

Judith Ingolfsson

Vladimir Stoupeľ

Poulenc

Ferrouď

Ravel



Francis Poulenc

Pierre-Octave Ferroud

Maurice Ravel

Judith Ingolfsson, violin

Vladimir Stoupeľ, piano

Francis Poulenc (1899–1963)

Sonata for Violin and Piano, FP 119 (1942–43)

- 1 I. Allegro con fuoco 6:51
- 2 II. Intermezzo. Très lent et calme 6:04
- 3 III. Presto tragico 5:52

Pierre-Octave Ferroud (1900–1936)

Sonata in F for Violin and Piano (1929)

- 4 I. Allegro vivo e scherzando 5:12
- 5 II. Andante 7:24
- 6 III. Rondo vivace 4:33

Maurice Ravel (1875–1937)

Sonata No. 2 for Violin and Piano (1923–27)

- 7 I. Allegretto 8:08
- 8 II. Blues. Moderato 5:27
- 9 III. Perpetuum mobile. Allegro 3:57

## Blues, Blanc, Rouge

Les trois œuvres ici réunies ont en commun de se démarquer nettement de toute une tradition française de la sonate pour violon et piano et de constituer, chacune à sa manière, une affirmation d'indépendance esthétique, en même temps qu'un reflet fascinant, parfois cruel ou amer, de leur époque. En effet, là où les sonates de Saint-Saëns, Fauré, Vierne, Magnard, Roussel, Debussy même, demeurent respectueuses des formes classiques et attachées aux principes de la musique pure, celles de Poulenc, Ferroud et Ravel, sans se départir d'une élégance altière, se libèrent d'un certain nombre de règles et figures longtemps imposées.

La Sonate pour violon et piano de Poulenc, vit le jour en 1942 et 1943, alors que le compositeur résidait dans Paris occupé. Elle fut créée, Salle Gaveau, le 21 juin 1943, par Ginette Neveu et le compositeur. D'une facture extrêmement originale, l'œuvre fut écrite à la mémoire du poète Federico García Lorca, fusillé par un groupe de phalangistes dans des conditions jamais clairement élucidées,

dans la nuit du 18 août 1936, au tout début de la Guerre civile espagnole. Le mouvement initial s'ouvre sur un exorde brutal qui saisit d'entrée l'auditeur à la gorge et le jette dans les affres de cette guerre fratricide préfigurant les horreurs du conflit mondial à venir. Cette entame, d'une violence sans réel équivalent dans l'entier répertoire de la sonate française, contredit l'image du Poulenc uniment charmeur, coqueluche des salons parisiens. Le ton, le langage harmonique, le canevas rythmique y sont d'un mordant, d'une rage convulsive tout à fait inhabituels. Cette âpreté fait bientôt place à un thème mélancolique d'un ciselé admirable – rappelant étrangement la Scène de la lettre d'*Eugène Onéguine* – dans lequel le piano et le violon dialoguent langoureusement. Après une ascension puissamment dramatique évoluant sur un rythme syncopé, survient un intermède en forme de cortège funèbre qui laisse déjà entrevoir l'ineffable matériau du mouvement lent à venir. Le tempétueux thème initial réapparaît, brièvement tempéré par une marche ambiguë, avant la brusque conclusion du mouvement sur deux accords du piano et un accord pizzicato du violon. Après ce premier temps organisé de main de maître,

Poulenc réussit le prodige d'atteindre, dans le deuxième mouvement, «très lent et calme», des cimes encore plus élevées. Poulenc inscrit en préambule la traduction de deux vers du poème de Lorca *Les six cordes* : «La guitare fait pleurer les songes» («La guitarra hace llorar a los sueños»). Cet Intermezzo, d'une effusion poignante quoique d'une immuable noblesse de ton, constitue l'un des plus sublimes et bouleversants mouvements lents du répertoire français. Le piano et le violon, traités, comme dans toute la sonate, à parts égales, évoluent amoureuxment enlacés, dans une ensorcelante plénitude orientalisante et une fusion érotique rejoignant, dans son extatisme, les plus amniotiques duos d'amour du répertoire lyrique. Vers la fin, l'ombre de Debussy se profile, de même que la magie trouble et hypnotique du Gibet de *Gaspard de la Nuit*. Dans cette page d'à peine six minutes, Poulenc réussit à créer une forme de vaste ampleur sur une durée relativement courte. La musique maintient tout du long un équilibre surnaturel, ne versant pas une seconde dans la moindre complaisance. D'une redoutable difficulté de mise en place, à l'image d'ailleurs du premier mouvement, le Presto tragico final, que

Poulenc remania en 1949, démarre comme une haletante course à l'abîme, laissant toutefois apparaître, en filigrane, la verve canaille du Poulenc enfant terrible des beaux quartiers. Mais là encore, cette éclaircie, qui n'est qu'un leurre, ne verse jamais dans la facilité, et lorsque la musique paraît sur le point d'y basculer, Poulenc redresse prestement la barre et nous surprend par un époustouflant final en plusieurs volets. À la fois lunaires et lapidaires, les ultimes mesures sont un modèle de force dramatique. Elles évoquent les dernières heures de Federico García Lorca – seul face à la mort inéluctable –, puis l'atroce réalité du peloton d'exécution. Rien de prosaïquement descriptif dans ces mesures conclusives. Juste la morsure du souvenir. Les raisons pour lesquelles cette sonate – l'un des plus parfaits opus de Poulenc – demeure si rare au disque comme au concert, restent une énigme.

