaction in the context of France’s defeat by Prussia in 1870, it was nonetheless to have a significant impact: **Gabriel Fauré** later admitted that without the society, he ‘[would not have] dreamed of composing a sonata or quartet’, and the works of young composers from the new generation such as Debussy and Ravel were included in its programmes without delay.

It was thus under the auspices of the Société nationale de musique that Fauré’s **Sonata No. 1 in A major for violin and piano**, Op. 13, was premièred in January 1877. Saint-Saëns declared in the *Journal de musique* (7th April 1877): ‘At a stroke Monsieur Fauré has placed himself at the level of the masters.’ Saint-Saëns was not wrong: this was the first masterpiece by the thirty-year-old composer who hitherto – except for a few piano pieces – had written exclusively for voice. A way forward was opening up for new French chamber music.

It was apparently a meeting with the Belgian violinist Hubert Léonard in 1872, along with hearing Lalo’s First Violin Sonata in 1873, that revealed the instrument’s expressive potential to Fauré and also inspired him to write for it. Conceived in the

summer of 1875 during a visit to Normandy, the sonata was completed the following year and reworked into its final form in January 1877. Fauré took advice from the violinist Paul Viardot (son of the singer, teacher and composer Pauline Viardot), as is shown by the details of playing technique in the violin part, written into the autograph score. Apparently the sonata's boldness scared off Fauré's publisher Choudens – unless it was its length, or the fact that the genre was neither very popular nor especially commercial. It was on the other side of the Rhine, then, that the sonata was published, by Breitkopf & Härtel in Leipzig. We should not jump to the conclusion that this was a sudden display of generosity towards a French composer by a German publisher, however: in return for agreeing to have it published by Breitkopf, Fauré had to give up all the rights to the work. And so, in the years that followed, he had to resign himself to seeing virtuosos such as Eugène Ysaÿe, Jacques Thibaud and George Enescu adding the piece to their repertoire without himself receiving a penny.

Structurally the first movement (*Allegro molto moderato*) is close to sonata form although there are three themes instead of the usual two. Fauré's experience as a song composer served him well when it came to writing and disposition of the melodic lines. Whereas the first movement seems to play on the contrasts between the two instruments, the second (*Andante*) brings them together in a barcarolle rhythm. The modulating, chromatic character of the theme anticipates the musical language of César Franck, as found in his famous Violin Sonata composed in 1886. The light third movement (*Allegro vivo*) has the role of a scherzo, and would later find counterparts in the corresponding movements of the string quartets by Debussy and Ravel. The finale, *Allegro quasi presto*, is impassioned, warm, even Brahmsian, and – like the second movement – seems to anticipate Franck's sonata. It is worth noting that this was not the finale originally planned for the work.

The work attracted great enthusiasm when it was performed at a private concert with the composer at the piano, the day before its official première. The first public

performance, on 27th January 1877 at a concert of the Société nationale de musique, was a triumph ('This evening the Sonata succeeded beyond all my expectations!' Faure wrote that same evening) and the scherzo even had to be encored. Since then the piece has never left the concert repertoire; it represents the first milestone in Fauré's masterly series of chamber works that would continue until the end of his career.

We cannot accurately date the composition of Fauré's well-known song *Après un rêve*, which was published in 1878. A setting of a French adaptation of a text by an unknown poet from Tuscany, it evokes a romantic flight of fancy while asleep, 'towards the light'. The charm of the dreamlike melody – which avoids the extremes both high and low – and the rhythmic uncertainty caused by the opposition between the triplets in the melodic line and the regular quavers in the piano made the piece well suited for an arrangement – a fact that did not escape Pablo Casals who, in 1910, made one for cello – his own instrument – or violin.

The *Morceau de lecture* for violin and piano dates from July 1903 and was written as a sight-reading test piece in the admission test for the violin class held a little later that month at the Paris Conservatoire, where Fauré was professor of composition. Published in *Le Monde musical* in August of the same year, the piece was not issued as conventional sheet music until 1999. In accordance with its stated purpose, this charming 'quasi adagio' contains a series of challenges for the performer to surmount.

It was long thought that **Claude Debussy** had composed the song *Beau soir* in his youth, but it has recently been established that it dates from around 1891. The text, a poem by Paul Bourget, evokes a troubled heart, with exhortations to make the most of a sweet and pleasant evening because life is short. With a subject like this, the music could hardly fail to be intimate, melancholy and warm; indeed it is somewhat reminiscent of Fauré. The great violinist Jascha Heifetz made an arrangement of it in 1933, thus permitting himself the pleasure of 'singing' this

sweet melody as an encore at his concerts.

Minstrels, completed on 5th January 1910, stands out in Debussy's output for its rough-and-ready character that seems to evoke the carefree humour of the minstrel shows at the beginning of the twentieth century, where white actors who blacked up or Afro-Americans sang, danced and presented comedy sketches of a stereotyped, indeed racist character. This quirky piece ends the first book of Preludes for solo piano – and arrangements of some of these soon started to circulate. Only one, however, was by Debussy himself: the present one, for violin and piano, and in fact even this is a revised version of one originally suggested by the violinist Arthur Hartmann. It is a true adaptation in which we witness a duo between a piano (a banjo) and a violin (a comedian), the musical substance emphasized by the way the characteristics of each instrument are exploited.

Born in Ciboure near the Spanish border, and having a Basque mother, **Maurice Ravel** was fascinated by Spain all his life, and wrote a number of works that celebrate the country. The ***Pièce en forme de habanera*** is an arrangement made by the violinist George Catherine of the *Vocalise-étude* for low voice, composed in March 1907 in response to a commission from a professor of singing at the Conservatoire. The singer has to perform numerous ornaments, trills, *staccato* passages and portamentos while the piano plays a mysterious *habanera* rhythm. The elegance ('rather slow and with indolence') and restrained passion of the original piece were clearly calling out for a transcription – which duly allows the violinist, too, to sing seductively.

