

alto appassionato

TIMOTHY RIDOUT • JONATHAN WARE



	LÉON HONNORÉ (1859-1930)	
1	Morceau de concert Op. 23	7'08
	GABRIEL FAURÉ (1845-1924)	
	Méodies	
	Transcriptions for viola and piano by Timothy Ridout	
2	Mai Op. 1 No.2	2'03
3	Le Papillon et la Fleur Op. 1 No.1	2'20
	HENRI BÜSSER (1872-1973)	
4	Appassionato Op. 34	5'49
	C sharp minor / <i>do dièse mineur</i> / cis-Moll	
	Published by Boca Raton: Masters Music Publications Inc., n.d.[ca.1990]	
	GABRIEL FAURÉ	
5	Les Berceaux Op. 23 No.1	2'44
6	Clair de lune Op. 46 No.2	2'43
	GEORGE ENESCU (1881-1955)	
7	Concertstück	8'33
	GABRIEL FAURÉ	
8	Après un rêve Op. 7 No.2	2'48
9	Nell Op. 18 No.1	2'01
	CÉSAR FRANCK (1822-1890)	
	Violin Sonata FWV 8	
	A major / <i>la majeur</i> / A-Dur	
	Transcription for viola and piano by Timothy Ridout	
10	I. Allegretto ben moderato	6'20
11	II. Allegro	7'44
12	III. Recitativo-Fantasia. Ben moderato - Molto lento	7'03
13	IV. Allegretto poco mosso	6'09

Timothy Ridout *viola*
Jonathan Ware *piano*

En 1886 Franck offrit sa *Sonate* comme cadeau de mariage à Ysaÿe, lequel dédia plus tard le troisième numéro de son *Opus 27* à Enescu. En 1906, Enescu composa le *Concertstück* pour le “Concours d’alto” du Conservatoire de Paris à la demande de Gabriel Fauré, son directeur d’alors. Juste avant cela, c’est à la même épreuve que Léon Honnoré destinait son *Morceau de Concert* (1904). Büsser étudiait l’orgue avec Franck à peu près à l’époque où celui-ci travaillait à sa sonate. Büsser conçut son *Appassionato* (1910) pour le Conservatoire de Paris pendant les années où Fauré l’administrait.

Ce disque est un voyage dans l’univers musical très dense du Paris de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Univers que le programme explore du point de vue d’un altiste, avec trois œuvres originales, la monumentale *Sonate* de Franck, ainsi qu’une sélection de mélodies fauréennes. Je trouve le Franck parfaitement adapté à mon instrument, avec un monde sonore à la fois proche du violon, du violoncelle, et bien sûr de la voix unique de l’alto. J’ai également transcrit six pages de Gabriel Fauré, explorant une vaste gamme d’émotions.

TIMOTHY RIDOUT
Traduction : Nicolas Dery

L’alto, du conservatoire à la scène de concert

Il fallut attendre l’année 1894 pour que l’alto trouve sa place au Conservatoire de Paris, date à laquelle Théophile Laforge fut nommé premier professeur de la nouvelle classe, fonction qu’il occupa jusqu’en 1918. Ce jalon marqua le début d’un véritable parcours d’affirmation pour l’instrument, longtemps cantonné au rôle d’instrument dans l’orchestre. Très vite se posa la question d’un répertoire spécifique, adapté à l’enseignement et au développement de la virtuosité. Afin d’avoir des pièces mettant en valeur les capacités techniques et expressives de ses élèves, Laforge prit l’habitude de commander spécialement des morceaux de caractère concertant à des compositeurs ou interprètes ayant été élèves au Conservatoire, comme Léon Honnoré (1859-1930), George Enescu (1881-1955) ou Henri Büsser (1872-1973), lesquels lui dédièrent leurs pièces conçues spécialement pour le concours de sortie du Conservatoire.