Pierre-Octave Ferroud (1900–1936) fut l'une des figures musicales les plus singulières de l'entre-deux-guerres. Né à Chasselay, d'une famille dauphinoise, il étudia successivement à Lyon auprès d'Édouard Commette, Guy Ropartz et Florent Schmitt. C'est en 1923 qu'il s'installe à Paris, attirant quasiment

immédiatement l'attention des milieux musicaux, et notamment de Prokofiev, qui sera l'un des tous premiers à reconnaître l'originalité de son talent de compositeur. Son ambition fut dès lors, selon ses propres termes, de créer «une musique sans redondance ni bavure, une musique râblée, saine, optimiste, une musique qui va». Soucieux par ailleurs de ne pas composer en vase clos, Pierre-Octave Ferroud fonda, en 1932, *Le Triton*, société de musique de chambre contemporaine qui marqua de manière décisive le paysage culturel parisien d'avant-guerre. Le premier comité de l'association comptait dans ses rangs, outre Sergei Prokofiev, des compositeurs aussi éminents que Richard Strauss, Igor Stravinski, Maurice Ravel, Béla Bartók, Arnold Schoenberg, Paul Dukas, Albert Roussel, Florent Schmitt, Alfredo Casella, Georges Enesco, Manuel de Falla, auxquels s'étaient joints de plus jeunes comme Jean Rivier, Henry Barraud, Emmanuel Bondeville, Francis Poulenc, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Igor Markevitch, Marcel Mihalovici, ou Tibor Harsányi. Les concerts, dont Ferroud supervisait tant la programmation que l'organisation, eurent une

influence considérable sur le public et tout une génération de jeunes musiciens. C'est au cours d'un voyage qu'il effectuait en Hongrie pour préparer la saison à venir du *Triton*, que Pierre-Octave Ferroud trouva la mort près de Debrecen, le 17 août 1936, tué sur le coup au volant de sa voiture. Il est difficile aujourd'hui de se représenter l'onde de choc que sa disparition provoqua dans le Paris musical si riche de l'époque. Poulenc en fut littéralement dévasté.

Composée entre le 1er décembre 1928 et le 23 mars 1929, immédiatement postérieure à celle de Ravel achevée en 1927, la Sonate pour violon et piano en Fa de Ferroud fut dédiée à Robert Soëns (1897–1997), violoniste français qui avait créé, en 1925, la version pour violon et piano de Tzigane, et allait donner en première mondiale, en 1935, l'immense Deuxième concerto de Prokofiev. Véritable personnage de roman, Robert Soëns joua, au cours de sa carrière, dans les bourgades les plus improbables et les contrées les plus reculées du globe. Il donna son dernier récital public à l'âge de quatre-vingt-quinze ans... Indiqué Allegro vivo e scherzando, le premier mouvement

débuta sur une sorte de départ lancé conjuguant le motorisme d'Hindemith, le sostenuto de Prokofiev, l'ascétisme de Bartók, mais plus encore la verve ironique et distanciée des compositeurs regroupés sous la bannière de l'École de Paris, tels que Marcel Mihalovici, Bohuslav Martinů, Tibor Harsányi ou Alexandre Tansman, que Ferroud fréquentait quotidiennement. La mesure y est constamment changeante. Se succèdent un recitativo haletant, un intermède molto espressivo aux allures de choral. L'essentiel du mouvement est une course au coude à coude des deux instruments, le violon alternant séquences staccato et legato, le tout entrecoupé de pizzicati disséminés avec un goût et un esprit délicieux. Dialogue serré, accidenté, dont la tension ne se relâche quasiment pas un seul instant. Le deuxième mouvement, Andante, s'ouvre sur un paisible paysage nocturne baigné de lune. Évoquant autant Bartók que Ravel, l'atmosphère se fait peu à peu inquiète, lancinante presque. Violon et piano entament alors une sorte d'errance au charme étrange, quasi somnambulique – rappelant fugitivement la fugue du *Tombeau de Couperin* – et menant à un sommet d'intensité que marquent de drama-

tiques accords du piano. Une fois revenu à la quiétude du début, le mouvement s'achève sur un énigmatique ut grave du piano, splendide fêlure illustrant merveilleusement le génie insolite de Pierre-Octave Ferroud. Le dernier mouvement, Rondo vivace, est de caractère plus enjoué, presque stravinskien. De forme cyclique, il est tout entier en mesures ternaires, à 9/8 et surtout à 6/8. L'impulsion principale émane clairement du piano, le violon se partageant souvent entre des sections legato, qui frappent par leur caractère fuyant, et des sections staccato moins mordantes que dans le premier temps. Le mouvement laisse, tout du long, libre cours aux fougades amusées, tantôt alternées tantôt simultanées, des deux instruments. La conclusion, magistrale, encore plus inattendue et «trouvée» que celle de l'Andante, laisse l'auditeur sur une note mi-ironique, mi-inquiétante.