The ***Berceuse sur le nom de Fauré*** was composed 'in a single day' in September 1922, for a special edition of *La Revue musicale* devoted to Gabriel Fauré. Ravel, a former pupil of Fauré's, was a lifelong admirer and champion. The piece is melancholy in mood, the muted violin playing a theme based on the name 'Gabriel Fauré' spelt out in English note-names (G–A–B etc.). Here Ravel revels in dissonance and bitonality, as he would later do increasingly often, the piano playing

in a different key to the violin. The subtle, mysterious counterpoint ends on an ambiguous rocking motif and concludes the piece in an unreal mood.

Although he believed that the violin was ‘fundamentally incompatible’ with the piano, in the early 1920s Ravel set out to compose a sonata for these two instruments – his second attempt, after one from his study years that was abandoned after one movement and was not published until after his death. Work on the **Sonata in G major** was, however, constantly interrupted by various other works: the orchestration of Mussorgsky’s *Pictures from an Exhibition* (1922) and composing *L’enfant et les sortilèges* (1919–25), *Tzigane* (1922–24) and the *Chansons madécasses* (1925–26) – to the extent that the sonata, started in 1923, was not completed until 1927. The work is dedicated to the violinist Hélène Jourdan-Morhange, and its first performance was given by George Enescu at the Salle Érard in Paris in May 1927, with the composer himself at the piano.

The Sonata for violin and piano, Ravel’s last chamber work, testifies to his taste for classical forms (like the sonatas of Beethoven and Brahms, this one is in three movements), to his goal of achieving economy of means – which had started in the Sonata for violin and cello (1920–22) – and of giving the melodic lines an individual profile which, ‘far from diminishing their contrasts, here denounces this incompatibility’.

The first movement (*Allegretto*) is the most highly developed of the three. The piano’s pastoral mood is challenged as early as bar 7, when the violin takes up the theme in another key. This unexpected twist sets the tone of a movement in which Ravel emphasizes the independence of the two instruments by sending them off in different directions. It is as if he wished to evoke the commotion of a farmyard.

The second movement, entitled ‘Blues’ (*Moderato*), is less of a tribute to the Afro-American music that Ravel admired and which was increasingly being heard in Paris than a new colour added to the composer’s existing expressive palette. He

was well aware that in this sonata he was presenting a ‘Ravelian’ version of the blues: ‘What I have written is French music, it is Ravel.’ While the piano imitates the banjo and the violin seems to evoke something like a saxophone with numerous glissandos, portamentos, syncopations and mock casualness, the music in fact contains the very essence of Ravel and expresses a fury that is found in numerous other works from the same period – and which always seems surprising from this even-natured composer.

The finale of the sonata, a *perpetuum mobile* (*Allegro*) seems to anticipate the last movement of the Piano Concerto in G major with its bitonal thrusts in the piano. It takes up the thematic material of the two earlier movements, carefully giving them a different character in this new context. We should note that the finale we know today is not the one that was played at the first performance in 1927. Ravel had originally intended it to be a calm rondo – but, changing his mind, destroyed it, justifying his actions as follows: ‘I liked it a lot, but it didn’t work in this sonata. And so I destroyed it and composed another one, not as beautiful, but effective as a finale.’

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

Born to a family of musicians, **Christian Svarfvar** started playing the violin at the age of five and made his *début* at twelve with the Swedish Chamber Orchestra, an ensemble with which he has collaborated closely ever since. An international career was initiated in 2008 when he was selected a ‘Rising Star’ by the European Concert Hall Organisation, and he subsequently appeared at prestigious venues including the Vienna Musikverein, Cité de la Musique in Paris, the Amsterdam Concertgebouw and Carnegie Hall. A number of recordings have followed, receiving praise in international magazines such as *The Strad*, whose reviewer remarked on his ‘tonal purity and dynamic subtlety [which] constantly enchant the ear’. With a special affinity for the works by Beethoven, Brahms and Tchaikovsky, as well as later composers such as Debussy or Ravel, Svarfvar is also well acquainted with contemporary music, and has given *premières* of numerous works.

As a soloist Christian Svarfvar has performed with all the major Swedish orchestras, and he is also a dedicated chamber musician, with Roland Pöntinen as one of his musical partners. Other colleagues with whom he collaborates include Martin Fröst, Janine Jansen, Julian Rachlin, Maxim Rysanov, Frans Helmerson and Tabea Zimmermann.

www.christiansvarfvar.net

Since his *début* in 1981, **Roland Pöntinen** has performed with major orchestras throughout the world, collaborating with such eminent conductors as Esa-Pekka Salonen, Evgeny Svetlanov and Leif Segerstam. Highlights of his career include appearances with the Philharmonia Orchestra in Paris and London, with the Los Angeles Philharmonic Orchestra at the Hollywood Bowl as well as performances at the BBC Proms. With his insatiable musical appetite and stupendous technique, Roland Pöntinen has acquired a vast repertoire, and many composers have dedicated works to him. In great demand as a recitalist, he has appeared at prestigious

festivals such as Schleswig-Holstein, La Roque d'Anthéron and the Verbier Festival. Pöntinen regularly works with distinguished chamber music partners including Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger and Christian Lindberg, as well as with Love Derwinger in a piano duo. With an extensive and wide-ranging discography on different labels, he made his first solo disc in 1984 on BIS, and appears on more than 60 discs in the label's catalogue. Roland Pöntinen is a member of the Royal Swedish Academy of Music.