Le moins connu des trois est sans conteste Honnoré, qui avait été élève de Xavier Leroux et d’Ernest Guiraud. Après avoir composé une légende égyptienne *Isis*, il remporta en 1896 le Prix Rossini de l’Académie des Beaux-Arts avec son poème lyrique *Aude & Roland*. De son œuvre, seul le **Morceau de concert**, op. 23, survécut à l’oubli. Exécuté le 18 juillet 1904 par les élèves de la classe d’alto accompagnés par le compositeur au piano, il fut repris aux concours de 1908 et 1922. Le chroniqueur du *Ménestrel*, qui jugeait ce *Morceau de concert* un peu trop recherché et virtuose, reprochait à Honnoré d’avoir introduit des sons harmoniques qu’il jugeait inutiles. Et d’ajouter : “L’alto n’est pas un instrument de concert et de virtuosité ; c’est un instrument d’orchestre, et il n’a que faire de sons harmoniques, qui sont du domaine du violon et non du sien.” Ce jugement illustre la difficulté qu’eut longtemps l’alto à s’imposer comme instrument soliste à part entière.

Après Honnoré, ce fut au tour, quatre ans plus tard, de George Enescu, violoniste virtuose et compositeur, de se livrer à cet exercice en concevant et en accompagnant au piano lors du concours du 5 juillet 1908 un **Concertstück**. Louée par *Le Figaro* pour sa “qualité supérieure”, la pièce qui met en valeur le lyrisme et la virtuosité de l’interprète devint rapidement un classique du répertoire et figura de nouveau aux concours de 1913, 1920 et 1927. Quant à l’**Appassionato** de Büsser donné pour la première fois aux concours du 30 juin 1910, il offrait au candidat la possibilité de montrer ses capacités expressives, raisons pour lesquelles il fut remis aux concours de 1915 et 1923.

Parallèlement à ces œuvres de circonstance, les altistes ont pris l’habitude d’élargir leur répertoire en adaptant des pièces écrites pour le violon notamment. Tel est le cas de la **Sonate pour violon et piano** en la majeur de César Franck. En l’achevant en septembre 1886, il ne se doutait sans doute pas qu’il allait enrichir un répertoire quelque peu délaissé au profit de formations plus étoffées, en y ajoutant l’une des œuvres désormais les plus célèbres, digne de figurer aux côtés de celles de Beethoven, Schumann ou Brahms. Son succès fut tel que Jules Delsart en réalisa dès 1887 une version pour violoncelle, avec l’accord du compositeur, qu’il publia chez le même éditeur en 1888. En l’acceptant, Franck ne se doutait sans doute pas que d’autres transcriptions allaient voir le jour, dont une en 1919 pour alto par Paul-Louis Neuberth. Depuis, plusieurs altistes, dont Timothy Ridout, ont relevé le défi d’adapter cette œuvre à la tessiture de l’alto.

La genèse de la version initiale pour violon remonte aux années 1880. Sans doute inspiré par la *Sonate pour violon et piano n° 1* op. 13 de Gabriel Fauré publiée en 1877 ainsi que par celle de Saint-Saëns op. 75 parue à la fin de 1875, Franck conçut les quatre mouvements de sa sonate durant l’été 1886 en l’espace de trois semaines, du 24 août au 15 septembre. Le premier manuscrit révèle la prédominance du piano, notée à l’encre, tandis que la partie de violon y apparaît plus esquissée au crayon. Après avoir bénéficié des conseils du violoniste Armand Parent, Franck mit au point un deuxième manuscrit qu’il offrit au jeune violoniste Eugène Ysaÿe pour son mariage, le 28 septembre, par l’intermédiaire de la pianiste Marie Bordes-Pène, future dédicataire en 1888 du *Prélude, Aria et Final*. Déchiffrée lors du mariage, la sonate déconcerta Ysaÿe, pourtant habitué aux œuvres nouvelles. Mais une fois passée cette première lecture, le violoniste exprima son enthousiasme à Franck à la fin octobre :