Il fallut à Maurice Ravel près de cinq ans pour composer la sonate pour violon et piano. Les premières esquisses remontent à 1922, époque qui vit naître les deux sonates de Béla Bartók, et Ravel ne mettra un point final à ce chef-d'œuvre qu'en 1927. Lorsqu'on l'interrogeait sur les raisons de cette gestation inhabituel-

lement longue, le compositeur répondait par une pirouette, prétendant qu'il lui avait fallu «tout ce temps» pour en supprimer les notes «superflues». La vraie raison est que Ravel avait initialement prévu d'écrire un concerto pour violon destiné à son amie Hélène Jourdan-Morhange. Or, celle-ci souffrant de rhumatismes et contrainte de mettre un terme prématuré à sa carrière, Ravel abandonna le projet de concerto et se rabattit sur celui d'écrire une sonate. À cet égard, il semble que l'idée de composer une œuvre pour deux instruments dont il trouvait l'association contre-nature ait aiguillonné Ravel qui n'aimait rien tant que relever des défis. Dédiée malgré tout à Hélène Jourdan-Morhange, la sonate fut créée à Paris, *Salle Érard*, le 30 mai 1927, par Georges Enesco. Maurice Ravel y tenait la partie de piano. Le premier mouvement, un Allegretto à 6/8 comportant pas moins de quatre thèmes, est un exemple parfait de sorcellerie ravélienne. Jouant sur la tension entre lyrisme diatonique et modal, il fait entendre musique «aux aguets», mystère, attente, détachement, douleur. Le tout, bien entendu, sans qu'apparaisse la moindre couture. Après l'exposition des quatre thèmes,

la progression du discours par pas de côté et enroulements successifs conduit à un stupéfiant climax de vingt mesures, dominé par les trémolos hypnotiques du violon. Effet magique, surnaturel, qui défie l'analyse. Le mouvement lent, un Moderato à 4/4 intitulé Blues, est celui qui fit le plus pour la célébrité de l'œuvre. Ravel y livre une version stylisée du jazz. Le violon semble y tenir le rôle tantôt d'un saxophone dont il adopte le jeu suave et les glissandi lascifs, tantôt d'un banjo qu'il évoque par des pizzicati, trait d'inspiration qui fit tout de suite fureur aux États-Unis, moins en France où cette audace heurtait une frange non négligeable du public traditionnel. Traité sur un mode avant tout percussif, le piano y apparaît, de son côté, comme une imaginaire section rythmique. Le génie de Ravel est de rester dans l'allusion pince-sans-rire, de ne jamais verser dans une imitation littérale et triviale. Bien que flirtant de manière dangereuse et délibérée avec la musique de genre, ce mouvement réussit la gageure de conserver une absolue noblesse de ton. L'Allegro final, en sol majeur, est un mouvement perpétuel à 3/4 d'une sauvagerie magistralement contrôlée et calibrée. Ravel précisait, avec son sens

proverbial de la provocation, qu'il ne perdait rien, bien au contraire, à être pris «pied au plancher». Le violon, d'une virtuosité irrésistible dans son staccato effréné, y occupe le devant de la scène et oscille en permanence du grave à l'aigu, obligeant le soliste à de constants et périlleux changements de coups d'archet. Le piano se tient, lui, au second plan, comme à l'affût, dans un rôle de balisage et de ponctuation. Le mouvement s'achève hors d'haleine, sur une triomphante batterie de doubles-cordes du violon. Une fois achevé ces quelques dix-huit minutes qui, il faut bien l'avouer, placent la barre à une hauteur que nulle sonate pour violon n'atteindra par la suite, Ravel n'écrira plus une seule note de musique de chambre.

Hugues Mousseau

Page 12: Francis Poulenc  
Page 13: Pierre-Octave Ferroud



## Blues, Blanc, Rouge

There is one thing that all the three works here have in common: they stand out clearly from an entire French tradition of sonatas for violin and piano. Each, in its way, represents an affirmation of aesthetic independence as well as a fascinating and at times cruel or bitter reflection of its era. Indeed, where the sonatas of Saint-Saëns, Fauré, Vierne, Magnard, Roussel, and even Debussy remained respectful of classical forms and held to the principles of pure music, those of Poulenc, Ferroud and Ravel, without foregoing a lofty elegance, are freed from a certain number of rules and forms that had been long imposed.

Poulenc's Sonata for Violin and Piano emerged in 1942 and 1943 while the composer resided in occupied Paris. It was first performed in the Salle Gaveau on June 21, 1943, by Ginette Neveu and the composer, who was at the piano. The work is characterized by an incredibly original workmanship and was written in memory of the poet Federico García Lorca, shot under

conditions never clearly explained by a group of Falangists on the night of August 18, 1936, at the very beginning of the Spanish Civil War. The first movement opens with a brutal exordium that grips the listener by the throat and throws him into the throes of this fratricidal war that prefigures the horrors of the world conflict to come. This violent opening, which is without any real equivalent in the entire repertory of the French sonata, contradicts the image of Poulenc who, as a charmer, was the darling of Parisian salons. The tone, the harmonic language, and the rhythmic texture have a bite and a convulsive rage that is quite unusual. This harshness soon gives way however to a melancholic and remarkably defined theme – strangely reminiscent of the letter scene in *Eugene Onegin* – in which the piano and the violin partake in a languorous dialogue. After a powerfully dramatic passage, which develops on a syncopated rhythm, an interlude in the form of a funeral procession follows that begins to reveal the ineffable material of the slow movement to come. Briefly tempered by an ambiguous march, the tempestuous opening theme reappears before the movement abruptly concludes on

two chords in the piano and a pizzicato chord by the violin.