www.rolandpontinen.com



CHRISTIAN SVARFVAR

Photo: © Knut Koivisto

Bis in die 1870er Jahre dominierte die Oper das französische Musikleben in einem solchen Ausmaß, dass man darüber fast vergisst, dass manche Komponisten trotz alledem auch Instrumentalmusik schufen. Gleichwohl herrschte ein solcher Mangel an öffentlichen Kammerkonzerten, dass es scheint, als habe sich die historische Gegnerschaft zwischen Frankreich und Deutschland auch auf die Musik erstreckt und eine Gattung, die namentlich von deutschen Komponisten bestimmt wurde, in den Ruf gebracht, frankophob oder, schlimmer noch, germanophil zu sein. Um der französischen Kammermusik unter diesen ungünstigen Umständen Gehör zu verschaffen, gründete Camille Saint-Saëns im Jahr 1871 die *Société nationale de musique*; bis dahin, so schrieb er im November 1880 in *Le Voltaire*, „bot sich dem Komponisten, der die Kühnheit besaß, das Gebiet der Instrumentalmusik zu betreten, keine andere Möglichkeit eine Aufführung seiner Werke zu erwirken, als selber ein Konzert zu geben und Freunde und Kritiker dazu einzuladen“. Wengleich man dies für eine chauvinistische oder revanchistische Reaktion auf die französische Niederlage im Jahr 1870 gegen Preußen halten könnte, sollte die *Société* von großer Bedeutung sein: **Gabriel Fauré** bekannte später, er hätte ohne sie „nicht daran gedacht, Sonaten oder Quartette zu komponieren“, und die Werke von Komponisten der jüngeren Generation wie Debussy und Ravel fanden bald schon ihren Platz in den Programmen der *Société*.

Und so wurde auch Faurés **Sonate für Violine und Klavier A-Dur** op. 13 im Januar 1877 in einem Konzert der *Société nationale de musique* uraufgeführt. Im *Journal de musique* (7. April 1877) schrieb ein begeisterter Saint-Saëns: „Mit einem großen Sprung hat Herr Fauré zu den Meistern aufgeschlossen.“ Saint-Saëns hatte sich nicht getäuscht: In der Tat handelt es sich um das erste Meisterwerk des etwas über dreißigjährigen Gabriel Fauré, der bis dahin neben ein paar Klavierstücken ausschließlich für Gesang komponiert hatte. Einer neuen französischen Kammermusik war ein Weg eröffnet.

Allem Anschein nach ist Fauré durch die Bekanntschaft mit dem belgischen Geiger Hubert Leonard im Jahr 1872 und das Erlebnis von Lalos Erster Violinsonate 1873 näher mit den expressiven Möglichkeiten dieses Instruments in Berührung gekommen und selber inspiriert worden. Die Sonate wurde im Sommer 1875 während eines Aufenthalts in der Normandie entworfen und zunächst im Folgejahr abgeschlossen, um nach einer Überarbeitung im Januar 1877 ihre endgültige Gestalt zu erhalten. Bei der Einrichtung der Violinstimme beriet der Geiger Paul Viardot (Sohn von Pauline Viardot) den Komponisten, was die spieltechnischen Details der Violinpartie im Partiturautograph belegen. Offenbar hat die Kühnheit der Sonate Faurés Hausverlag Choudens abgeschreckt, wenn dies nicht auf ihre Länge oder aber auf die wenig populäre und also wenig gewinnträchtige Gattung zurückzuführen ist. Die Sonate erschien daher auf der anderen Seite des Rheins, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Darin eine großzügige Geste gegenüber einem französischen Komponisten zu vermuten, wäre allerdings verfehlt: Für die Aufnahme der Sonate in den Verlagskatalog hatte Fauré im Gegenzug alle kommerziellen Rechte abzutreten. Und so musste er in den Folgejahren mit ansehen, wie Virtuosen wie Eugène Ysaÿe, Jacques Thibaud und George Enescu seine Sonate in ihr Repertoire aufnahmen, ohne dass sich dies für ihn ausgezahlt hätte.

Der erste Satz (*Allegro molto moderato*) hält sich eng an die Sonatenhauptsatzform, auch wenn drei statt der üblichen zwei Hauptthemen vorgestellt werden. Faurés Erfahrung als Liedkomponist prägt Duktus und Zuschnitt der Melodielinien. Während dieser erste Satz mit den Kontrasten der beiden Instrumente zu spielen scheint, vereint der zweite (*Andante*) sie im Barkarolenrhythmus; der modulierende, chromatische Charakter des Themas kündigt jene musikalische Sprache an, der wir in César Francks berühmter Sonate aus dem Jahr 1886 begegnen. Der beschwingte dritte Satz spielt die Rolle eines Scherzos (*Allegro vivo*) und verweist auf die entsprechenden Sätze der Quartette von Debussy und Ravel. Das Finale (*Allegro quasi*

presto) ist leidenschaftlich, warm, ja, „brahmisch“ und scheint, wie der zweite Satz, die Franck-Sonate anzukündigen. (Angefügt sei, dass es sich bei diesem Satz nicht um das ursprünglich vorgesehene Finale handelt.)

Am Vorabend der Uraufführung rief ein Privatkonzert mit dem Komponisten am Klavier große Begeisterung hervor. Die erste öffentliche Aufführung am 27. Januar 1877 im Rahmen eines Konzerts der Société nationale de musique, war ein Triumph („Der Erfolg meiner Sonate heute Abend hat alle meine Erwartungen übertroffen!!!“, schrieb Fauré am selben Abend); das Scherzo musste auf allseitiges Verlangen wiederholt werden. Die Sonate ist seitdem ein Stammgast im Konzertsaal – und der erste Meilenstein in Gabriel Faurés meisterlichem Kammermusikschaffen, das bis zum Ende seines Lebens anhalten sollte.