“[...] C’est un chef-d’œuvre !... Oui, maître, un chef-d’œuvre [...] Votre première partie [*Allegretto ben moderato*] est une longue caresse, un bienfaisant réveil en un matin d’été – c’est une merveille ! Le deuxième [*Allegro*] peint le trouble, – un vrai *tord l’âme* ! la phrase *do do# ré fa la sol fa* [mes. 49-51] est un cri d’une grande élévation, l’âme reprend la foi et, après l’épisode, lorsque cette phrase éclate en *ré* majeur, on est transporté, illuminé de soleil... Je vous dis que c’est superbe !... La partie qui suit [*Recitativo-Fantasia*] – cette sentimentale déclamation, si bien préparée par la voix du piano qui semble ainsi appeler au dialogue, est la plus empoignante partie de l’œuvre. Ce violon qui, d’abord calme et doux, enfle peu à peu sa puissance pour arriver à cette déchirante conclusion *do do# ré# mi do# si# do#* [mes. 75-79] est une sublimité. [...] Tout ce final [*Allegretto poco mosso*] est un magnifique couronnement des trois parties précédentes, – l’intérêt y va croissant – l’œuvre sera complète, les quatre parties allant toujours

en progressant. Ce retour de la mélodie de la *Fantasia* est d'autant plus heureux et génial qu'il ne fallait véritablement que lui, ainsi donné, pour arriver à former un paroxysme rendu difficile par la puissance de la deuxième partie (qui fait bien de nous éloigner du tyrannique scherzo) [...] je jouerai ce chef-d'œuvre partout où je trouverai un pianiste artistique.”

La sonate fut créée le 16 décembre 1886 au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles par Ysaÿe et Bordes-Pène. Elle remporta immédiatement un vif succès, qui ne cessa de croître, notamment grâce à Ysaÿe qui la joua à de nombreuses reprises au cours de ses tournées.

Souvent célébré pour sa tessiture chantante et sa capacité à exprimer l'intime, l'alto se prête avec naturel aux transcriptions de mélodies françaises. Celles de Gabriel Fauré, d'une pureté mélodique et poétique rare, s'y adaptent avec une justesse singulière. Le rapport du compositeur à la poésie, noué dès son adolescence, irrigue en profondeur l'ensemble de son œuvre. Les mélodies choisies par Timothy Ridout appartiennent à la période de jeunesse de Fauré. Son premier opus conservé, *Le Papillon et la Fleur* (1861), révèle déjà la finesse de son écriture : à seize ans, Fauré compose une romance dont la ligne vocale épouse souplement les inflexions du texte, soutenue par un

accompagnement de valse d'une grâce toute salonnière. *Mai*, vraisemblablement conçu en 1862, se situe dans le même sillage : la voix se déploie avec grâce sur une série d'accords arpégés enveloppants, si caractéristiques de l'écriture de Fauré. D'un lyrisme plus introspectif, *Après un rêve* (1877) s'inscrit dans la veine élégiaque. D'aucuns y ont vu l'écho d'une déception amoureuse, liée au projet d'union avec Marianne Viardot, la fille de la célèbre cantatrice Pauline Viardot. Cette mélodie, au climat suspendu et à la ligne mélismatique, constitue l'un de ses premiers chefs-d'œuvre. Avec *Nell* (1878), Fauré célèbre la fusion de la passion et de la nature, transposant la lumière de juin en ardeur poétique. Enfin, *Les Berceaux* (1881), initialement intitulés *Le Long du quai*, atteignent une émotion d'une gravité retenue : le balancement de l'accompagnement, comparable au roulis de la mer, enveloppe la voix d'une mélancolie que Ravel qualifiait de “chose émouvante et profonde”. Des *Fêtes galantes*, qu'il découvre dans la seconde édition de 1886, Fauré retient trois poèmes évoquant le XVIII^e siècle dans l'esprit des tableaux de Watteau, dont *Clair de lune*. Composée en 1887, cette mélodie adopte la forme d'un menuet avec sa partie de piano obligée sur laquelle se déploie avec simplicité la ligne vocale.

DENIS HERLIN

In 1886 Franck wrote his *Sonata* as a wedding gift for Ysaÿe, who later dedicated his third solo sonata to Enescu, and in 1906 Enescu wrote his *Concertstück* for the “Concours d’alto” at the Paris Conservatoire, commissioned by Fauré (who was the director of the Paris Conservatoire at that time). Just prior to this, Honnoré wrote his *Morceau de Concert* (1904) for the same Concours. At around the same time that Franck wrote the sonata, Büsser was studying the organ with him. Büsser wrote his *Appassionato* (1910) for the Paris Conservatoire during the years when Fauré was the director.

