

Charles KOECHLIN Alain Meunier violoncelle
 Gabriel FAURE
 Florent SCHMITT Anne Le Bozec piano

Gabriel Fauré - Sonate pour violoncelle et piano n° 1 en ré mineur opus 119

- 1. Allegro05:14
- 2. Andante06:27
- 3. Finale: Allegro commodo06:11

Florent Schmitt

- Chant élégiaque opus 2406:36

Charles Koechlin - Sonate pour violoncelle et piano en ut majeur opus 66

- 1. Très modéré04:31
- 2. Andante quasi adagio03:12
- 3. Final : Allegro non troppo06:21

Gabriel Fauré - Sonate pour violoncelle et piano n° 2 en sol mineur opus 117

- 1. Allegro06:20
- 2. Adagio06:56
- 3. Finale: Allegro vivo05:58

Des compositeurs « mal » connus

Certes, aucun de ces trois compositeurs n'est inconnu. On ne peut même pas tout à fait dire qu'ils sont peu connus. Mais ils ne sont pas forcément connus pour les meilleures raisons. C'est ainsi que la musique de Gabriel Fauré la plus souvent jouée n'est peut-être pas la plus remarquable et la plus personnelle qu'il ait écrite. Si la réputation de Charles Kœchlin comme orchestrateur ou comme théoricien de la musique n'est pas à faire, il reste encore rare comme compositeur. Quant à Florent Schmitt, son nom est plus souvent lié à des polémiques politiques qu'aux programmes des concerts. Cet enregistrement a le très grand mérite de rendre pleinement justice à ces trois grands créateurs.

Gabriel Fauré (1845-1924)

Il est le compositeur de l'intime, du demi-jour, des confidences amoureuses. Si elle n'était pas si pudique, sa musique, toute de sensibilité, et parfois même de sentimentalité, serait rangée dans la musique romantique. Malgré sa mort en 1924, on situera en

effet plus volontiers Gabriel Fauré dans le XIX^e siècle que dans le XX^e. Son orchestration, notamment, n'annonce en rien toutes les audaces qui allaient venir, et que, même, il connut (il vécut vingt-deux ans après la création de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, douze ans après la création de *Daphnis et Chloé* de Ravel). Il est assez étonnant d'imaginer qu'il survécut de six ans à Debussy, qu'il connut Stravinski jusqu'à sa période néoclassique, Schoenberg après qu'il eut théorisé le dodécaphonisme, ou encore le Groupe des Six (Durey, Honegger, Milhaud, Tailleferre, Poulenc et Auric) pendant toute leur activité commune ! Il n'en est pas pour autant un compositeur du passé ; sa clarté mélodique, sa volonté d'aller vers l'intime en refusant l'emphase, le raffinement de son écriture harmonique : les nombreux grands compositeurs français du début du XX^e siècle lui doivent beaucoup. Et les deux sonates enregistrées ici sont bien celles d'un artiste libre, peu soucieux de la mode, mais pas autant déconnecté de son temps que pourraient le laisser penser certaines de ses pièces qui ont fait sa notoriété. La réputation de Fauré « compositeur

de salon » vient de ce qu'il a en effet beaucoup fréquenté les salons. D'autres, tels que Marcel Proust, en ont également pâti, puisque pour cette raison André Gide refusa d'éditer *Du côté de chez Swann*. Mais si cette peu flatteuse image n'affecta que très peu de temps l'auteur de *La Recherche*, elle dura beaucoup plus longtemps pour notre compositeur, et perdure encore parfois de nos jours.

Il faut pourtant se rendre compte qu'à cette époque, il y avait beaucoup moins de concerts publics que maintenant, et que ces salons permettaient la diffusion de la musique nouvelle. Certains, comme ceux de la princesse de Polignac, dont Fauré était l'hôte d'honneur, avaient même une réputation d'avant-garde bien méritée. Fauré était alors un compositeur dont les théories sur l'harmonie étaient jugées à tel point subversives que le directeur du Conservatoire, Ambroise Thomas, refusa catégoriquement (« *Fauré, jamais ! S'il est nommé, je démissionne.* ») de lui confier la classe de composition en 1892, lui préférant le sage Théodore Dubois. Nous verrons ce qu'il en adviendra par la suite.

Charles Kœchlin (1867-1950)

Vues sous certains angles, les activités de Kœchlin sont tellement nombreuses et abouties qu'on en oublierait qu'il a composé une musique magnifique, qui parle au cœur.

