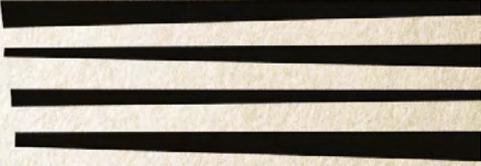


RUBICON

MICHAEL | ERDEM  
PETROV | MISIRLIOĞLU

**Poulenc**

**F** CELLO SONATAS  
**ranck** 

**D** **utilleux** TROIS STROPHES

## **FRANCIS POULENC** 1899–1963

### **Sonata for cello and piano op.143**

1	I. Allegro - Tempo di marcia	6.06
2	II. Cavatine	7.03
3	III. Ballabile	3.43
4	IV. Finale	6.55

## **HENRI DUTILLEUX** 1916–2013

### **Trois Strophes sur le nom de Sacher**

*Three Stanzas on the name Sacher*

5	I. Un poco indeciso	4.30
6	II. Andante sostenuto	3.23
7	III. Vivace	3.10

## **CESAR FRANCK** 1822–1890

### **Violin Sonata in A m8** arr. for cello Jules Delsart

8	I. Allegro ben moderato	6.01
9	II. Allegro	8.36
10	III. Recitativo-Fantasia: Ben moderato - Molto lento	8.48
11	IV. Allegretto poco mosso	6.29

Total timing: 64.50

**MICHAEL PETROV** cello

**ERDEM MISIRLIOĞLU** piano (1-4; 8-11)

Artist biographies can be found at [www.rubiconclassics.com](http://www.rubiconclassics.com)

Francis Poulenc belonged by birth to a prosperous bourgeois family, pillars of French society and its conventions. By temperament, however, he was drawn both to the wild side of his native Paris and to the ritual and reliability of Catholicism. During his early teens Poulenc was introduced to such musical pioneers as Erik Satie and Georges Auric and met rising stars of the Parisian literary scene, Paul Éluard and Guillaume Apollinaire among them. He made his name soon after with a series of pieces, overtly popular in style yet highly refined in craft.

Poulenc's music appealed to Parisian cabaret crowds and classical concertgoers alike. His Sonata for cello and piano draws from both worlds to evoke the tuneful high spirits of music hall and an ambivalent seriousness, sometimes tongue-in-cheek, sometimes sombre. The piece, written in 1948 for Pierre Fournier, is based on sketches Poulenc made following the Nazi conquest of France eight years earlier. It commands attention with a four-bar fanfare shared by piano and cello, herald of the sonata-form opening movement's jaunty first subject and a succession of themes, some lyrical, others angular, which Poulenc develops more by abrupt harmonic modulation than gradual melodic transformation.

While passages in the sonata's outer movements project what Poulenc described as the 'naughty-boy side' of his nature, its Cavatine connects with the composer's underlying melancholia. The piano sets the mood with an introduction deliberately wrapped, thanks to liberal use of the instrument's sustaining pedal, 'in a halo of sound'. The cello responds with a song without words, its progress interrupted, then explored in dialogue with the piano until the latter steps forward with a muscular recollection of the movement's opening. Power and passion are soon spent, tamed by the cello's gentle return from rest in its low register and by a brief consoling lullaby. Echoes of dance nights at the guinguettes of Belleville ripple through Poulenc's Ballabile. The movement's title announces that the music is 'danceable', which it is, while recalling the ensemble dance often staged at the end of 18th-century operas and *ballets-pantomimes*.

Poulenc partnered Pierre Fournier in the Cello Sonata's premiere at the Salle Gaveau in Paris in May 1949. The work's first critics were lukewarm in their response, but most recognised the ingenuity of its finale. Here the composer strolls, *flâneur*-like, through a shifting landscape of emotions and styles, from the sacred solemnity of its opening and café-concert jollity of the subsequent triplet-rich tune to the double-stops of a brief march and the exquisite lyricism that follows. Poulenc ends the party with a wistful waltz and a final, fiery reminder that life, for all its delights, is not necessarily a cabaret.

Paul Sacher (1906–1999) is best known today, as he was for much of his long lifetime, as a champion of the last century's leading composers. The Swiss conductor and philanthropist was also active in the revival of Baroque music, notably with his Basel Chamber Orchestra. Twelve composers, Henri Dutilleux among them, wrote pieces to celebrate Sacher's 70th birthday. *Trois Strophes sur le nom de Sacher*, based on the musical letters of its dedicatee's name, connects in spirit with the tradition of pieces constructed around the B–A–C–H motif.