This disc is a journey into a very tightly-knit musical world in Paris at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, and to explore this world from the viewpoint of a violist, with three original works, alongside Franck’s monumental *Sonata*, and a selection of Fauré songs. I find the Franck fits ideally to the viola, with sound worlds of both the violin and also the cello and of course the unique voice of the viola, I have also transcribed six songs by Gabriel Fauré exploring a huge range of emotions.

TIMOTHY RIDOUT

The viola – from the conservatoire to the concert scene

The viola did not have a place in the Paris Conservatoire’s curriculum until 1894, when Théophile Laforge was appointed as the first professor of the new class, a position he held until 1918. This first milestone marked the beginning of an uphill process of recognition for the instrument, which had so long been confined to its orchestral role. Very soon the question arose as to what specific repertoire might be suitable for teaching the viola and developing the virtuosity of its performers. In order to test the technical and expressive capacities of his pupils, Laforge regularly commissioned concert pieces from composers or performers who were ex-Conservatoire pupils, such as Léon Honnoré (1859-1930), George Enescu (1881-1955) and Henri Büsser (1872-1973), who wrote pieces (dedicated to Laforge) specially intended for the Conservatoire’s final exams and competitive awards.

The least well known of the three is surely Honnoré, a pupil of Xavier Leroux and Ernest Guiraud. After his ancient Egyptian legend *Isis*, he won the 1896 Prix Rossini of the Académie des Beaux-Arts with his ‘lyrical poem’ *Aude & Roland*. He is remembered today for his *Morceau de concert*, op. 23, heard first on 18 July 1904, played by the Conservatoire’s viola pupils with the composer at the piano, and again at the final competitions in 1908 and 1922. The critic of the music journal *Le Ménestrel* found the piece too elaborate and virtuosic, rebuking Honnoré for writing harmonics – something he deemed unnecessary: ‘The viola is not a virtuoso or concerto instrument: it is an instrument of the orchestra, and has no business playing harmonics, which are not its province but that of the violin.’ A judgement that illustrates the difficulty the viola had to contend with for a long time as it struggled to gain acceptance as a fully-fledged solo instrument.

After Honnoré, four years later it fell to George Enescu, the famed violin virtuoso and composer, to provide the test piece, which he called *Concertstück*, and to play the piano accompaniment for the competition on 5 July 1908. Praised by *Le Figaro* for its ‘superior quality’, the piece challenges the performer’s lyrical and virtuosic abilities; it rapidly became a classic of the repertoire, featuring again in the competitions of 1913, 1920 and 1927. As for Büsser’s *Appassionato*, first heard at the competition on 30 June 1910, it presented the candidates with the possibility of showing their expressive abilities, which led to its reprise at the competitions of 1915 and 1923.

Alongside these occasional pieces, viola players are used to widening their repertoire with arrangements, particularly of violin pieces. A case in point is the *Sonata for violin and piano* in A major by César Franck. On completing it, in September 1886, he must surely have realized its immense value for the violin and piano repertoire – at the time rather neglected in favour of larger chamber groupings. Since then it has become one of the most celebrated of works, a worthy companion to the violin sonatas of Beethoven, Schumann and Brahms. Its success was such that in 1887 Jules Delsart arranged it for violoncello, with the composer’s blessing, and it duly appeared in 1888 with the same publisher, Hamelle. In consenting to the arrangement, Franck doubtless foresaw that other transcriptions would follow: in 1919 Paul-Louis Neuberth arranged it for the viola, and since then several other violists have taken up the challenge – including Timothy Ridout.