Songeons que Charles Kœchlin était déjà passionné de musique quand sont morts Wagner, Franck, Tchaïkovski, Brahms... ; il connut toute la production de la Seconde école de Vienne (il aimait Berg et le premier Schoenberg, mais ne comprenait pas le second, ni Webern ; il était sévère avec les épigones français de cette école), une bonne partie de la musique de Varèse (qu'il n'aimait guère) et les débuts de Stockhausen. Il connut la guerre de 1870 et les deux guerres mondiales. Esprit très curieux, fort érudit, engagé politiquement, écrivain, conférencier, critique, pédagogue, théoricien, photographe, il fut un compositeur prolifique. Son œuvre est aussi considérable en quantité (deux cent vingt-six œuvres à son catalogue, couvrant tous les genres – y compris le cinéma – à l'exception de l'opéra) qu'en variété d'écriture, allant d'un archaïsme assumé (contrepoint du XVI^e siècle, faux-bourçons, modalité grégorienne, modes anciens,

monodie, polyphonies françaises des XII et XIII^e siècles, accords parallèles...) jusqu'aux techniques les plus modernes (polymodalité, polyrythmie, polytonalité, atonalité, dodécaphonisme, sérialisme, harmonies dites debussystes...) en passant par le folklore, la musique populaire, les modes lointains empruntés à des musiques extra-européennes, les influences américaines... Cette connaissance aiguë du monde dans lequel il vivait ne l'a pas empêché d'être, en tant que créateur, absolument indifférent aux modes de son temps. Sa devise était « *Spiritus flat ubi vult* » (L'esprit souffle où il veut), et l'épithète gravée sur sa stèle funéraire est « *L'esprit de mon œuvre et celui de toute ma vie est surtout un esprit de liberté.* »

Voilà pour la carte de visite. Pour une présentation un peu plus intime, laissons-lui la parole, avec l'ouvrage *Kœchlin par lui-même*, dans lequel il parle de lui à la troisième personne, ce qui donne à l'ouvrage une touche très particulière, et très plaisante, car l'auteur ne se complait ni dans la fausse modestie ni dans l'autosatisfaction. C'est un véritable régal, et les extraits qui suivent nous en révèlent beau-

coup : « *Enfin, on ne peut pas le classer, et c'est gênant. Mais pourquoi, – pourquoi donc le classer ? Ne peut-on pas prendre les œuvres comme elles sont, sans les vouloir ranger dans tel ou tel casier ?* ». Ou encore : « *Autrefois, des conférenciers ayant à le présenter au public lui demandaient régulièrement : "De quelle école êtes-vous ?". Ce qui l'agaçait fort, et il répondait invariablement : "d'aucune !" Alors on disait : "Ah, je vois, vous êtes un éclectique..." Si c'est être éclectique (le vilain mot !) que de chercher à traduire, pour soi, – et chez les autres, à admirer la beauté sous toutes ses formes, de caractères, d'époques et de styles divers, alors oui, Kœchlin est un éclectique (il n'admettra jamais que cela signifie admirer sans discernement). Mais lui, de quelle école est-il ? De la sienne, parbleu ! Et encore, pas toujours. Plus exactement, son école n'existe pas, ou bien elle comporte si grande diversité que c'est tout comme... Plutôt, une source de musique qui a jailli, une force d'expression, de vie, qui s'est révélée.* »

Pour Florent Schmitt, Charles Kœchlin est « avant tout » un compositeur. Et l'écoute de la *Sonate pour violoncelle et piano* de cet enregistrement suffit à

se convaincre qu'il était, pour le moins, un authentique créateur.

Florent Schmitt (1870-1958)

Le nom de ce Lorrain d'origine est, pour beaucoup, lié à son attitude très complaisante vis-à-vis de l'Allemagne nazie. Ce n'est pas ici le lieu pour approfondir cette question. Mais il ne fait guère de doute que le compositeur n'est plus considéré de la même manière qu'avant les années 1930. Il connut en effet un succès fulgurant, grâce à trois de ses œuvres qui, de nos jours encore, sont ses plus réputées, et qui datent de ses premières années : le *Psaume XLVII*, la *Tragédie de Salomé*, et le *Quintette avec piano*. Avant la guerre, il n'était pas rare de trouver son nom dans une liste comme celle-ci, tirée de *La Revue Musicale* : Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, Debussy, Dukas, Ravel, Schmitt. Vers 1939, en conclusion de son *Kœchlin par lui-même* déjà cité, l'Alsacien faisait son autopromotion en citant le Lorrain, en compagnie de compositeurs qui, eux, sont restés célèbres : « *M. de Falla, Florent Schmitt, Roussel, Milhaud l'ont mis assez haut pour qu'il n'ait pas à se plaindre de*