Dutilleux's work began life in 1976 as a single movement; it was enlarged six years later and first performed soon after by Mstislav Rostropovich. In addition to using the SACHER hexachord – equivalent to the English musical alphabet's e-flat, a, c, b, e and d (or *re* in sol-fa notation) – the first 'strophe' closes with a quote from Béla Bartók's *Music for Strings, Percussion and Celesta*, which Sacher commissioned and conducted at its premiere in 1937. Dutilleux employs multiple returns and iterations of the Sacher theme to evoke the twists and turns of poetic strophes, weaving them into clearly defined stanzas across his composition's three short movements.

An anecdote reported by César Franck's pupil and biographer, Léon Vallas, suggests that the Belgian composer's wife was outraged by the strong emotions and complex harmonies that entered his music around 1880. The story, while steeped in the patriarchal prejudices of its day, recalls the shock experienced by many who knew Franck's sacred oratorios or the often sentimental pieces he wrote as organist of the Basilica of Saint Clotilde in Paris. It also gives emphasis to the remarkable creativity of his final decade, which gave birth to such masterworks as the symphonic poem *Psyché*, the Symphony in D minor and the Violin Sonata in A major. The latter, written in the summer of 1886 as a wedding present for the young Belgian violinist Eugène Ysaÿe, earned a lasting place in the recital repertoire. Its reach was widened in 1888 thanks to the acclaimed cellist Jules Delsart (1844–1900), whose thoroughly idiomatic arrangement for cello and piano, in some ways more appealing than the original score, received Franck's favour and audience approval.

The Sonata's unrestrained lyricism, intricate structure of so-called cyclic themes and avoidance of saccharine harmonies attracted critical praise, most notably from the composer Vincent d'Indy, whose detailed analysis revealed three melodic fragments upon which Franck constructed 'this true musical monument'. According to d'Indy, the simplest of these fragments, or cells, appears in the work's opening bars, hinted at by the piano and then announced hesitantly by the soloist. Whatever the formal plan, the underlying unity of Franck's work neither inhibits its melodic spontaneity nor stifles its wide variety of harmonic colours. The Sonata opens with an introspective introduction, prelude to the first movement's flowing main theme. Violent energy and restless passion course through the work's dramatic Allegro, which yields to the rhapsodic third movement, a Recitativo–Fantasia most likely influenced by Bach's compositions for unaccompanied violin. The finale features a simple canon between piano and violin, delivered at the movement's beginning and end, and constructs a radiant conclusion from themes heard earlier in the work.

**Andrew Stewart**

Executive producer: Matthew Cosgrove

Producer: Andrew Keener

Engineer: Robin Hawkins

Recording: Wyastone Concert Hall, Monmouth, UK, 29 June–1 July 2020

Publisher: Heugel & Cie, Paris (1–7)

Photography: Kaupo Kikkas

Design: Paul Marc Mitchell for WLP Ltd 

ERDEM MISIRLIOĐLU



Francis Poulenc stammte aus einer wohlhabenden bürgerlichen Familie, die zu den Säulen der französischen Gesellschaft und ihren Konventionen gehörte. Von seinem Temperament her zogen ihn jedoch auch die wilde Seite seiner Heimatstadt Paris und das Ritual und die Regelmäßigkeit des Katholizismus an. In seiner Jugend lernte Poulenc musikalische Pioniere wie Erik Satie und Georges Auric kennen und lernte aufstrebende Stars der Pariser Literaturszene kennen, darunter Paul Éluard und Guillaume Apollinaire. Bald darauf machte er sich mit einer Reihe von Stücken einen Namen, die im Stil populär, doch handwerklich sehr raffiniert waren.