For the original version for violin, Franck doubtless took inspiration from Fauré’s earlier *Sonata No. 1*, Op. 13 (also in A major) published in 1877, as well as the D-minor *Sonata* Op. 75 by Saint-Saëns that had appeared at the end of 1875. Franck planned the four movements of his own sonata in just three weeks during the summer of 1886, between 24 August and 15 September. The initial draft manuscript shows the primacy of the piano part, notated in ink, the violin part being more sketched out in pencil. Having consulted the violinist Armand Parent, Franck wrote a second manuscript, which he presented to the young violin virtuoso Eugène Ysaÿe on 28 September as a wedding present, delivered to him via Marie Bordes-Pène, the pianist to whom Franck later dedicated his *Prélude, Aria et Final* of 1888. She accompanied Ysaÿe at the post-wedding reception, as he deciphered the score with no little perplexity, accustomed though he was to playing new pieces. Yet after this first encounter, by the end of October he was writing enthusiastically to Franck: ‘[...] It’s a masterpiece!... Yes, dear Master, a masterpiece [...] The first movement [*Allegretto ben moderato*] is a long caress, a cheerful awakening on a summer morning – wondrous! The second movement [*Allegro*] shows trouble brewing – a real anguish of the soul! The phrase C, C sharp, D, F, A, G, F [bars 49-51] is a cry lifted up on high, the soul recovering its faith, and then, after the central episode, when that phrase bursts out in a soaring D major, one feels transported, lit up by the sun’s rays ... It’s superb, I tell you!... The next section [*Recitativo-Fantasia*] – an emotional declamation, so well prepared in the piano part that seems to be calling out for a dialogue – is the most gripping part of the work. And the violin, so gentle and calm at the beginning, gradually gathering all its strength before that heartrending cadence C, C sharp, D sharp, E, C sharp, B sharp, C sharp [bars 75-79] – all this is utterly sublime. [...] The whole finale [*Allegretto poco mosso*] – attracting growing interest as it goes on – magnificently crowns the three earlier movements; the work becomes perfect, the four movements always progressing as they proceed. The way the melody of the *Fantasia* returns is all the more felicitous and brilliant, in that it was all that was needed to form a climax – quite a challenge, given the powerful prominence of the second movement (which did well to rid us of the tyranny of the scherzo) [...] I shall play this masterwork wherever I can find a pianist of artistry.’ The *Sonata* had its first public performance on 16 December

1886 at the Artistic and Literary Circle in Brussels, given by Ysaÿe and Bordes-Pène, who immediately reported the work's huge success, which continued to grow thanks to Ysaÿe playing it frequently during his recital tours. Often acclaimed for its cantabile range and expression of inwardness, the viola lends itself naturally to French song transcriptions. Those by Fauré, with the purity of their melodic line and poetic sensibility, are particularly suited to such an adaptation. The composer's rapport with poetry, formed in his teenage years, deeply affected the whole of his output. The songs Timothy Ridout has selected belong to Fauré's early, youthful period. His first surviving opus, **Le Papillon et la Fleur (The Butterfly and the Flower, 1861)**, already reveals the delicacy of his style: here, at the age of only sixteen, Fauré pens a romance whose vocal line closely but flexibly shadows all the inflections of the words, sustained by a waltz-like accompaniment of salon-like gracefulness. **Mai**, apparently composed the following year, 1862, is of similar cast, with an artlessly graceful vocal part couched on the arpeggiated chords so typical of Fauré.

Après un rêve (After a Dream, 1877) has a more introspective lyricism, belonging to his elegiac vein. In it some have seen an echo of blighted love, linked to his thwarted hope of marrying Marianne Viardot, daughter of the famous diva Pauline Viardot. Its air of being suspended in time combines with its melismatic vocal line to make one of Fauré's first works of genius. With **Nell (1878)**, he celebrates the fusion of passionate love and nature, evoking the June sunlight in a fit of poetic ardour. Finally **Les Berceaux (The Cradles, 1881)**, depicts ships at anchor, and was initially entitled *Le Long du quai (All Along the Quay)*. The melody attains its emotional power through a restrained seriousness of tone: the rocking accompaniment, like the motion of the sea, envelops the voice with a melancholy that Ravel found 'deeply moving'. The same expressive restraint is found in **Clair de lune (Moonlight, 1887)**, one of three poems evoking the 18th century spirit of Watteau's paintings: poems Fauré found in the second (1886) edition of Verlaine's collection *Fêtes galantes*. Composed in 1887, this song adopts the style of a minuet, the piano part weaving a moonlit path, while the vocal line unfolds with touching simplicity.

DENIS HERLIN
Translation: John Thornley

Timothy Ridout – A harmonia mundi discography

All titles available in digital format (download and streaming)

“A Lionel Tertis Celebration”

Works and transcriptions for the viola by LIONEL TERTIS (Mendelssohn, Schumann, Brahms, Fauré, Vaughan Williams, Bridge, Clarke etc.)