l'incompréhension de ses confrères les meilleurs ! ». La mention des dates de naissance et de mort de Florent Schmitt ressemble à un chapitre d'un manuel d'Histoire de France qui pourrait s'intituler « de la fin du Second Empire au début de la Cinquième République ». Tout comme Charles Kœchlin, il fait partie de cette génération née autour de la guerre de 1870. Que ce soit dans les disciplines scientifiques, littéraires ou artistiques, c'est une des plus formidables générations de grands esprits que la France ait jamais connue. Ils avaient en commun cette valeur universelle qu'est l'Humanisme. Outre nos deux compositeurs, et pour s'en tenir à leurs collègues, nous pouvons citer Guy Ropartz (1864-1955), Paul Dukas (1865-1935), Albéric Magnard (1865-1914), Erik Satie (1866-1925), Albert Roussel (1869-1937), Guillaume Lekeu (1870-1894), Louis Vierne (1870-1937), Charles Tournemire (1870-1939), Reynaldo Hahn (1874-1947) et Maurice Ravel (1875-1937). Et nous pouvons remarquer que Schmitt, qui composa jusqu'à son dernier souffle, leur survécut à tous ! Quand on constate également qu'il est né à peine un an après la mort d'Hector Berlioz, mais cinq ans avant celle de Georges

Bizet, dix ans avant celle de Jacques Offenbach, et que quand il est mort Olivier Messiaen avait déjà cinquante ans, Maurice Ohana quarante-cinq, Marcel Landowski quarante-trois, Henri Dutilleul quarante-deux, Pierre Boulez trente-trois et Pierre Henry trente-et-un ans, on peut mesurer tout ce que Florent Schmitt a connu comme évolution musicale dans son pays. Critique et compositeur avisé, actif jusqu'à la fin de sa vie, il était très au fait de tout cela, et fut toujours un esprit absolument indépendant, dans ces deux domaines.

La classe de composition de Gabriel Fauré

Quatre ans après, comme nous l'avons vu, s'être vu préférer Théodore Dubois, et ce dernier ayant été entre temps promu directeur, Gabriel Fauré fut enfin nommé professeur de composition au Conservatoire de Paris. Il y eut comme élèves rien moins que Nadia Boulanger, Georges Enesco, Maurice Ravel, Jean Roger-Ducasse, Émile Vuillermoz... Charles Kœchlin et Florent Schmitt.

Il fut un professeur autant apprécié, pour ses qualités musicales, qu'aimé,

pour ses qualités humaines, par ses élèves. Fauré rompait avec ses prédécesseurs, dont l'enseignement était entièrement, et uniquement tourné vers la préparation du Prix de Rome, pour lequel il fallait fournir l'incoutournable cantate ; cet enseignement avait comme modèle celui de Vincent d'Indy à la Schola Cantorum, et presque rien d'autre. Fauré, lui, refusait tout dogmatisme. Voici ce qu'en dit Kœchlin, qui reflète les autres témoignages que nous avons de Fauré pédagogue : « *J'aimais sa bienveillance, son extrême simplicité. Un peu distant parfois à cause d'une rêverie intime et non qu'il fût lointain (ou même indifférent à l'égard de ses disciples).* » Et aussi : « *À vrai dire, il faisait quelques observations, plutôt rares, mais utiles dans leur sobriété et toujours visant au style le meilleur. Car ce "révolutionnaire" se montrait, comme maître, un puriste qui détestait les maladroites et les incorrections. Le plus efficace néanmoins tenait à l'émulation qu'il incitait par soi-même, par la haute valeur de son art : ses élèves n'offrant à un si parfait musicien que le meilleur de ce qu'ils pouvaient écrire et craignant, comme indignes de sa vertu d'artiste, toute concession ou toute pla-*

titude. »

Cette opposition entre le conservatisme de la Schola Cantorum et la modernité de la classe de Fauré se retrouva sur le terrain politique. On était alors en pleine affaire Dreyfus. Vincent d'Indy et « son » établissement étaient nettement antidreyfusards, tandis que Charles Kœchlin a été, avec son ami Albéric Magnard, l'un des rares compositeurs à prendre très activement la défense de Dreyfus, la grande majorité des élèves de Fauré étant également dreyfusards.

Pour en revenir à Fauré pédagogue, notons que, l'année suivant la nomination de celui-ci comme professeur de composition, Ravel, encore son élève, essuya, pour la cinquième et dernière fois à cause de la limite d'âge, un retentissant échec au Prix de Rome. Ce fut un tel scandale que Dubois démissionna de son poste de directeur, et qu'après une petite période de flottement, Fauré, qui avait soutenu publiquement Ravel, fut nommé à sa place. C'était une révolution dans cette institution conservatrice : Fauré, que l'on comparait alors à Robespierre, fit un ménage historique, se séparant des professeurs les plus rétrogrades et faisant appel, pour les

jurys, à des personnalités aussi novatrices que Debussy, Dukas ou Ravel.

L'élève Kœchlin

Lorsqu'il fut reçu à l'École polytechnique en 1887, Charles Kœchlin fréquenta assidûment les concerts d'associations. Il eut deux chocs musicaux : la musique de Fauré, et la *Messe en si mineur* de Bach.