Poulencs Musik sprach Pariser Cabaret-Besucher und klassische Konzertgänger gleichermaßen an. Seine Sonate für Violoncello und Klavier bezieht sich auf beide Bereiche, um den melodischen Übermut der Music Hall und eine ambivalente Ernsthaftigkeit mal ironisch, mal düster zu beschwören. Das Stück, das 1948 für Pierre Fournier komponiert wurde, beruht auf Skizzen, die Poulenc nach der Eroberung Frankreichs durch die Nationalsozialisten acht Jahre zuvor angefertigt hat. Es erregt Aufmerksamkeit mit einer viertaktigen Fanfare, die sich Klavier und Cello teilen und die wie ein Herold das unbeschwerte erste Thema des Eröffnungssatzes in Sonatenform sowie eine Abfolge von Themen – einige lyrisch, andere markant – ankündigt. Poulenc entwickelt diese eher durch abrupte harmonische Rückungen als durch allmähliche melodische Transformation.

Während einige Passagen in den Ecksätzen der Sonate das zeigen, was Poulenc als die „freche Seite“ seiner Natur bezeichnete, rekurriert seine Cavatine auf die dem Komponisten auch eigene Melancholie. Das Klavier legt die Stimmung in der Introduction fest, die dank der großzügigen Verwendung des Haltepedals des Instruments bewusst „in einen Klang-Halo“ eingehüllt ist. Das Cello antwortet mit einem „Lied ohne Worte“, dessen Fortgang erst unterbrochen und dann im Dialog mit dem Klavier erkundet wird, bis letzteres mit einer kraftvollen Erinnerung an den Beginn des Satzes in den Vordergrund tritt. Kraft und Leidenschaft sind bald aufgebraucht, gezähmt von der sanften Rückkehr des Cellos aus der Ruhe hin zu Klängen im tiefen Register und einem kurzen tröstenden Wiegenlied. Nachklänge von Tanznächten in den Ausflugslokalen von Belleville ziehen sich durch Poulencs „Ballabile“. Der Titel des Satzes kündigt an, dass die Musik „tanzbar“ ist, was der Fall ist, während sie an den Ensemble-Tanz erinnert, der oft zu Ende von Opern und Ballettpantomimen des 18. Jahrhunderts aufgeführt wurde.

Poulenc war Pierre Fourniers Klavierpartner bei der Premiere der Cellosonate im Mai 1949 in der Salle Gaveau in Paris. Die ersten Kritiker des Werks reagierten eher lau, die meisten lobten jedoch den Einfallsreichtum des Finales. Hier schlendert der Komponist wie ein Flaneur durch eine sich wandelnde Landschaft von Emotionen und Stilen, die von der sakralen Feierlichkeit der Eröffnung und der Ausgelassenheit im Stil der Caféhauskonzerte bei der anschließenden triolenreichen Melodie bis hin zu den Doppelgriffpassagen eines kurzen Marsches und den folgenden exquisiten lyrischen Momenten reichen. Poulenc beendet die Party mit einem wehmütigen Walzer und einer letzten feurigen Erinnerung daran, dass das Leben trotz all seiner Freuden nicht unbedingt ein Cabaret ist.

Paul Sacher (1906–1999) ist und war während des Großteils seines langen Lebens am besten bekannt als Förderer der führenden Komponisten des 20. Jahrhunderts. Der Schweizer Dirigent und Philanthrop war auch an der Wiederbelebung der Barockmusik beteiligt, insbesondere mit seinem Basler Kammerorchester. Zwölf Komponisten, darunter Henri Dutilleux, schrieben Stücke zur Feier von Sachers 70. Geburtstag. Das Stück *Trois Strophes sur le nom de Sacher* (Drei Strophen auf den Namen Sacher), das auf den musikalischen Buchstaben des Namens seines Widmungsträgers basiert, verbindet sich im Geist mit der Tradition von Werken, die auf dem B–A–C–H-Motiv beruhen.

Dutilleux' Stück begann 1976 als Einzelsatz. Sechs Jahre später erweiterte er es, und bald darauf spielte Mstislav Rostropowitsch die Uraufführung. Zusätzlich zur Verwendung der SACHER-Sechstonfolge – sie entspricht den Tönen es, a, c, b, e und d der Musikskala (oder „re“ in der Sol-Fa-Notation) – erklingt am Schluss der ersten „Strophe“ ein Zitat aus Béla Bartóks *Musik für Streicher, Schlagzeug und Celesta*, die Sacher in Auftrag gegeben und bei der Premiere 1937 dirigierte hatte. Dutilleux verwendet verschiedene Wiederholungen und Iterationen des Sacher-Motivs, um Abwandlungen und Wendungen poetischer Phrasen zu evozieren, die dann in klar definierten Strophen über die drei kurzen Sätze seiner Komposition hinweg miteinander verwoben werden.