Following this masterfully crafted first movement, Poulenc managed miraculously to achieve even greater heights in the second movement, “très lent et calme” (“very slow and clam”). In the opening, Poulenc turns to the translation of two verses taken from Locra's poem *The Six Strings*: “The guitar makes dreams weep” (“La guitarra hace llorar a los sueños”). This poignantly effusive Intermezzo, with its immutably sublime tone, is one of the noblest and most shattering slow movements of the French repertory. As in the entire sonata, the piano and the violin are equals here and evolve lovingly entwined in a bewitching orientalizing fullness and erotic fusion, which in its ecstasy echoes the most amniotic love duets of the musical repertoire. The shadow of Debussy looms toward the end, as well as the disturbed and hypnotic magic of “Le Gibet” in *Gaspard de la Nuit*. In this movement, barely six-minutes long, Poulenc succeeds in creating a sense of vastness over a relatively short period. The music maintains an unearthly equilibrium, not wasting a second for the slightest complacency. As challeng-

ing to perform as the first movement, the final Presto tragico, which Poulenc reworked in 1949, veers dizzily into the abyss. Nevertheless, it allows the unheard-of verve of Poulenc, the enfant terrible of the upper circles of Paris, to shine through very delicately. But once again, this light interlude, which is merely an illusion, doesn't ever drift off into simplicity, and when the music seems about to tilt in this direction, Poulenc quickly corrects the course and surprises us with a stunning multifaceted finale. Both eccentric and lapidary, the last bars are exemplary in their dramatic force. They evoke the final hours of Federico García Lorca – alone, facing inevitable death – and then the cruel reality of the firing squad. There is nothing prosaically descriptive in these final measures. Just the sting of memory. Why this sonata – one of the finest works of Poulenc – is so seldom performed and recorded, remains an enigma.

Pierre-Octave Ferroud (1900–1936) was one of the most unique musical figures of the inter-war period. Born of a Dauphinoise family in Chasselay, he studied in Lyon with Édouard Commette, Guy Ropartz, and Florent Schmitt. He moved to Paris in 1923, attracting almost



immediate attention in the musical circles, most notably by Prokofiev, who became one of the very first to recognize the originality of his talent as a composer. According to his own words, Ferroud's ambition was to create "music without redundancy or flaw, music that is strong, healthy, optimistic, music that moves forward". Concerned, moreover, of not composing in a vacuum, Pierre-Octave Ferroud founded *Le Triton* 1932, a contemporary chamber music society that decisively marked the pre-war Parisian cultural landscape. The original members of the association included, in addition to Sergei Prokofiev, composers such as Richard Strauss, Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Béla Bartók, Arnold Schoenberg, Paul Dukas, Albert Roussel, Florent Schmitt, Alfredo Casella, Georges Enesco, and Manuel de Falla. They were joined by a younger generation that included Jean Rivier, Henry Barraud, Emmanuel Bondeville, Francis Poulenc, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Igor Markevitch, Marcel Mihalovici and Tibor Harsányi. The concerts, of which Ferroud oversaw both the programming and organization, had a considerable influence on the audience and a whole generation of young

musicians. It was during a trip to Hungary to prepare the upcoming season for the *Triton* that Pierre-Octave Ferroud died near Debrecen on August 17, 1936, killed instantly at the wheel of his car. It's hard today to imagine the wave of shock that his death provoked in the vibrant musical world of Paris of the time. Poulenc was devastated.

Composed between December 1, 1928 and March 23, 1929, immediately following the sonata that Ravel had completed in 1927, Ferroud's Sonata for violin and piano in F was dedicated to Robert Soërens (1897–1997), the French violinist who had premiered the version for violin and piano of Ravel's *Tzigane* in 1925 and would give the world premiere of Prokofiev's great second concerto in 1935. Robert Soërens, who was like a character from a novel, played in the most unlikely towns and the most remote parts of the globe during his career. He gave his last public recital at the age of ninety-five... With the indication *Allegro vivo e scherzando*, the first movement begins with a flying start, combining Hindemith's motorism, Prokofiev's *sostenuto*, Bartók's asceticism, as well as the ironic and distanced verve of the composers grouped under the banner

of the School of Paris, such as Marcel Mihalovici, Bohuslav Martinů, Tibor Harsányi or Alexandre Tansman, with whom Ferroud socialized on a daily basis. The time signature changes continuously. A breathless recitativo follows, a *molto espressivo* interlude with traces of a chorale. The heart of the movement is a head to head race of the two instruments, the violin alternating in staccato and legato sequences, all interspersed with pizzicati that are disseminated tastefully and with joy. It is a tight, rugged dialogue whose tension barely relaxes for one single moment. The second movement, *Andante*, opens on a peaceful nocturnal landscape bathed in moonlight. Equally evoking both Bartók and Ravel, the atmosphere gradually grows apprehensive, almost haunting. The violin and piano then begin to wander with a strange charm, quasi-somnambulant – recalling figuratively the fugue of the *Tombeau de Couperin* – and leading to a peak of intensity marked by the dramatic chords in the piano. Once returned to the tranquility of the beginning, the movement ends with an enigmatic low C in the piano – a splendid rift that marvelously illustrates Pierre-Octave Ferroud's great genius. The last move-

ment, *Rondo vivace*, has a more playful-like character, nearly like Stravinsky. Composed in a cyclic form, it is entirely in triple meter, sometimes written in 9/8 and often in 6/8. The primary impulse emanates clearly from the piano; the violin frequently changes between legato sections, which are particularly fleeting in character, and staccato sections that are less biting than the first time. Right to the end, the movement allows the amused, sometimes alternating, sometimes simultaneous, fancies of the two instruments to run free. The assertive conclusion, which is even more unexpected and "striking" than that of the *Andante*, leaves the listener on a note that is both ironic and disturbing.