Das genaue Entstehungsdatum von Faurés berühmtem Lied *Après un rêve* (*Nach einem Traum*), 1878 veröffentlicht, ist unbekannt. Grundlage der Vertonung ist die französische Adaption eines anonymen toskanischen Gedichts, das eine romantische Traumflucht schildert, fern der Erde, „hinein ins Licht“. Der Zauber der verträumten Melodie, die Extreme in der Höhe und der Tiefe meidet, und die rhythmische Unbestimmtheit, die durch den Kontrast zwischen der triolischen Melodik und den regelmäßigen Achteln des Klaviers entsteht, all dies eignete sich trefflich für eine Bearbeitung, was auch Pablo Casals nicht entging, der 1910 eine Bearbeitung für Violoncello – sein eigenes Instrument – oder Violine vorlegte.

Das *Morceau de lecture* für Violine und Klavier entstand im Juli 1903 für das Vom-Blatt-Spiel bei der Aufnahmeprüfung zur Violinklasse, die noch im selben Monat am Pariser Conservatoire stattfand, an dem Fauré eine Professur für Komposition bekleidete. Obschon im August desselben Jahres in *Le Monde musical* veröffentlicht, erschien das Werk erst 1999 in Partitur. Seinem Anlass gemäß, enthält dieses bezaubernde „quasi adagio“ eine Reihe von Schwierigkeiten, die der Ausführende überwinden muss.

Lange hat man **Beau soir** (*Schöner Abend*) für eine Komposition aus **Claude Debussys** Jugendzeit gehalten, bis vor kurzem nachgewiesen werden konnte, dass das Lied in Wirklichkeit um 1891 komponiert wurde. Das Gedicht von Paul Bourget handelt von einem unruhigen Herzen und den Freuden eines süßen, angenehmen Abends – denn das Leben ist kurz. Bei einem solchen Sujet kann die Musik nicht anders sein als intim, melancholisch und warm – und dabei auch an Fauré zu erinnern. Der große Geiger Jascha Heifetz fertigte 1933 ein Arrangement an und ließ es sich nicht nehmen, diese sanfte Melodie seinerseits als Zugabe bei seinen Konzerten zu „singen“.

Minstrels, fertiggestellt am 5. Januar 1910, sticht aus Debussys Schaffen durch seinen ungeschliffenen Charakter hervor, der den kumpelhaften Humor schwarz geschminkter Schauspieler oder Afroamerikaner (die Minstrels) darstellt, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts singen, tanzen und humorvolle Sketche stereotypen und auch rassistischen Inhalts präsentieren. Dieses wunderliche Stück beschließt das erste Heft der *Préludes*, dessen einzelne Nummern bald schon unterschiedlichste Bearbeitungen inspirierten. Eine einzige davon stammt von Debussy selber: **Minstrels** für Violine und Klavier. Eigentlich ist diese Bearbeitung die Überarbeitung einer ursprünglich von dem Violinisten Arthur Hartmann vorgelegten Fassung. Wir erleben das Duett von Klavier-Banjo und Violine-Komiker, wobei – eine buchstäbliche Bearbeitung – die musikalische Substanz durch die charakteristischen Eigenschaften des jeweiligen Instruments unterstrichen wird.

Spanien übte auf **Maurice Ravel**, den an der spanischen Grenze geborenen Sohn einer baskischen Mutter, zeitlebens eine große Faszination aus, und so hat er das Land in zahlreichen Stücken verherrlicht. **Pièce en forme de habanera** ist eine Bearbeitung des Violinisten George Catherine der *Vocalise-étude* für tiefe Stimme, die Ravel im März 1907 im Auftrag eines Gesangsprofessors am Conservatoire komponierte hatte. Der Sänger hat zahlreiche Verzierungen, Triller, Stakkato-

passagen und Portamenti auszuführen, während das Klavier einen geheimnisvollen Habanera-Rhythmus spielt. Die Eleganz („Fast langsam und etwas träge“) und die Leidenschaft des Originals forderten natürlich zur Transkription heraus, und die hier eingespielte gibt nun dem Violinisten Gelegenheit, verführerisch zu singen.

Die *Berceuse sur le nom de Fauré* (*Berceuse auf den Namen Fauré*) wurde im September 1922 „an einem einzigen Tag“ für ein Sonderheft der *Revue musicale* komponiert, das Fauré gewidmet war; zeitlebens bekundete Ravel, Faurés ehemaliger Schüler, seinem Lehrer Bewunderung und unverbrüchliche Treue. Die Stimmung ist melancholisch, wobei die gedämpfte Violine ein Thema anstimmt, das auf dem Namen Gabriel Fauré in englischen Tonbuchstaben (g, a, b=h, etc.) basiert. Ravel überlässt sich hier den Reizen von Dissonanz und Bitonalität (wie er es immer häufiger machte) – das Klavier spielt in einer anderen Tonart als die Violine. Der subtile, mysteriöse Kontrapunkt mündet in ein mehrdeutiges Pendelmotiv und beendet das Werk in unwirklicher Atmosphäre.

Obwohl ihm die Violine „ihrem Wesen nach unvereinbar“ mit dem Klavier erschien, begann Ravel Anfang der 1920er Jahre mit der Komposition einer Sonate für diese beiden Instrumente; es war sein zweiter Versuch, nachdem er während seiner Studienzeit eine erste Sonate nach einem einzigen Satz abgebrochen hatte (er wurde erst posthum veröffentlicht). Die Komposition zog sich jedoch wegen anderer Arbeiten in die Länge – u.a. die Instrumentation der *Bilder einer Ausstellung* von Mussorgsky (1922), die Komposition von *L'enfant et les sortilèges* (1919–25), *Tzigane* (1922–24) und der *Chansons madécasses* (1925/26)–, so dass das 1923 begonnene Werk bis 1927 auf seine Fertigstellung warten musste. Die **Sonate G-Dur**, die der Violinistin Hélène Jourdan-Morhange gewidmet ist, wurde im Mai 1927 von George Enescu und dem Komponisten am Klavier in der Salle Érard in Paris uraufgeführt.