Puis, alors qu'il se destinait à une carrière d'ingénieur, il tomba gravement malade. Il dut renoncer à ses ambitions, et décida de devenir musicien. Le 17 décembre 1889, il entend Fauré diriger son *Shylock* ; subjugué par la beauté et la nouveauté de cette musique, il se lance aussitôt dans la composition. Après avoir été l'élève d'Antoine Taudou, Jules Massenet et André Gedalge, il devint très vite celui de Gabriel Fauré. Le maître eut une telle confiance en son disciple qu'il lui confia l'orchestration de son *Pelléas et Mélisande*. Ils y travaillèrent tous deux en étroite collaboration. Par la suite, lorsque Fauré ne pourra assurer ses cours, il confiera sa classe à Kœchlin. Lequel eut comme élèves, entre autres, Max Jacob, Francis Poulenc, Henri

Sauguet et Germaine Tailleferre. Signalons enfin que Kœchlin, juste après la mort de son ancien maître, lui consacra tout un ouvrage, sobrement intitulé « Gabriel Fauré ».

L'élève Schmitt

Kœchlin et Schmitt étaient déjà ensemble dans la classe de composition de Massenet. C'est là que Kœchlin découvrit, grâce à ceux qui allaient devenir de solides amis et qu'il appelait alors les « musiciens de l'extrême gauche », Florent Schmitt et Ernest Le Grand, la musique de Claude Debussy. En 1889, ils passaient ensemble des soirées dans l'atelier parisien du Lorrain Gabriel Pierné, rue de l'Odéon. Même si Schmitt eut d'autres professeurs, c'est bien Fauré qui aura été le plus admiré, et le plus influent. Cela se manifesta dès *Soirs*, une œuvre de jeunesse composée dans les années 1890, où l'on retrouve les qualités du jeune Fauré, clair, sensuel, charmeur. Schmitt rendra explicitement hommage au Fauré plus âpre de la dernière manière (celle de nos deux *Sonates pour violoncelle et piano*) dans *In Memoriam*, dédié à la mémoire de son maître. Dans ce

diptyque symphonique, Schmitt évite la « à la manière de » ; il reste tout à fait lui-même, toujours aussi indépendant, mais il exprime sa reconnaissance en assumant l'héritage reçu. La première pièce, *Cippus Feralis* (stèle funéraire), rappelle l'ultime Fauré par sa grandeur austère et douloureuse. Et dans la seconde, *Scherzo sur le nom de Gabriel Fauré*, c'est tout l'anticonformisme de l'élève qui s'exprime, dans une pièce à l'état d'esprit aussi éloigné que possible de celui du maître. En quelque sorte : *Écoutez ce que j'ai appris de lui, puis comme grâce à son enseignement je suis devenu moi-même.*

Société Nationale de Musique (SNM) et Société Musicale Indépendante (SMI)

Un autre point commun de nos trois compositeurs est d'avoir été acteurs de la SMI dès son origine. La SNM, dont Fauré a fait partie depuis le début, avait été créée en 1871, au lendemain de la guerre contre la Prusse. Il s'agissait d'une part de promouvoir la musique instrumentale, qui était alors délaissée au profit de l'opéra et de la musique vocale, et d'autre part de

réaffirmer la grandeur de la musique française, en réaction à la musique germanique (Wagner en particulier). Dans les années 1880, elle s'est ouverte à des compositeurs qui n'étaient pas français, puis à des partitions « modernes ».

Mais petit à petit, à partir de la mort de César Franck en 1890 et sous l'influence de Vincent d'Indy qui avait une fâcheuse tendance à l'hégémonie, la SNM devint de plus en plus conservatrice, jusqu'à ne devenir qu'une chapelle dédiée au francisme et à ses adeptes issus de la Schola Cantorum, tous ceux qui n'en étaient pas jugés dignes en étant rejetés. Voici comment est née la SMI, d'après le récit d'Émile Vuillermoz : « Les jeunes musiciens évincés se réunirent, mes camarades me désignèrent pour organiser le mouvement et réunir un comité d'action. Je n'eus que l'embarras du choix, puisque, parmi les victimes de scholistes figuraient Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Kœchlin, Jean Huré, Louis Aubert, Roger-Ducasse, tous élèves de Fauré, et D. É. Inghelbrecht, qui mettait sa baguette à leur service. »

Quand la SMI fut créée en 1910, Fauré était, notamment par sa fonction de

directeur du Conservatoire, un musicien tout à fait officiel. Il était donc très audacieux de sa part d'accepter la présidence de cette nouvelle société dont l'indépendance explicitement déclarée allait à l'encontre des dogmes et des théories prônées ici ou là. Pendant la guerre, il fit tout pour fusionner les deux sociétés. Sans succès, ce qui le désolait fort. Elles étaient devenues trop différentes.