It took Maurice Ravel nearly five years to compose the sonata for violin and piano. The earliest sketches date back to 1922 when both of Béla Bartók's sonatas were written, and Ravel did not put the final touches to this masterpiece until 1927. When asked about the reasons for this unusually long gestation period, the composer skillfully dodged the question, claiming that it had taken "all this time" to remove the "superfluous" notes. The real reason is that Ravel originally planned to write a violin concerto for his

friend Hélène Jourdan-Morhange. However, because she was suffering from rheumatism and was forced to end her career prematurely, Ravel abandoned the project of a concerto and decided to write a sonata. In this respect, it seems that Ravel, who loved rising to challenges, was spurred on by the idea of composing a work for two instruments of which he found the association unnatural. Dedicated nevertheless to Hélène Jourdan-Morhange, the sonata was premiered in the *Salle Érard* in Paris on May 30, 1927, by Georges Enesco. Maurice Ravel performed the piano part. The first movement, an Allegretto in 6/8 featuring no less than four themes, is a perfect example of Ravellian wizardry. Playing on the tension between diatonic and modal lyricism, he puts the listener “on alert” musically – with mystery, expectation, detachment, and sorrow. It is entirely seamless, of course. After the exposition of the four themes, the progression of the musical discourse, through sideways leaps and successive windings, leads to a staggering climax of twenty measures, dominated by the hypnotic tremolos of the violin. It is a magical, supernatural effect that defies analysis. The slow movement, a Mode-

rato in 4/4 with the title Blues, gave the work its celebrity status. The violin, through its charming performance and lascivious glissandi, every so often takes on the role of the saxophone and sometimes that of the banjo, which it evokes through pizzicati – an inspiration that immediately created a sensation in the USA, but appalled numerous members of the public in France because of its audacity. The piano takes on a mainly percussive role and acts as the imaginary rhythmic section of the passage. The genius of Ravel is shown by the fact that, through his dry humor, he maintains the allusion without ever falling into a literal and trivial imitation. The final Allegro, in G major, is a perpetual motion in 3/4 with a savagery that is masterfully controlled and calibrated. Ravel pointed out, with his proverbial sense of provocation that he had nothing to lose by “driving at full throttle” – quite the contrary. The violin, with an irresistible virtuosity in its unrestrained staccato, takes front stage and oscillates continuously from the lower to upper registers, forcing the soloist to use constant, wildly changing bowings. As if on the lookout, the piano takes a step back and assumes the role of emphasizing and punctuating the

music. The movement concludes out of breath with a triumphant array of double-stops on the violin. Once having completed these eighteen minutes which, admittedly, raises the bar to a height that no subsequent sonata for violin will reach, Ravel will no longer write a single note of chamber music.

Hugues Mousseau

Translation: Erik Dorset

Page 20: Maurice Ravel  
Page 21: Pierre-Octave Ferroud  
and his wife Jolaine



## Blues, Blanc, Rouge

Die drei hier versammelten Werke haben eines gemeinsam: sie heben sich deutlich von der französischen Tradition von Sonaten für Violine und Klavier ab. Jedes von ihnen bekräftigt auf seine ihm eigene Art seine ästhetische Unabhängigkeit und spiegelt auf faszinierende, bisweilen grausame, ja bittere Weise seine Zeit wider. An der Stelle, wo die Sonaten von Saint-Saëns, Fauré, Vierne, Magnard, Roussel und selbst Debussy die klassischen Formen respektieren und den Prinzipien der reinen Musik verbunden bleiben, befreien sich jene von Poulenc, Ferroud und Ravel von einer ganzen Reihe von Regeln und Figuren, die lange Zeit als unumstößlich galten, ohne dabei jedoch ihre hochmütige Eleganz aufzugeben.

Poulencs Sonate für Violine und Klavier entstand in den Jahren 1942/43; der Künstler lebte zu jener Zeit im besetzten Paris. Die Uraufführung der Sonate fand am 21. Juni 1943 in der Salle Gaveau mit der Geigerin Ginette Neveu und dem Komponisten selbst am Klavier statt. Das Werk zeichnet sich durch eine

äußerst originelle Ausführung aus. Es wurde im Andenken an den Dichter Federico García Lorca geschrieben, der während des Spanischen Bürgerkriegs in der Nacht vom 18. August 1936 unter nie restlos geklärten Umständen von einem Kommando der Falangisten erschossen wurde. Der erste Satz beginnt mit einer brutalen Eingangssequenz, die den Hörer gleich zu Beginn an der Gurgel packt und in die Abgründe dieses Bruderkrieges hineinwirft und die Schrecken des bevorstehenden Weltkonflikts vorwegnimmt. Dieser Auftakt, der in seiner Heftigkeit im gesamten Repertoire der französischen Sonaten seinesgleichen sucht, steht dem Bild von Poulenc als Charmeur und gern gesehener Gast in den Pariser Salons entgegen. Der Ton, die harmonische Sprache, die rhythmische Textur sind hier von einer höchst ungewöhnlichen, bissig-verkrampften, herben Wut, die jedoch schon bald einem melancholischen und bewundernswert filigranen Thema mit einem schmach tenden Dialog zwischen Klavier und Violine Platz macht – und auf eigenartige Weise an die Briefszene aus *Eugen Onegin* erinnert. Nach einer Passage sich kraftvoll steigender Dramatik in synko-