Die Sonate für Violine und Klavier, das letzte Kammermusikwerk Ravels,

spiegelt seine Vorliebe für klassische Formen wider (wie die Sonaten von Beethoven und Brahms ist sie dreisätzig), sein Faible für Verknappung, beginnend mit der Sonate für Violine und Violoncello (1920–22), ebenso wie eine Individualisierung der Melodielinien, die „entfernt davon, ihre Kontraste zu vermitteln, ihre Unvereinbarkeit unterstreichen“.

Der erste Satz (*Allegretto*) ist der am dichtesten gearbeitete der drei; die vom Klavier entworfene pastorale Atmosphäre wird gleich im siebten Takt von der Violine gestört, die das Thema in einer anderen Tonart aufgreift. Diese Unterbrechung umreißt die Grundstimmung des Satzes, in dem Ravel die Instrumente in unterschiedlichste Richtungen entsendet und damit die Unabhängigkeit der Stimmen betont. Es klingt, als habe er das Treiben auf einem Hühnerhof darstellen wollen.

Der zweite Satz mit dem Titel „Blues“ (*Moderato*) ist weniger eine Hommage an die afroamerikanische Musik, die er schätzte und die damals immer häufiger in Paris zu hören war, als vielmehr eine neue Farbe in seinem Ausdrucksspektrum. Ravel wusste sehr wohl, dass das, was er in seiner Sonate vorlegte, eine sehr individuelle Auffassung des Blues war: „Was ich geschrieben habe, ist französische Musik, ist Ravel.“ Während das Klavier hier das Banjo zu imitieren scheint und die Violine mit Glissandi, Portamenti, Synkopen und fingierter Lässigkeit eine Art Saxophon verkörpert, ist die Musik in der Tat reinster Ravel und bringt eine Rage zum Ausdruck, die man in vielen anderen Werken dieser Zeit findet und die bei diesem ausgesprochen bedachten Komponisten nach wie vor überrascht.

Das Finale der Sonate – ein Perpetuum Mobile (*Allegro*), das mit den bitonalen Akkordschlägen des Klaviers auf den Schlusssatz des G-Dur-Klavierkonzerts vorauszuweisen scheint – greift auf das thematische Material der beiden vorangegangenen Sätze zurück, um sie in diesem neuen Kontext umzudeuten. Das uns bekannte Finale ist freilich nicht das der Uraufführung von 1927: Ravel hatte zu-

nächst ein ruhiges Rondo vorgesehen, änderte jedoch seine Meinung, legte es beiseite und verteidigte sich mit den Worten: „Es gefiel mir sehr, passte aber nicht zu der Sonate. Also habe ich es verworfen und ein anderes komponiert, das weniger schön ist, aber ein gutes Finale abgibt.“

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

Als Spross einer Musikerfamilie begann **Christian Svarfvar** im Alter von fünf Jahren mit dem Violinspiel; mit zwölf gab er sein Debüt mit dem Schwedischen Kammerorchester – ein Ensemble, mit dem er seither eng zusammenarbeitet. 2008 begann seine internationale Karriere als „Rising Star“ der European Concert Hall Organisation, als der er in renommierten Sälen wie dem Wiener Musikverein, der Cité de la Musique in Paris, dem Concertgebouw Amsterdam und der Carnegie Hall auftrat. Es folgte eine Reihe von Einspielungen, die von internationalen Zeitschriften begeistert aufgenommen wurde; der Kritiker von *The Strad* etwa lobte die „Reinheit des Tons und die dynamische Subtilität, welche das Ohr unablässig verzaubern“. Neben einer speziellen Affinität zu den Werken von Beethoven, Brahms und Tschaiakowsky sowie späteren Komponisten wie Debussy oder Ravel, ist Svarfvar auch mit zeitgenössischer Musik vertraut und hat zahlreiche Werke uraufgeführt.

Als Solist hat Christian Svarfvar mit allen großen schwedischen Orchestern gespielt; darüber hinaus ist er ein passionierter Kammermusiker, zu dessen Partnern Roland Pöntinen, Martin Fröst, Janine Jansen, Julian Rachlin, Maxim Rysanov, Frans Helmerson und Tabea Zimmermann gehören.

www.christiansvarfvar.net

Seit seinem Debüt im Jahr 1981 hat **Roland Pöntinen** mit bedeutenden Orchestern in der ganzen Welt konzertiert und dabei mit so namhaften Dirigenten wie Esa-

Pekka Salonen, Jewgenij Swetlanow sowie Leif Segerstam zusammengearbeitet. Zu den Höhepunkten seiner Karriere zählen Konzerte mit dem Philharmonia Orchestra in Paris und London, mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra in der Hollywood Bowl sowie Auftritte bei den BBC Proms. Mit unersättlichem musikalischem Appetit und stupender Technik hat Roland Pöntinen sich ein umfangreiches Repertoire erworben; zahlreiche Komponisten haben ihm Werke gewidmet. Als vielgefragter Rezitalist ist Pöntinen u.a. bei zahlreichen bedeutenden Festivals zu Gast (u.a. Schleswig-Holstein, La Roque d'Anthéron und Verbier). Regelmäßig arbeitet er mit herausragenden Kammermusikpartnern wie Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger und Christian Lindberg zusammen; mit Love Derwinger bildet er ein Klavierduo. Roland Pöntinen kann auf eine ausgedehnte und vielseitige Diskografie bei verschiedenen Labels blicken. Sein erstes Soloalbum für BIS nahm er 1984 auf; mittlerweile ist er hier auf über 60 Einspielungen vertreten. Roland Pöntinen ist Mitglied der Königlich Schwedischen Musikakademie.