Si Kœchlin prit activement part à la SMI, cette forme de « militantisme » n'était pas vraiment dans sa nature. Il était décidément trop indépendant : « *L'individualiste forcené que je suis a plus d'une fois regretté de faire partie de tels ou tels groupements, comités, etc. (notamment à cause de décisions prises à la majorité, que je n'approuvais pas, et en raison de quoi j'aurais mieux fait de donner ma démission, par exemple à la SMI).* »

Le programme

Les Sonates de Fauré

Gabriel Fauré aimait beaucoup le violoncelle, comme le prouvent les nom-

breuses pièces qu'il lui consacra : *Élégie* Op. 24, *Romance* Op. 69, *Papillon* Op. 77, *Sicilienne* Op. 78 et *Sérénade* Op. 98. Mais ce n'est qu'à l'âge de soixante-douze ans qu'il entreprit pour cet instrument une partition d'envergure, qui sera suivie cinq ans plus tard d'une seconde : les deux **Sonates pour violoncelle et piano**. Il était alors dans sa « troisième période », sa dernière, celle de la concision, de la sobriété, de l'introspection, de la sagesse ; mais aussi celle de la vitalité. Les derniers Beethoven, Schumann ou Brahms ont certaines de ces caractéristiques. Mais chez Fauré, alors sensiblement plus âgé que ses trois illustres aînés d'outre-Rhin dans leur ultime création, on y trouve très subtilement mélangées de la violence et de la douceur, de la force et de la fragilité. Ces deux *Sonates* en sont une très émouvante illustration.

Avant de parler du contexte de composition de chacune de ces *Sonates*, puis de les aborder mouvement par mouvement, laissons Charles Kœchlin les présenter :

« Les deux *Sonates de violoncelle* affirment une même vigueur, un même virilité d'inspiration. Austères par

moments, sobres toujours, mouvementées mais avec un ordre souverain, elles décevront les auditeurs habitués aux pâmoisons de l'instrument dont la chanterelle, trop souvent, se complait à des accents de ténor d'opéra. Fauré le réhabilite en lui confiant un rôle aussi pur... *L'Allegro* de la première est construit sur deux thèmes : l'un, saccadé, rythmé, solide, évoque l'air de violence guerrière que chante Ulysse au début du troisième acte de *Pénélope* : un second motif lui succède, simple, expressif, sans fadeur. Même opposition dans le premier temps de la seconde, avec une écriture plus serrée encore, en canons et la conclusion majeure, lumineuse, heureuse... Les deux *Andante* se révèlent fort beaux : le premier, sur un dessin qui pourrait se trouver dans *Pénélope*, amenant une foule apaisée, très sereine, – sorte de nocturne dont l'inspiration rappelle un peu celle de la sonate de violon (n° 2, op. 108). *L'Andante* de la seconde sonate, en *ut mineur*, débute à la façon de l'*Élégie* ; plus serein cependant, surtout lorsque s'élève le thème en la bémol, si pur, si consolant. – Les *Finales*, animés, vigoureux, d'un noble style, se terminent en majeur, dans une expansion de lumière

que l'on retrouve à la conclusion du premier temps du *Second Quintette*. » Fauré n'était pas insensible aux événements politiques et artistiques, loin de là, mais n'y était pas réellement engagé, et surtout son œuvre en avait été peu influencée. Pourtant, dans la *Première Sonate en ré mineur*, écrite entre mai et août 1917, il est difficile de ne pas entendre certains échos de l'horrible Grande Guerre qui s'éternisait terriblement, et dont Fauré, déjà âgé, fut très affecté. En trois mouvements seulement (c'est une caractéristique de sa troisième manière) au lieu des quatre plus habituels, elle est particulièrement concentrée, dense, puissante voire dure, sans concession et réputée difficile d'accès. Mais le grand musicologue Harry Halbreich nous encourage : « Il faut persévérer au-delà de ce contact premier pour découvrir un nouveau chef-d'œuvre, d'une densité de pensée exceptionnelle, encore soulignée par une tension contrapuntique magistrale, d'une expression sobre et virile, d'une vigueur rythmique digne du meilleur Roussel. Au reste, les deux derniers mouvements sont d'un abord plus aisé que le premier. »

On sent dans l'*Allegro* initial (en ré mi-

neur) une certaine colère. Son premier thème, rude et scandé, provient d'une symphonie détruite de 1884, et a également été utilisé pour représenter la colère d'Ulysse, au début du Troisième Acte de son opéra *Pénélope* ; le second thème apporte un contraste apaisant, avec sa douce tendresse. C'est la plénitude qui caractérise l'*Andante* (en sol mineur), beaucoup plus intérieur, sans doute douloureux mais aussi contemplatif. Il est en trois parties, chacune exploitant deux thèmes mélodiques, qui semblent indéfiniment renouvelés, et qui se répondent davantage qu'ils ne s'opposent. Le *Finale, Allegro commodo* (en ré majeur), avec son insouciance, apporte une consolation inattendue, à la fois joyeuse et retenue. Le premier thème est une longue et élégante phrase pleine de capricieuses modulations, tandis que le second semble s'amuser avec ses grands écarts, ses syncopes et ses jeux de canons entre les deux instruments ; la fin est remarquablement exubérante, et conclut la *Sonate* dans la lumière.