piertem Rhythmus folgt ein Zwischen spiel in Form eines Trauerzugs, das unverkennbar bereits das Wesen des bevorstehenden langsamen Satzes durchscheinen lässt. Das stürmische Anfangsthema erklingt erneut, kurz gemildert nur durch einen mehrdeutigen Marsch, bevor der Satz mit zwei Klavierakkorden und einem Pizzicato-Akkord der Violine unversehens endet. Nach diesem meisterhaft aufgebauten ersten Satz gelingt Poulenc das Wunder, im »sehr langsamen und ruhigen« zweiten Satz noch höhere Gipfel zu erklimmen. In der Prämabel greift Poulenc zwei Verse aus Lorcás Gedicht *Die sechs Saiten* auf: »Die Gitarre bringt die Träume zum Weinen« (»La guitarra hace llorar a los sueños«). Dieses ergreifend gefühlvolle Intermezzo mit seinem ungeheuer erhabenen Tonfall zählt sicher zu den erschütterndsten langsamen Sätzen des französischen Repertoires. Klavier und Geige dürfen hier wie in der gesamten Sonate gleichberechtigt nebeneinanderstehen und erlangen in eng umschlungener Verliebtheit eine betörende orientalisierende Fülle und eine erotische Verschmelzung, die in ihrer Ekstase an die bewegendsten Liebesduette des lyrischen Reper-

toires heranreichen. Gegen Ende zeichnet sich der Schatten Debussys ab wie auch die erregte und hypnotische Magie des zweiten Satzes von *Gaspard de la Nuit* mit dem Titel »Der Galgen«. Auf dieser Seite von kaum sechs Minuten gelingt es Poulenc, in relativ kurzer Zeit eine Form von großer Weite zu schaffen. Die Musik hält durchweg ein übernatürliches Gleichgewicht aufrecht und verschwendet nicht eine Sekunde an die geringsten Gefälligkeiten. Das Presto tragico, das Poulenc 1949 überarbeitete, taumelt zunächst schwindelerregend auf den Abgrund zu, lässt dabei indessen ganz zart die unerhörte Verve von Poulenc, dem *Enfant Terrible* der schönen Pariser Quartiers, durchscheinen und schließt wie der erste Satz technisch extrem anspruchsvoll ab. Doch auch hier ist die Aufheiterung nichts als ein Trugbild, das nie in die Einfachheit abdriftet, und als die Musik kurz davor zu sein scheint, schraubt Poulenc den Anspruch schnell wieder nach oben und überrascht uns mit einem atemberaubenden mehrteiligen Finale. Die letzten, gleichsam exzentrischen und lapidaren Takte sind ein Musterbeispiel dramatischer Kraft. Sie lassen die letzten Stunden von Federico García Lorca – allein im

Angesicht des unausweichlichen Todes – und schließlich die grausame Realität des Erschießungskommandos lebendig werden. Keinerlei prosaische Beschreibung in diesen Schlusstakten. Nur der Schmerz der Erinnerung. Warum diese Sonate – eines der perfektesten Werke von Poulenc – auf Einspielungen und Konzerten nur so selten zu hören ist, bleibt ein Rätsel.

Pierre-Octave Ferroud (1900–1936) war eine der herausragendsten Persönlichkeiten der Musikszene in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen. Geboren in Chasselay in der Dauphiné war er in Lyon Schüler von Édouard Commette, Guy Ropartz und Florent Schmitt. 1923 zog er nach Paris, wo er quasi direkt die Aufmerksamkeit der Musikszene auf sich zog, allen voran von Prokofjew, der als einer der ersten sein besonderes Talent als Komponist erkennen sollte. Sein Ziel war es von diesem Zeitpunkt an, wie er selbst sagte, »eine Musik ohne Redundanz und Kanten, eine kräftige, gesunde, optimistische Musik zu erschaffen, eine Musik, die läuft«. Darum bemüht, nicht im luftleeren Raum zu komponieren, gründete Pierre-Octave Ferroud 1932 die Gesellschaft für zeitgenössische Kammer-

musik *Le Triton*, welche die kulturelle Landschaft im Paris der Vorkriegszeit entscheidend prägte. Zu den ersten Komitee-Mitgliedern der Gesellschaft zählten neben Sergej Prokofjew so namhafte Komponisten wie Richard Strauss, Igor Strawinsky, Maurice Ravel, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Paul Dukas, Albert Roussel, Florent Schmitt, Alfredo Casella, Georges Enesco oder Manuel de Falla, denen sich jüngere Künstler wie Jean Rivier, Henry Barraud, Emmanuel Bondeville, Francis Poulenc, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Igor Markevitch, Marcel Mihalovici oder Tibor Harsányi angeschlossen hatten. Die Konzerte, deren Programmgestaltung und Organisation Ferroud oblag, hatten beträchtlichen Einfluss auf die Öffentlichkeit und eine ganze Generation junger Musiker. Während einer Ungarnreise zur Vorbereitung der kommenden Saison des *Triton* verunglückte Pierre-Octave Ferroud am 17. August 1936 bei einem Autounfall in der Nähe der Stadt Debrecen tödlich. Es ist heute nur schwer vorstellbar, welchen Schock sein Tod in der so reichen damaligen Pariser Musikszene hervorrief. Poulenc war am Boden zerstört.