www.rolandpontinen.com



CHRISTIAN SVARFVAR & ROLAND PÖNTINEN

Photo: © Knut Koivisto

Jusqu'aux années 1870, la vie musicale française était dominée par l'opéra à un tel point que l'on oublierait presque que certains compositeurs produisirent également une musique instrumentale envers et contre tous. Cependant, la rareté des exécutions publiques d'œuvres de musique de chambre était telle que l'on serait tenté de croire que l'antagonisme historique entre la France et l'Allemagne s'étendait jusqu'à la musique et qu'un genre particulièrement dominé par les compositeurs allemands courrait le risque d'être considéré comme anti-français ou pire : pro-allemand. Pour remédier à cette situation, Saint-Saëns fonda en 1871 la Société nationale de musique qui avait pour but de soutenir la musique de chambre française dans ce contexte peu favorable car jusqu'alors, comme il l'écrivait dans *Le Voltaire* en novembre 1880 : « un compositeur qui avait l'audace de s'aventurer sur le terrain de la musique instrumentale, n'avait d'autre moyen de faire exécuter ses œuvres, que de donner lui-même un concert et d'y convier ses amis et les critiques ». Bien qu'il soit tentant d'y voir une réaction chauvine voire revancharde dans le contexte de la défaite française de 1870 contre la Prusse, cette société allait néanmoins avoir un effet majeur : **Gabriel Fauré** admettra plus tard que sans elle, il n'aurait « pas songé à composer sonate ou quatuor » et les œuvres de jeunes compositeurs de la génération montante comme Debussy et Ravel n'allaient pas tarder à figurer à l'affiche de ses concerts.

C'est donc sous les auspices de la Société nationale de musique que la **première Sonate pour violon et piano en la majeur** op. 13 de Fauré fut créée en janvier 1877. Saint-Saëns s'exclamera dans le *Journal de musique* (7 avril 1877) : « M. Fauré s'est placé d'un bond au niveau des maîtres. » Saint-Saëns ne s'était pas trompé : il s'agit bien là du premier chef d'œuvre de Gabriel Fauré alors âgé d'une trentaine d'années qui n'avait jusque-là composé, à l'exception de quelques pages pour piano, qu'exclusivement pour la voix. Une voie s'ouvrait pour une nouvelle musique de chambre française.

Il semble qu'une rencontre avec le violoniste belge Hubert Léonard en 1872 ainsi que l'audition de la première Sonate pour violon de Lalo en 1873 permirent à Fauré de découvrir les possibilités expressives de cet instrument et l'aient même inspiré. Conçue au cours de l'été 1875 lors d'un séjour en Normandie, la sonate sera complétée l'année suivante avant d'être remaniée en janvier 1877 pour prendre sa forme définitive. Il bénéficiera des conseils du violoniste Paul Viardot (fils de Pauline Viardot) ainsi que l'attestent les détails de technique de jeu de la partie de violon que l'on retrouve sur la partition autographe. Il semble que la hardiesse de la sonate effrayera Choudens, l'éditeur de Fauré, à moins qu'il ne s'agisse de sa longueur ou alors du fait qu'il s'agissait d'un genre peu populaire donc peu commercial. C'est donc outre-Rhin que la sonate sera publiée, chez Breitkopf & Härtel à Leipzig. N'attribuons pas trop vite à Breitkopf un élan de générosité à l'endroit d'un compositeur français : si celui-ci accepta d'inscrire l'œuvre à son catalogue, Fauré dut en contrepartie renoncer à tout droit commercial. Ainsi, au cours des années à venir, Fauré dut se résigner à voir des virtuoses comme Eugène Ysaÿe, Jacques Thibaud et George Enesco ajouter sa sonate à leur répertoire sans toucher un seul sou.

Le premier mouvement (*Allegro molto moderato*) suit de près la forme d'un premier mouvement de sonate bien qu'on y retrouve trois thèmes au lieu des deux habituels. L'expérience de Fauré en tant que compositeur de mélodies l'a ici servi dans l'écriture et l'agencement des lignes mélodiques. Mais alors que ce premier mouvement semble jouer sur les contrastes entre les deux instruments, le second (*Andante*) les réunit sur un rythme de barcarolle. Mentionnons que le caractère modulant et chromatique du thème annonce le langage musical de Franck tel qu'on le retrouvera dans sa célèbre sonate composée en 1886. Le troisième mouvement, léger, joue le rôle d'un scherzo (*Allegro vivo*) et trouvera un équivalent dans les mouvements correspondants des quatuors de Debussy et de Ravel. Le Finale, *Allegro quasi presto*, est passionné, chaleureux, brahmsien même et, comme dans

le second mouvement, semble annoncer la sonate de Franck. Mentionnons au passage qu'il ne s'agit pas du finale originalement prévu pour l'œuvre.

Dès la veille de la création, un concert privé avec le compositeur au piano avait suscité un vif enthousiasme. La première audition publique, le 27 janvier 1877, dans le cadre d'un concert de la Société nationale de musique, fut un triomphe («La Sonate a réussi ce soir au-delà de toutes mes espérances!!!» écrivit Fauré le soir même) et le Scherzo dut même être bissé. La Sonate n'a depuis jamais quitté les salles de concert et constitue le premier jalon chez Gabriel Fauré d'une production magistrale d'œuvres de musique de chambre qui allait se poursuivre jusqu'à la fin de sa carrière.