Frank Dupree, piano
James Baillieu, piano
2 CD HMM 905376.77



“Cet enregistrement de l'un des meilleurs altistes de l'heure est une parfaite réussite, un délice qu'on ne se lasse pas d'écouter et réécouter.”

– **Crescendo**

‘Anyone who loves fine string playing will be delighted.’ – **The Guardian**

‘Ridout not only stands his ground in this illustrious company but belongs truly in the line of great viola virtuosos.’ – **The Strad**

“A Poet’s Love”

PROKOFIEV: *Romeo & Juliet* Op. 64
SCHUMANN: *Dichterliebe* Op. 48

Frank Dupree, piano
CD HMM 916118

“L’altiste Timothy Ridout tutoie les sommets.”

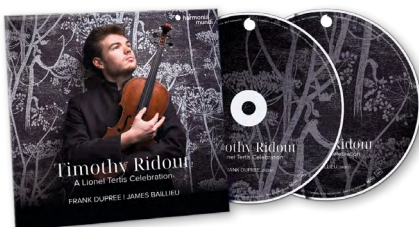
– **Le Monde**

‘This is supreme vindication of what musical imagination can do, even to works unfamiliar from their original formats.’

– **BBC Music Magazine**

‘Song transcriptions that delightfully channel the viola’s inner poet.’

– **The Strad**



‘All told, it’s a most rewarding programme that gathers together an unusual array of ear-catching pieces in performances that present the music in its best possible light.’ – **Gramophone**

„Diese Liebeserklärung an die Bratsche ist ebenso charmant wie gehaltvoll, ein bisschen nerdy und gerade deshalb sehr sympathisch.“ – **BR-Klassik**



„Virtuosität, Intonation, Tongebung, Phrasierungskunst erinnern an große Liedsänger der Vergangenheit und Gegenwart – all das sollte erwähnt werden, wenn man über Ridout und diese CD hört.“

– **ORF**

“Solo”

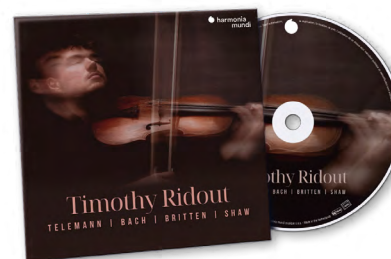
Works and transcriptions for solo viola by TELEMANN, J.S. BACH, BRITTEN and SHAW
CD HMM 902750



“Droit vers les sommets”
– **Diapason**

‘This is yet another terrific release from Ridout, who again plays a 16th-century Peregrino di Zanetto with all the soul and panache of an Old Master.’

– **Gramophone**



EDWARD ELGAR
Cello Concerto Op. 85 (arr. Tertis)
ERNEST BLOCH
Suite for Viola and Orchestra B. 41
BBC Symphony Orchestra
Martyn Brabbins, cond.
CD HMM 902618



GRAMOPHONE
CLASSICAL MUSIC AWARDS 2023

“Couleur, phrasé, expressivité : l’archet du virtuose déploie profondeur et volubilité au sein d’une trame orchestrale foisonnante dont il exalte les paroxystiques rayonnements.”

– **Le Monde**

“Une belle (re)découverte, idéalement servie.”

– **Télérama**

‘...the finale crackles with insightful, immaculately executed solo playing.’

– **BBC Music Magazine**



‘Timothy Ridout makes deft work of Lionel Tertis’s arrangement of Elgar’s cello concerto and is equally impressive in Bloch’s Suite for viola and orchestra.’

– **The Guardian**

„In der lichtereren und intimeren Version für Bratsche und natürlich mit Ridout wird das Stück zu einer Entdeckung.“

– **Neue Zürcher Zeitung**



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : mai 2025, Yehudi Menuhin School, Stoke d'Abernon, Cobham (Royaume-Uni)

Direction artistique : Andrew Keener

Prise de son, montage et mastering : Dave Rowell

Accord piano : Julian Denby

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo : © Ting-Ru Lai

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

timothyridout.com

jonathanware.org

HMM 902787