



De la Fantaisie
que Schubert
écrivit en 1827 à la
Suite italienne que
Stravinsky conçut en 1933,
ce recueil embrasse cent années particuliè-
rement captivantes, témoins des change-
ments rapides et irréversibles de la musique.
Ces œuvres en illustrent les transformations
profondes. Elles mettent en valeur le contraste
entre le romantisme de Schubert et de Clara
Schumann, et l'innovation apportée par
Ravel et Stravinsky. Cependant, la manière
dont Stravinsky a exploité la musique
baroque et dont Ravel s'est approprié le
jazz, révèle les diverses influences qui ont
parcouru le XX^e siècle, notamment celles du
passé. Viktoria Mullova et Katia Labèque ont
maintes fois donné ce récital et défendent
avec bonheur, comme en témoigne ce
disque, l'écriture pour violon et piano intri-
nsèque à chaque compositeur.

C'est Diaghilev qui le premier suggéra à Stravinsky de puiser son inspiration de Pergolèse pour la composition du ballet *Pulcinella*. D'abord hésitant, intimidé à l'idée de retraavailler la musique d'un compositeur qu'il admirait beaucoup, Stravinsky mit rapidement ses scrupules de côté quand il découvrit que la production comprendrait une chorégraphie de Massine et des décors de Picasso.

Quand **Stravinsky** se mit à l'ouvrage : « ... il se rendit compte que l'œuvre le remplissait de joie. Le matériel dont il disposait lui faisait apprécier de plus en plus la vraie nature de Pergolèse tout en discernant avec une clarté toujours plus grande la proximité de son esprit et de ses sens avec les siens ». Depuis, il est apparu que tous les fragments utilisés par Stravinsky n'ont pas été correctement attribués à Pergolèse, sans que cela puisse porter préjudice à la qualité de l'œuvre conçue par Stravinsky ; préfigurant véritablement sa période néo-classique ultérieure. Il soulignait d'ailleurs que *Pulcinella* fut

sa découverte du passé, l'épiphanie à travers laquelle toutes ses œuvres tardives devinrent possibles. Ce fut un regard en arrière, bien entendu, mais aussi un regard dans le miroir.

Pulcinella a connu trois transcriptions, d'abord comme Suite pour violon et piano (1925) puis comme Suite italienne pour violoncelle et piano et enfin sous la forme de la Suite italienne pour violon et piano que nous pouvons découvrir sur ce disque. Cette dernière version a été réalisée par le violoniste Samuel Dushkin et Stravinsky en personne, afin de pouvoir la donner en tournée. Elle s'ouvre par deux mouvements – vivace et sombre – repris de l'introduction du ballet où les éléments baroques ont été inaltérés. Pour les quatre mouvements suivants, Stravinsky a retenu des matériaux thématiques de la fin du ballet. C'est là que son maniériste bien particulier – un phrasé elliptique, des unités rythmiques complexes, des éclats vibrants de couleur – prend le devant pour décorer et transformer la musique originelle.

La Fantaisie en ut majeur de **Schubert** pour violon et piano vit le jour en 1827. Destinée au jeune virtuose tchèque Josef Slawik, elle fut créée en janvier 1828, l'année même où le compositeur disparut. Comme pour le Quintette *La Truite* et la Fantaisie *Wanderer*, Schubert a placé une de ses propres mélodies au cœur de la composition ; dans le cas présent à travers les variations de l'*Andantino* qui prennent pour thème le lied *Sei mir gegrüssst*, D741 (1822).

Pourtant, parmi toute la production de Schubert, la Fantaisie est étonnamment singulière. En composant cette page, Schubert semble s'être concentré sur la virtuosité – cette œuvre est d'une difficulté d'exécution exceptionnelle – alors que généralement, il ne considérait pas l'aspect virtuose comme un objectif musical en soi (sans pour autant que ses autres compositions en soient dénuées). L'époustouflant feu d'artifice technique est sous-tendu par une structure intriquée en plusieurs sections :

Andante molto (à 6/8) – *Allegretto* (2/4),
Andantino (variations à 3/4) – *Tempo primo*
(une reprise écourtée de l'introduction) –
Allegro vivace (4/4) – *Allegretto* (une variation
finale différée de l'*Andantino*) et une coda
Presto. Le plan tonal est élaboré autour du do
et de son cercle de tierces, la mineur/majeur,
la bémol et mi bémol.

L'association d'un brio apparent presque
annonciateur de la musique de salon, avec
une structure longue et ambitieuse, saisit tant
le public que la critique lors de la création de
l'œuvre. Le correspondant viennois du
Sammler écrivait : « *La Fantaisie a pris bien plus*
de temps qu'un Viennois est préparé à consa-
crer aux plaisirs de l'esprit. La salle s'est pro-
gressivement vidée... ». Seul le correspondant
viennois de la revue londonienne Harmonicon
semble avoir apprécié l'œuvre, « *une nouvelle*
fantaisie pour piano et violon... douée de
qualités outrepassant largement l'ordre
commun ».