En 1920, à soixante-quinze ans, pour la première fois de sa vie Fauré dispose de son temps comme il l'entend. Il peut

enfin le consacrer à la composition. Il se met alors à la *Deuxième Sonate en sol mineur*. Et, alors que sa santé s'est dégradée, que sa surdité le fait souffrir atrocement, déformant toute la musique qu'il entend, il va nous offrir l'une de ses œuvres les plus juvéniles et séduisantes. Il faut dire que, dans ses ultimes années, Fauré va enchaîner les chefs-d'œuvre, tout particulièrement dans le domaine de la musique de chambre. Et il est remarquable que cette *Seconde Sonate* soit nettement plus apaisée que la *Première*. Vincent d'Indy en a été très ému : « Je veux te dire combien je suis encore sous le charme de ta si belle Sonate de violoncelle [...] Ah, tu as de la veine de rester jeune comme ça ! [...] laisse-moi t'embrasser de tout cœur et te dire que j'aime l'ami autant que je révère l'artiste. »

À vrai dire, sa composition commence par une commande de l'État, pour les cérémonies commémoratives du centenaire de la mort de Napoléon 1^{er}. Fauré écrit alors un *Chant funéraire*, qu'il fit arranger pour orchestre d'harmonie par le chef de la musique de la Garde républicaine. Mais, sans doute conscient de la valeur de cette pièce

et soucieux de lui donner une destinée plus pérenne, il l'introduisit dans sa nouvelle *Sonate*, comme mouvement lent central, encadré de deux mouvements rapides.

Il y a deux thèmes principaux dans l'*Allegro* initial (en sol mineur) : le premier est d'un magnifique élan frémissant et continu, confié au violoncelle ; le second, plus simple, en valeurs longues, est exposé au piano. Fauré utilise tour à tour ces deux thèmes, qui ne s'opposent jamais. Il se dégage de l'ensemble de ce mouvement lumineux une impression de plénitude et de générosité. Nous l'avons vu, l'*Andante* central (en ut mineur) est d'origine funèbre. Pourtant, c'est un morceau très simple, d'une réelle noblesse, d'une profonde élévation méditative, par moments tout à fait bouleversant. Le *Finale, Allegro vivo* (en sol mineur) est un scherzo virtuose et jubilatoire, que viennent tempérer des passages plus chantants, légèrement indolents. C'est un mouvement rayonnant, effervescent, parfois dionysiaque ; on n'imagine pas aisément qu'il ait pu être écrit par un vieil homme de soixante-seize ans.

Le Chant élégiaque de Schmitt

La réputation de Schmitt compositeur repose principalement sur ses grandes fresques orchestrales, souvent avec chœurs, qui se caractérisent par leur puissance, la générosité, parfois même à la limite de l'excès, de l'invention mélodique, harmonique et rythmique. La musique de chambre lui était pourtant très chère. Si l'on en retient surtout le monumental *Quintette pour piano et cordes* composé dans sa trentaine, il ne faudrait pas oublier les deux chefs-d'œuvre de la fin de sa vie, consacrés aux cordes : le *Trio* et le *Quatuor*. Tous deux sont également de dimension considérable. C'est dire que l'on n'attend guère Florent Schmitt dans de courtes pièces intimes. Bien moins célèbre que l'*Élégie* de son maître Fauré, composée une vingtaine d'années auparavant, ce *Chant élégiaque*, d'une durée équivalente, est d'un état d'esprit bien différent. Au rythme régulier et pesant de la première, qui lui donne un côté inexorable, la seconde répond avec la présence presque ininterrompue d'un rythme pointé, qui donne le sentiment de mouvement, et même si la douleur n'est pas absente de cette

œuvre, nous éloigne de la mort ou de la souffrance que le titre suggère. C'est une pièce bouleversante, qui grâce à ses lumineuses couleurs harmoniques et à sa richesse rythmique n'est jamais larmoyante.