On ne peut dater la composition de la mélodie bien connue *Après un rêve* de Gabriel Fauré qui fut publiée en 1878. Reposant sur un poème toscan dont on ignore l'auteur et adapté en français, elle évoque une fuite romantique dans le sommeil, loin de la Terre, «vers la lumière». Le charme de la mélodie onirique qui évite les extrêmes aigus et graves et le flou rythmique provoqué par l'opposition entre les triolets de la ligne mélodique et les croches régulières du piano se prêtaient bien à un arrangement ce qui n'échappa pas à Pablo Casals qui, en 1910, réalisera un arrangement pour violoncelle, son propre instrument, ou violon.

Le *Morceau de lecture* pour violon et piano date de juillet 1903 et se destinait à l'épreuve de lecture à vue au concours d'admission de la classe de violon qui se tint un peu plus tard le même mois au Conservatoire de Paris où Fauré était professeur de composition. Publiée dans *Le Monde musical* en août de la même année, la pièce ne sera éditée sous forme de partition qu'en 1999. Ce «quasi adagio» charmant contient, conformément à la fonction de la pièce, une série de difficultés que l'interprète doit surmonter.

On a longtemps cru que *Beau soir* de **Claude Debussy** avait été composé durant son enfance mais il a récemment été établi que cette mélodie datait d'autour de 1891. Le poème de Paul Bourget évoque un cœur troublé et les encouragements à

profiter d'une soirée douce et agréable car la vie est courte. Avec un tel sujet, la musique ne pouvait être qu'intime, mélancolique et chaleureuse et n'est pas sans rappeler Fauré. Le grand violoniste Jascha Heifetz en réalisa un arrangement en 1933 et ne se priva donc pas du plaisir de « chanter » à son tour cette douce mélodie en guise de bis à ses concerts.

Minstrels, terminé le 5 janvier 1910, se distingue au sein de l'œuvre de Debussy par son caractère fruste qui semble évoquer l'humour bon enfant des acteurs blancs qui se noircissaient le visage ou afro-américains (les minstrels) qui chantaient, dansaient et présentaient des saynètes humoristiques au contenu stéréotypé voire raciste au début du vingtième siècle. Cette pièce fantasque conclut le premier livre de Préludes dont des arrangements de l'un ou l'autre de ceux-ci allaient également bientôt être disponibles. Un seul est cependant de la main de Debussy: *Minstrels*, justement, pour violon et piano. L'arrangement de Debussy est en fait une version révisée de celle que proposa initialement le violoniste Arthur Hartmann. Il s'agit d'une véritable adaptation dans laquelle on assiste à un duo entre un piano-banjo et un violon-comédien dont la substance musicale est soulignée par une exploitation des caractéristiques de chacun des instruments.

Fasciné sa vie durant par l'Espagne (il était né à Ciboure, près de la frontière espagnole et sa mère était basque), **Maurice Ravel** composera de nombreuses pièces la célébrant. La *Pièce en forme de habanera* est un arrangement réalisé par le violoniste George Catherine de la Vocalise-étude pour voix grave composée en mars 1907 suite à une commande d'un professeur de chant du Conservatoire. Le chanteur devait s'acquitter des nombreuses ornements, des trilles, des passages staccatos et des portamentos pendant qu'un piano fait entendre un rythme de habanera mystérieuse. L'élégance (« Presque lent et avec indolence ») et la passion contenue de la pièce originale appellait évidemment une transcription et celle-ci permet au violoniste de chanter à son tour avec séduction.

La *Berceuse sur le nom de Fauré* a été composée «en une seule journée», en septembre 1922, à l'intention d'un numéro spécial de *La Revue musicale* consacré à Gabriel Fauré à qui, toute sa vie, Ravel, son ancien élève, professa son admiration et son soutien sans faille. L'atmosphère est mélancolique alors que le violon joue, avec une sourdine, un thème basé sur le nom de Gabriel Fauré selon la notation anglophone (g=sol, a=la, b=si, etc.). Ravel se laisse ici aller au plaisir de la dissonance et de la bitonalité, comme il le fera de plus en plus souvent, le piano jouant dans une tonalité différente de celle du violon. Le contrepoint subtil et mystérieux se termine sur un motif berçant ambigu et conclut l'œuvre dans une ambiance irréelle.

Bien que le violon lui semblât «essentiellement incompatible» avec le piano, Maurice Ravel se lança au début des années 1920 dans la composition d'une sonate pour ces deux instruments, son second essai après une tentative interrompue après un seul mouvement remontant à ses années d'études et qui ne sera publiée qu'après sa mort. Sa composition sera cependant constamment retardée par divers travaux : orchestration des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski (1922), composition de *L'enfant et les sortilèges* (1919–25), de *Tzigane* (1922–24) et des *Chansons madécasses* (1925–26) si bien que l'œuvre, commencée en 1923, dut attendre 1927 pour être terminée. La création de la **Sonate en sol majeur**, dédiée à la violoniste Hélène Jourdan-Morhange, fut assurée par George Enesco et le compositeur au piano en mai 1927 à la Salle Érard à Paris.

La Sonate pour violon et piano, la dernière œuvre de musique de chambre de Ravel, témoigne de son goût pour les formes classiques (la sonate est en trois mouvements, comme celles de Beethoven et de Brahms), de son souci du dépouillement, amorcé dans la Sonate pour violon et violoncelle (1920–22) ainsi que d'une individualisation des lignes mélodiques qui, «loin de modérer leurs contrastes, accusent ici cette incompatibilité».

Le premier mouvement (*Allegretto*) est le plus développé des trois et l'atmosphère pastorale du piano est immédiatement troublée par le violon à la septième mesure qui reprend son thème dans une autre tonalité. Cette interruption annonce bien la teneur du mouvement dans lequel Ravel, en envoyant les instruments dans des directions différentes, souligne l'indépendance des voix. Il semblerait qu'il souhaitait ici évoquer l'agitation d'une basse-cour.