Un siècle plus tard, **Ravel** commençait la composition de sa Sonate pour violon en sol majeur pour la dédicataire de l'œuvre, la violoniste Hélène Jourdan-Morhange, qui était aussi une de ses amies les plus intimes. Sa carrière fut pré-maturément interrompue par des rhumatismes ou des crampes articulaires qui l'empêchèrent de jouer. Cette tragédie fut un des obstacles majeurs que Ravel rencontra pour mettre un point final à cette œuvre. En janvier 1924, il écrivait à de Falla qu'il avait pensé pouvoir finir sa sonate pour violon au début de février, mais qu'il venait en fait de l'abandonner, sa dépression étant pire que jamais.

La Sonate fut finalement achevée en 1927. Elle souligne délibérément l'apparente incompatibilité entre le violon et le piano. Dans le premier mouvement, Ravel juxtapose la nature percussive du piano avec le lyrisme du violon, le dernier thème legato s'imposant sur le matériau thématique précédent. Le second mou-

vement est un blues qui exploite des glissandi, des ornements élaborés et des dissonances voulues pour rivaliser avec les musiciens de jazz que Ravel avait entendus à Paris. Il trouvait que leur virtuosité était parfois terrifiante. Il mit de côté sa première mouture du finale qui ressemblait trop au premier mouvement pour la remplacer par un mouvement perpétuel. Le piano y passe en revue les motifs de l'œuvre sur les doubles-croches inexorables du violon.

Clara Schumann écrivit son recueil opus 22 intitulé *Trois romances* en 1853 pour le célèbre violoniste Joseph Joachim. C'est à sa facilité brillante de pianiste que Clara doit sa carrière. Cependant, elle fut aussi une compositrice de talent. Clara et son époux, Robert, aimaient s'écrire des messages musicaux dans leurs compositions. Il y en a d'ailleurs un dans cette œuvre, une citation d'un projet concurrent de Robert, la Sonate pour violon pour Joachim écrite conjointement avec Dietrich et Brahms. Clara retint la tonalité chaleureuse de ré bémol

majeur qui sied à merveille à la première romance. Ses phrases caressantes déploient parfois une intensité dans des tonalités mineures, mais toute tension est rapidement écartée. Avant que Joachim ne reçoive la partition, Brahms, un de ses grands amis tout comme Schumann, lui confia qu'il pouvait attendre avec un immense plaisir ce qui allait arriver.

Joanna Wyld 2006

Traduction de l'anglais par Isabelle Battioni



IGOR STRAVINSKY (1882-1971)

Suite Italienne, 1933

(after Pulcinella, transcribed with Samuel Dushkin)

1. Introduction: Allegro Moderato 1.51
2. Serenata: Larghetto 2.27
3. Tarantella: Vivace 2.00
4. Gavotte con due variazioni - Allegretto -
Allegretto piu tosto moderato 3.01
5. Scherzino: Presto alla breve 1.13
6. Minuetto - Finale 4.16

Franz Schubert (1797-1828)

Fantasie for violin and piano D934, 1827

C Major. ut majeur. C-Dur

7. I Andante molto 3.27
8. II Allegretto 5.07
9. III Andantino 10.00
10. IV Tempo primo - Allegro vivace - Allegretto - Presto 5.52

MAURICE RAVEL (1875-1937)
Sonate pour violon et piano, 1927

11. I Allegretto 7.21
12. II Blues: Moderato 5.37
13. III Perpetuum mobile: Allegro 3.53

CLARA SCHUMANN (1819-1896)
Romanze für Violine und Klavier, op 22/1, 1853

14. Db Major. ré bémol majeur. Ds-Dur 2.29

Total time 59.18



Ranging from the Schubert Fantasy of 1827 to Stravinsky's 1933 Suite

Italiennes, this collection spans a tremendously exciting 100 years, in which music changed radically, rapidly and irreversibly. These works demonstrate the massive alterations wrought in those years; the contrast between the Romanticism of Schubert and Clara Schumann, and the innovation of Ravel and Stravinsky. Yet Stravinsky's use of Baroque music and Ravel's appropriation of jazz show that the 20th century embraced diverse influences, including those of the past. Viktoria Mullova and Katia Labèque have played this recital together many times, and, as is clear from this recording, relish each composer's distinctive approach to writing for violin and piano.

It was Diaghilev who first suggested that Stravinsky should draw inspiration from Pergolesi when composing the ballet *Pulcinella*. Stravinsky was at first hesitant, daunted at the prospect of re-working music by a composer whom he much admired, but any qualms were overcome on discovering that the production would feature choreography by Massine and design by Picasso.