La version avec piano date de 1903. Et comme Fauré pour son *Élégie*, Schmitt orchestra la partie de piano quelques années plus tard (en 1911). Il y trouve des couleurs instrumentales remarquables, et se montre un orchestrateur hors pair. Mais nous pouvons penser que cette luxuriance fait perdre l'intensité expressive de la version originale, plus dépouillée.

La Sonate de Kœchlin

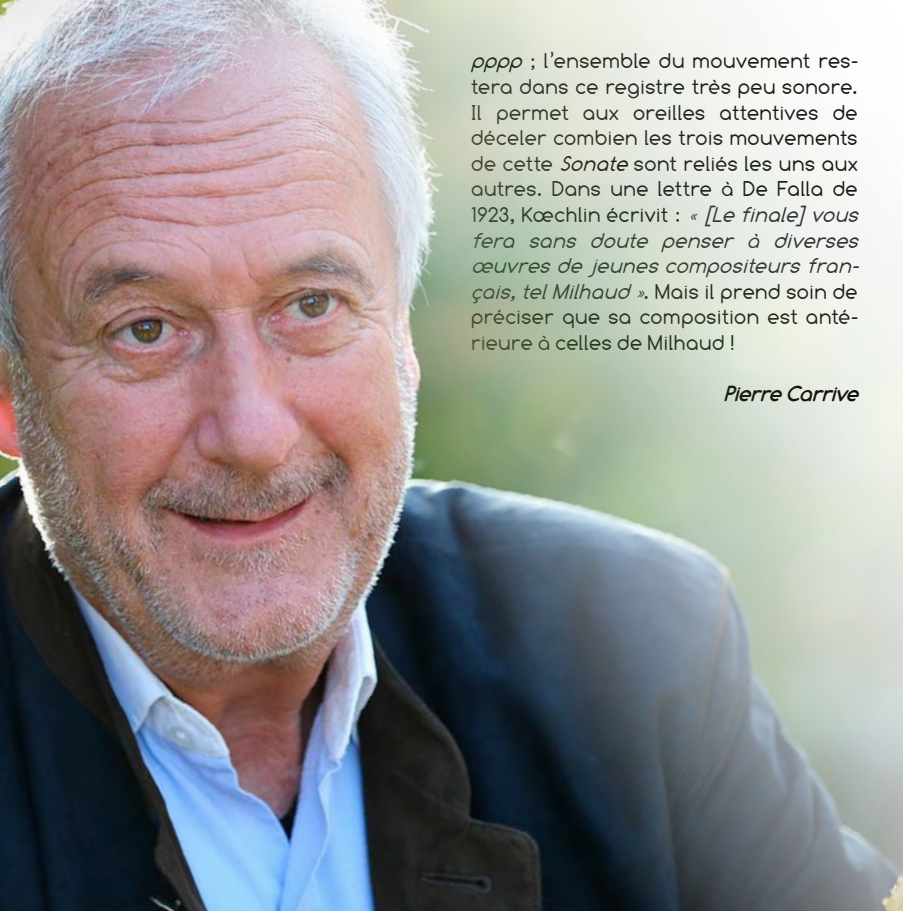
Charles Kœchlin décrit, dans son *Kœchlin par lui-même*, dans quel état d'esprit il aborda la musique de chambre : « *Dès l'instant qu'il s'est créé libre, libre de moduler comme il l'entend, et de modeler la forme sur l'idée [...], alors cela marche. [...] Chanter, chanter librement ! Ce qui ne veut pas dire sans ordre, ni qu'il s'y trouve parfois des motifs nettement définis. Mais en réalité, chacune de ses œuvres est une pièce unique*

dont le plan se trouve déterminé par l'évolution vivante des thèmes et des sentiments, par leur vie même. » Parmi les deux cent vingt-six œuvres du catalogue de Charles Kœchlin, la musique de chambre occupe une place très importante, et les formations les plus diverses y sont représentées. Parmi elles, les sonates pour un instrument et piano, toutes écrites entre 1911 et 1925, sont en bonne place : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, violon, alto, et donc violoncelle, avec cette *Sonate* concise, d'une extrême sensibilité contenue, rêveuse et lumineuse. Paradoxalement, bien qu'elle soit également de 1917, elle fait beaucoup moins penser que la *Première* de Fauré aux atrocités de la guerre dont on ne voyait alors plus le bout. Pourtant, nous l'avons vu, Kœchlin était beaucoup plus engagé que son ancien professeur dans les événements de son temps. Mais c'était une période où Kœchlin était intensément occupé avec la composition. Toujours dans *Kœchlin par lui-même* : « *En général, on verra dans les ouvrages de cette période, soit une lumière persistante (Sonate de flûte, Premier Quatuor à cordes, Sonate pour deux flûtes, Sonates de clarinette, et*

Sonate de violoncelle même dans son nocturne Andante), soit un éclaircissement progressif (Deuxième Quatuor à cordes et Quintette pour piano). » Puis il prend soin de préciser qu'« *on ne peut enfermer son inspiration dans ces cadres* », et il cite la *Sonate de violon* et la *Sonate d'alto*. Cette *Sonate pour violoncelle et piano* est, avec les *Vingt chansons bretonnes*, la seule œuvre pour violoncelle « soliste » de Kœchlin qui, par ailleurs, ne l'utilisa que sept fois (avec trois quatuors à cordes et trois quintettes de formations diverses) dans ses dix-huit œuvres de genre sonate consacrées à la musique de chambre.