Eine Anekdote, von der César Francks Schüler und Biograph Léon Vallas berichtete, legt nahe, dass die Frau des belgischen Komponisten über die starken Emotionen und komplexen Harmonien, die um 1880 in seine Musik eingingen, empört war. Diese Geschichte, die tief in den patriarcharlichen Vorturteilen der Zeit eingebettet war, erinnert an den Schock, den viele erlebten, die Francks geistliche Oratorien oder die oft sentimental Stücke kannten, die er als Organist der Basilika Saint Clotilde in Paris geschrieben hatte. Sie betont aber auch die bemerkenswerte Kreativität seines letzten Lebensjahrzehnts, in dem solche Meisterwerke wie die sinfonische Dichtung *Psyché* entstanden, außerdem die Sinfonie in d-Moll und die Violinsonate A-Dur. Letztgenanntes Werk, das Franck im Sommer 1886 als Hochzeitsgeschenk für den jungen belgischen Geiger Eugène Ysaÿe komponiert hatte, hat sich einen dauerhaften Platz im Konzertrepertoire erworben. Seine Bekanntheit wurde 1888 durch das zutiefst idiomatische Arrangement für Cello und Klavier des gefeierten Cellisten Jules Delsart (1844–1900) noch erhöht, das in gewisser Weise ansprechender war als das Original und Francks Gefallen und die Zustimmung des Publikums fand.

Die ungezügelt lyrische Anmutung der Sonate, die komplexe Struktur der so genannten zyklischen Themen und die Vermeidung lieblicher Harmonien wurden von Kennern gelobt, insbesondere vom Komponisten Vincent d'Indy, dessen detaillierte Analyse drei melodische Fragmente freilegte, auf denen Franck „dieses wahre musikalische Denkmal“ aufbaute. Laut d'Indy erscheint das einfachste dieser Fragmente oder Zellen in den Eröffnungstakten des Werks – angedeutet vom Klavier und dann vom Solisten zögernd angekündigt. Was auch immer der formale Plan gewesen sein mag, die zugrunde liegende Einheit von Francks Werk hemmt weder seine melodische Spontaneität noch unterdrückt sie seine große Vielfalt harmonischer Farben. Die Sonate beginnt mit einer introspektiven Einleitung, dem Auftakt zum fließenden Hauptthema des ersten Satzes. Gewalttätige Energie und unruhige Leidenschaft ziehen sich durch das dramatische Allegro des Werks, das dem rhapsodischen dritten Satz (Recitativo–Fantasie) weicht, der höchstwahrscheinlich von Bachs Kompositionen für Solo-Violine beeinflusst wurde. Das Finale besteht aus einem einfachen Kanon zwischen Klavier und Violine, der zu Beginn und zu Ende des Satzes erklingt, und bildet ein strahlendes Fazit all der Themen, die in diesem Satz bereits gespielt wurden.

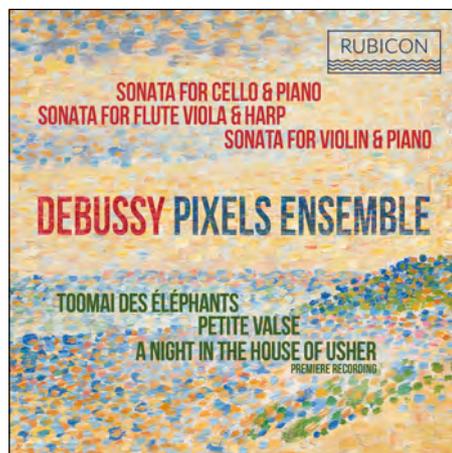
**Andrew Stewart**

Übersetzung: Anne Schneider

**MICHAEL PETROV**



## Also available on Rubicon Classics



**Debussy**  
Sonatas & Piano Works  
**Pixels Ensemble**  
RCD1063



**Brahms · Takemitsu · Beethoven**  
Piano Trios  
**Trio Isimsiz**  
RCD1013



**Montgeroult · Viotti**  
Violin Sonatas  
**Sophie Rosa · Ian Buckle**  
RCD1056



**Fauré · Schubert · Brahms**  
Piano Trios & Notturmo in E flat  
**Trio Isimsiz**  
RCD1048