When **Stravinsky** set about his task: '... the work filled me with joy. The material I had at my disposal... made me appreciate more and more the true nature of Pergolesi while discerning ever more clearly the closeness of my mental and, so to speak, sensory kinship with him'. It has since been discovered that not all of the fragments used by Stravinsky were correctly attributed to Pergolesi, but this cannot diminish the quality of the resultant music, which set the precedent for Stravinsky's later Neo-classical works: '*Pulcinella* was my discovery of the past, the epiphany through which the whole of my late

work became possible. It was a backward look, of course, but it was a look in the mirror, too'.

Pulcinella was transcribed three times, as a Suite for violin and piano (1925), as a *Suite Italienne* for cello and piano, and as the *Suite Italienne* for violin and piano heard here. This version was made by Stravinsky and violinist Samuel Dushkin for use on their concert tours. The work opens with two movements – vivacious and sombre – taken from the start of the ballet, in which Stravinsky leaves the original Baroque elements essentially intact. For the next four movements Stravinsky selected material from the end of the work, and it is here that his own mannerisms – elliptical phrasing, complex rhythmic units and vibrant splashes of colour – come to the fore, at once decorating and transforming the original music.

Schubert's Fantasy in C for violin and piano was written in 1827 for the young Czech virtuoso Josef Slawjk, and was premiered in January

1828, the year of the composer's death. As with the *Trout Quintet* and *Wanderer Fantasy*, the Fantasy uses one of Schubert's own songs, in this case *Sei mir gegrüßt* – 'I greet you', D741, of 1822, during the Andantino variations at the heart of the work.

However, the Fantasy is astonishingly atypical of Schubert's output. Fiendishly difficult to perform, Schubert's focus when writing this piece seems to have been virtuosity, something he did not usually prize – for all the difficulty of other of his works – as a musical objective. Nevertheless, this dazzling display is underpinned by an intricate multi-sectional structure: *Andante molto* (in 6/8) – *Allegretto* (2/4) – *Andantino* (variations in 3/4) – *Tempo primo* (a shortened reprise of the opening) – *Allegro vivace* (4/4) – *Allegretto* (a final variation postponed from the *Andantino*) and a *Presto coda*. The key areas hinge around C and its circle of thirds, A minor/major, A flat and E flat.

This combination of a surface brilliance that could almost foreshadow salon music, and a long, ambitious structure, bewildered both audience and critics at the work's première. The correspondent for Vienna's *Sammler* wrote: 'The Fantasy occupied rather too much of the time a Viennese is prepared to devote to pleasures of the mind. The hall emptied gradually...' Only the Vienna correspondent of the London *Harmonicon* seems to have appreciated the work: 'A new Fantasia for pianoforte and violin, possesses merit far over the common order'.

A century later, in 1923, **Ravel** began writing his Violin Sonata in G for the work's dedicatee, violinist Hélène Jourdan-Morhange. Perhaps Ravel's closest female friend, Jourdan-Morhange's career was prematurely curtailed by 'rheumatism' or 'motor cramps' that rendered playing impossible. This tragedy was a major factor in Ravel's struggle to complete the work. In January 1924 he wrote to Falla:

'I thought I would finish my Violin Sonata towards the beginning of February. I have just abandoned it... My depression is worse than ever'.

The work was eventually finished in 1927, and deliberately highlights the apparent incompatibility of violin and piano. In the first movement, Ravel juxtaposes the piano's percussive nature with the violin's lyricism, its final legato theme overwhelming the preceding material.

The second movement is a 'blues', using *glissandi*, elaborate ornaments and deliberate discords to emulate the jazz musicians Ravel heard in Paris in 1921, of whom he wrote: 'Their virtuosity is at times terrifying'. Ravel's first attempt at a finale was discarded for resembling too closely the first movement. Its successor is a nervy *perpetuum mobile*, in which the piano reviews the sonata's motifs against unremitting semiquavers on the violin.

Clara Schumann wrote her set of three Romances op. 22, in 1853, for the celebrated violinist Joseph Joachim. The foundation of Clara's career was her brilliant facility as a pianist, but she was also a highly skilled composer. Clara and her husband Robert enjoyed composing musical messages for one another, one instance of which is found in this work: a quotation from Robert's concurrent project, the violin sonata for Joachim jointly composed with Dietrich and Brahms. Clara's choice of the warm key of D flat is perfect for the Romance No.1. Its caressing phrases occasionally build towards moments of minor-key intensity, but any tension is quickly allayed. Before Joachim received the score, Brahms, a great friend of his and of the Schumanns, told the violinist that 'you can certainly look forward with great pleasure to what is coming'.

Recorded at IRCAM, Espace de projection
Paris on November 10th / 13th, 2005

Executive Producer

KATIA LABEQUE for KML Recordings

Production, engineering, editing and mastering :

FRANCOIS ECKERT

Cover photos

FABIO MASSIMO IAQUONE

Booklet photos

VINCENT PERRAULT

Sleeve design

PIERRE-FRANCOIS LETUE for scenarioindustrie

ONYX Classics Managing Director :

PAUL MOSELEY

kmlrecordings.com
onyxclassics.com

ONYX4015