Le second mouvement, intitulé «Blues» (*Moderato*), est moins un hommage à la musique afro-américaine qu'il appréciait et que l'on entendait de plus en plus à Paris, qu'une nouvelle couleur ajoutée à sa palette expressive. Ravel savait bien que ce qu'il propose dans sa sonate est une version ravélisée du blues: «C'est là de la musique française, du Ravel que j'ai écrit». Alors que le piano se fait ici banjo et que le violon semble évoquer une sorte de saxophone et multiplie glissandos, portamentos, syncopes et fausse désinvolture, la musique est en effet du plus pur Ravel et exprime une rage que l'on retrouve dans de nombreuses autres œuvres de cette époque et qui étonne toujours chez ce compositeur au caractère posé.

Le finale de la sonate, un Perpetuum mobile (*Allegro*) qui semble annoncer le mouvement conclusif du Concerto en sol pour piano ultérieur avec les coups de griffes bitonaux du piano, reprend le matériau thématique des deux mouvements précédents en prenant soin de les «recharacteriser» dans ce nouveau contexte. Soulignons que le finale que nous connaissons n'est pas celui de la création de 1927. Ravel avait initialement prévu un rondeau calme mais, se ravisant, il le détruisit et se justifia en ces termes: «Il me plaisait beaucoup, mais n'allait pas avec la sonate. Je l'ai donc détruit et j'en ai composé un autre, pas si beau, mais qui fait un bon finale.»

© *Jean-Pascal Vachon 2016*

Issu d'une famille de musiciens, **Christian Svarfvar** a commencé à jouer du violon à l'âge de cinq ans et a fait ses débuts au concert à douze ans avec l'Orchestre de chambre de Suède, un ensemble avec lequel il a poursuivi jusqu'à aujourd'hui une étroite relation. Sa carrière internationale a été lancée en 2008 quand il a été nommé «Rising Star» par ECHO (European Concert Hall Organisation). Il s'est par la suite produit dans des salles aussi prestigieuses que le Musikverein de Vienne, la Cité de la Musique à Paris, le Concertgebouw d'Amsterdam et le Carnegie Hall à New York. Il a réalisé depuis de nombreux enregistrements qui ont été salués à travers le monde ainsi que dans des magazines tels *The Strad* dont le critique a loué «la pureté de sa sonorité et la subtilité de la dynamique [qui] ne cessent de charmer l'ouïe». En plus d'afficher une affinité pour les œuvres de Beethoven, de Brahms et de Tchaïkovski ainsi celles de compositeurs de la génération suivante comme Debussy et Ravel, Svarfvar est également actif dans le domaine de la musique contemporaine et a assuré de nombreuses créations.

Christian Svarfvar s'est produit en tant que soliste avec tous les orchestres importants de Suède. C'est également un chambriste passionné et il joue régulièrement avec Roland Pöntinen. Parmi les autres musiciens avec lesquels il a collaboré, mentionnons Martin Fröst, Janine Jansen, Julian Rachlin, Maxim Rysanov, Frans Helmerson et Tabea Zimmermann.

www.christiansvarfvar.net

Depuis ses débuts en 1981, **Roland Pöntinen** s'est produit en compagnie de nombreux orchestres importants à travers le monde et de chefs tels Esa-Pekka Salonen, Ievgueni Svetlanov et Leif Segerstam. Parmi les grands moments de sa carrière figurent des concerts avec l'Orchestre Philharmonia à Paris et à Londres, l'Orchestre philharmonique de Los Angeles au Hollywood Bowl ainsi que des prestations dans le cadre des Proms de la BBC. Grâce à son appétit musical insatiable et à sa tech-

nique stupéfiante, Roland Pöntinen a acquis un répertoire étendu et plusieurs compositeurs lui ont dédié des œuvres. Récitaliste recherché, il se produit dans le cadre de nombreux festivals incluant ceux de Schelswig-Holstein, de La Roque d'Anthéron ainsi que celui de Verbier. Pöntinen joue régulièrement en tant que chambriste avec des musiciens aussi importants qu'Ulf Wallin, Martin Fröst, Torleif Thedéen, Håkan Hardenberger et Chrstian Lindberg ainsi que Love Derwinger en tant que duo de pianos. Son importante discographie qui couvre une grande partie du répertoire se partage entre plusieurs labels. Il a fait ses débuts de soliste chez BIS en 1984 et a réalisé depuis plus de soixante enregistrements chez ce label. Roland Pöntinen est membre de l'Académie royale de musique de Suède.

www.rolandpontinen.com

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

- Recording:** December 2014 [tracks 5, 6, 8, 10–13] and June 2015 [tracks 1–4, 7, 9]
at Grünewaldsalen, Konserthuset, Stockholm, Sweden
Producers: Thore Brinkmann (Take5 Music Production) [tracks 5, 6, 8, 10–13]
Hans Kipfer (Take5 Music Production) [tracks 1–4, 7, 9]
Sound engineer: Thore Brinkmann
Piano technician: Tore Persson
- Equipment:** BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz
- Post-production:** Editing and mixing: Thore Brinkmann
- Executive producer:** Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

- Cover text: © Jean-Pascal Vachon 2016
Translations: Andrew Barnett (English); Horst A. Scholz (German)
Front cover photo: *La Conciergerie et la Seine, brouillard en hiver* by Eugène Atget (1923)
Back cover photo: © Knut Koivisto
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2183 © & © 2016, BIS Records AB, Åkersberga.



CHRISTIAN SVARFVAR & ROLAND PÖNTINEN

BIS-2183