Ferrouds Sonate für Violine und Klavier, die er zwischen dem 1. Dezember 1928 und dem 23. März 1929 unmittelbar nach Ravels 1927 vollendeter Sonate komponiert hatte, wurde dem französischen Geiger Robert Soëtens (1897–1997) gewidmet, der 1925 Ravels *Tzigane* in der Version für Geige und Klavier erstmalig aufgeführt hatte und 1935 das gewaltige Zweite Violinkonzert von Prokofjew uraufführen würde. Robert Soëtens, eine Figur wie aus einem Roman, spielte im Verlauf seiner Karriere in den seltsamsten Ortschaften und verlassensten Gegenden der Erde. Sein letztes Solokonzert gab er im Alter von 95 Jahren... Der erste Satz mit der Angabe *Allegro vivo e scherzando* beginnt mit einer Art fliegendem Start, der die Motorik von Hindemith, das Sostenuo von Prokofjew, die Askese von Bartók und mehr noch die ironische und distanzierte Verve von Komponisten der École de Paris wie Marcel Mihalovici, Bohuslav Martinů, Tibor Harsányi oder Alexandre Tansman, die Ferroud täglich traf, miteinander verbindet. Der Takt wechselt beständig. Auf ein atemloses Rezitativ folgt ein *Intermezzo molto espressivo* nach Art eines Chorals. Im Zentrum des Satzes steht ein Kopf-an-

Kopf-Rennen beider Instrumente, wobei die Geige beständig zwischen Stakkato und Legato, unterbrochen durch ausgesprochen geschmackvoll und geistreich eingestreute *Pizzicati*, hin- und herwechselt. Ein dichter, unwegsamer Dialog, dessen Spannung kaum einen Augenblick nachlässt. Der zweite Satz, das *Andante*, verweist auf eine friedvolle, in Mondlicht getauchte Landschaft. Die Atmosphäre wird ganz wie bei Bartók oder Ravel nach und nach immer unruhiger, fast quälend. Daraufhin brechen Geige und Klavier zu einer Irrfahrt von seltsamem, fast schlafwandlerischem Charme auf, was flüchtig an die Fuge aus Ravels *Tombeau de Couperin* erinnert, und gelangen schließlich auf einen mit dramatischen Klavierakkorden durchsetzten Gipfel der Intensität. Nach der Rückkehr zur anfänglichen Ruhe endet der Satz mit einem rätselhaften tiefen *c* des Klaviers, einem herrlichen Bruch, der das herausragende Genie von Pierre-Octave Ferroud verdeutlicht. Der letzte Satz, *Rondo vivace*, ist heiterer und erinnert fast an Strawinsky. In seiner zyklischen Form ist er durchgängig in Dreiertakten – 9/8 und vor allem 6/8 – angelegt. Der Hauptimpuls geht klar vom Klavier aus, während die Geige

zwischen Legato-Sequenzen von erstaunlich ausweichendem Charakter und Stakkato-Abschnitten wechselt, die jedoch im Vergleich zum ersten Satz weniger bissig sind. Der gesamte Satz lässt amüsierten Launen beider Instrumente, bald im Wechsel bald parallel, freien Lauf. Der meisterhafte Schluss, noch unerwarteter und treffender als der des Andantes, lässt den Hörer mit einer halb-ironischen, halb-verstörenden Note zurück.

Knapp fünf Jahre brauchte Maurice Ravel, um die Sonate für Violine und Klavier zu komponieren. Die ersten Entwürfe stammen aus dem Jahr 1922, jener Zeit also, da Béla Bartók seine beiden Sonaten komponierte. Den Schlusspunkt zu seinem Meisterwerk setzte Ravel jedoch erst 1927. Nach den Gründen für diesen ungewöhnlich langen Entstehungsprozess gefragt antwortete der Komponist ausweichend und gab an, dass er »all die Zeit« benötigt habe, um »überflüssige« Noten zu streichen. Der wahre Grund ist, dass Ravel ursprünglich geplant hatte, ein der befreundeten Geigerin Hélène Jourdan-Morhange gewidmetes Violinkonzert zu schreiben. Diese litt jedoch unter Rheuma und sah sich gezwungen, ihre

Karriere frühzeitig zu beenden. Ravel gab das Konzertprojekt auf und verlegte sich auf das Schreiben einer Sonate. Die Vorstellung, ein Werk für zwei Instrumente zu komponieren, die er klanglich für unvereinbar hielt, schien Ravel anzuspornen, denn er liebte nichts mehr als Herausforderungen. Die Uraufführung der dennoch Hélène Jourdan-Morhange gewidmeten Sonate fand schließlich am 30. Mai 1927 mit dem Solisten Georges Enescu in der Pariser Salle Érard statt. Den Klavierpart spielte Maurice Ravel selbst. Der erste Satz, ein in 6/8-Rhythmen gesetztes Allegretto, weist nicht weniger als vier Themen auf und ist ein Musterbeispiel Ravel'scher Zauberkunst. Im Spannungsspiel zwischen diatonischer und modaler Lyrik versetzt er den Zuhörer in Lauerstellung – Mysterium, Erwartung, Abwendung, Schmerz. Und all das, natürlich, ohne die geringste Nahtstelle. Nach der Einführung der vier Themen führt der fortschreitende Diskurs über einen Wechsel aus Seitensprüngen und Windungen zu einem verblüffenden Höhepunkt, bestehend aus zwanzig von hypnotischen Geigen-Tremolos dominierten Takten. Die Wirkung ist magisch, übernatürlich und eine analytische Herausforderung.

Der langsame Mittelsatz, ein Moderato im 4/4-Takt mit dem Titel Blues, in dem Ravel eine stilisierte Jazz-Version abliefern, trug am meisten zur Berühmtheit des Werks bei. Die Violine übernimmt in der Nachahmung des lieblichen Spiels und der lasziven Glissandi bald die Rolle des Saxofons, bald jene des Banjos, das sie durch Pizzicati evoziert; ein Kunstgriff, der in den USA sofort für Furore sorgte, in Frankreich jedoch einen nicht geringen Teil des traditionellen Publikums in seiner Kühnheit vor den Kopf stieß. Das Klavier übernimmt eine hauptsächlich perkussive Funktion und dient der imaginären rhythmischen Gliederung der Passage. Das Genie Ravels zeigt sich darin, dass er mit trockenem Humor in der Anspielung verharret, ohne je in eine wörtliche und triviale Imitation zu verfallen. Das abschließende Allegro in G-Dur ist als Perpetuum mobile im 3/4-Takt von meisterhaft kontrollierter und kalibrierter Wildheit. Ravel gab in der ihm eigenen provozierenden Art an, dass er nichts zu verlieren habe, wenn er »schnell unterwegs sei«, im Gegenteil. Die Violine steht mit der unwiderstehlichen Virtuosität ihres entfesselten Stakkatos im Vordergrund und pendelt ohne Unterlass zwischen tiefen und

hohen Tönen hin und her, was den Solisten zu gefährlichen, wild wechselnden Bogenstrichen zwingt. Das Klavier hält sich – gewissermaßen lauernd – im Hintergrund und sorgt für den Rahmen und die Interpunktion. Der Satz endet atemlos mit einer triumphierenden Serie von Doppelgriffen der Violine. Nach Vollendung dieser rund achtzehn Minuten, welche die Messlatte zugegebenermaßen auf ein Niveau heben, das keine spätere Violinsonate je mehr erreichen wird, schreibt Ravel nie wieder auch nur eine Note Kammermusik.

Hugues Mousseau

Übersetzung: Tanja Felder



## Duo Ingolfsson-Stoupel

Both soloists with strong profiles, Judith Ingolfsson and Vladimir Stoupel search passionately for new paths in the intimate atmosphere of the chamber music recital. Their dedication and musical curiosity leads to performances and recordings of repertoire ranging from the traditional to the unjustly forgotten or neglected. With a special focus on music of the 20th Century, the Duo Ingolfsson-Stoupel presents dynamic programs that explore the countless fascinating connections between composers, history and the power of musical communication. A recent world premiere performance of the Sonata for Violin and Piano by Paul Arma at the Konzerthaus Berlin was hailed as the “sensation of the evening” by Deutschlandfunk – “there was an intensity in the performance that no one in the audience could escape.”

The Duo Ingolfsson-Stoupel regularly participates in the world’s renowned concert series and festivals, such as the Schleswig-Holstein Music Festival, the festival “Voix Etouffées” in Paris, the

Brandenburgische Sommerkonzerten, the “New Faces,” the “New Music Festival” in Krakow, under the auspices of the Associazione Culturale “Maestro Rodolfo Lipizer” in Gorizia, Italy, the Konzerthaus Berlin, and the Villa Esche in Chemnitz. In United States, the Duo has appeared in the National Gallery of Art in Washington D.C., the Barge Music Festival New York, the Jewish Community Center of Greater Washington, Music in Corrales, NM, the University of Colorado in Boulder, and in Denver’s Englewood Cultural Arts Center. For their project “Concert-Centenaire,” the Duo received the official designation “Centenaire” from the French government, an award given to help promote innovative, creative, and exceptionally structured projects centered around the centenary of the First World War.

Judith Ingolfsson and Vladimir Stoupel are the artistic directors of the festival “Aigues-Vives en Musiques” in southern France, which they founded in 2009, as well as the festival “The Last Rose of Summer” in the Mendelssohn-Remise in Berlin. Their first joint CD, “En Hommage Simon Laks,” was issued in 2010 on the EDA label. Their second CD, with works by Stravinsky and

Shostakovich, appeared in 2011 on AUDITE. It received a tumultuous international reception and was nominated for the International Classical Music Awards in 2013. Their three-CD series “Concert-Centenaire” including works by Albéric Magnard, Rudi Stephan, Louis Vierne and Gabriel Fauré was released in 2016 by Accentus Music. The recording of the two Fauré Sonatas was nominated for the 2017 International Classical Music Awards.



Recorded at  
Ölbergkirche Berlin-Kreuzberg  
June 2017

Recording Producer,  
Editing, Mixing, Mastering:  
Michael Havenstein  
Recording Engineer:  
Thomas Monnerjahn  
Recording Technician:  
Joni Saksala

Executive Producers:  
Stefan Lang (Deutschlandfunk Kultur)  
Paul Smaczny (Accentus Music)  
Label Manager:  
Christin LinBe (Accentus Music)

Photo (page 29):  
Marko Priske

Design:  
Heidi Falk

Artwork/Editorial:  
© 2017 Accentus Music

© 2017 Accentus Music  
© 2017 Deutschlandfunk Kultur,  
Accentus Music

This release was made possible with the  
kind support of Irina and Klaus Moessle  
and the Ferroud family.

Every effort has been made to trace copyright  
holders and to obtain their permission for the  
use of copyright material.  
The publisher apologizes for any errors or  
omissions and would be grateful if notified of  
any corrections that should be incorporated  
in future reprints or editions of this CD.