Le premier mouvement, *Très modéré*, est merveilleusement calme et paisible, avec ses deux thèmes aussi rêveurs et mélodiques l'un que l'autre. Suit un *Andante quasi adagio*, un « nocturne » tout aussi tranquille, même si les deux instruments semblent vivre des vies séparées, avec une partie de piano très complexe, écrite sur trois portées ; au milieu, selon les mots du compositeur, « *le violoncelle déroule un tapis de notes graves, sous les étoiles (accords du piano)* ». Le *Finale. Allegro non troppo* commence avec la très rare nuance





pppp ; l'ensemble du mouvement restera dans ce registre très peu sonore. Il permet aux oreilles attentives de déceler combien les trois mouvements de cette *Sonate* sont reliés les uns aux autres. Dans une lettre à De Falla de 1923, Kœchlin écrit : « [Le finale] vous fera sans doute penser à diverses œuvres de jeunes compositeurs français, tel Milhaud ». Mais il prend soin de préciser que sa composition est antérieure à celles de Milhaud !

Pierre Carrive

"Less" well known composers

Of course, none of these three composers is unknown. We cannot even quite say that they are little known. But they are not necessarily known for the best reasons.

It is thus that the music of Gabriel Fauré that is most often played is perhaps not the most remarkable, nor the most personal that he wrote. Though the reputation of Charles Kœchlin as orchestrator or music theorist needs no making, he is still rarely thought of as a composer. As for Florent Schmitt, his name is more often linked to political polemics than concert programmes.

This recording has the great merit of giving full credit to these three great creators.

Gabriel Fauré (1845-1924)

He is the composer of intimacy, half-light, and lovers' talk. If it were not so modest, his music, with so much sensitivity, and sometimes even sentimentality, would be classed as romantic music. Despite his death in 1924, Gabriel Fauré is more readily classed as belonging to the 19th century rather than the 20th cen-

tury. His orchestration, in particular, does not announce in any way all the boldness that would come after it, and that he was even familiar with (he lived twenty-two years after the creation of *Pelléas et Mélisande* by Debussy, twelve years after the creation of *Daphnis et Chloé* by Ravel). It is quite amazing to think that he survived Debussy for six years, that he knew Stravinsky until his neoclassical period, Schoenberg after he theorised twelve-note composition, or the Group of Six (Durey, Honegger, Milhaud, Tailleferre, Poulenc and Auric) during all their joint activity! He is not a composer of the past; his melodic clarity, his will to go towards the intimate by refusing emphasis, the refinement of his harmonic writing: many great French composers of the beginning of the 20th century owe him a lot. And the two sonatas recorded here are those of a free artist, not very fashion conscious, but not as disconnected from his time as some of his pieces that made him popular might suggest. Fauré's reputation as a "salon composer" comes from the fact that he did indeed frequently visit the salons. Others, such as Marcel Proust, also suffered, because André Gide refused to

publish *Du Côté de chez Swann* (Swann's way) for this very reason. But though this unflattering image only affected the author of *In Search of Lost Time* for a short while, it lasted much longer for our composer, and still continues somewhat today.

We must realise, however, that at that time, there were far fewer public concerts than there are now, and that these salons allowed the spread of new music. Some, like those of the Princesse de Polignac, where Fauré was the guest of honour, even had a well-deserved reputation as being avant-garde. Fauré was then a composer whose theories on harmony were judged to be so subversive that the director of the Conservatoire (Conservatory of Music), Ambroise Thomas, categorically refused (*"Fauré, never! If he is appointed, I will resign."*) to entrust him with the composition class in 1892, preferring the respectable Théodore Dubois. We'll see what happens next.

Charles Koechlin (1867-1950)

Seen from certain angles, Koechlin's activities are so numerous and successful that we could forget that he

composed beautiful music that speaks to the heart.

In fact, Charles Koechlin was already passionate about music after the death of Wagner, Franck, Tchaikovsky, Brahms... he knew all the production of the Second School of Vienna (he loved Berg and the first Schoenberg, but did not understand the second, nor Webern; he was severe with the French epigones of this school), a good part of the music of Varese (which he did not like) and the beginnings of Stockhausen. He experienced the war of 1870 and the two world wars. A very inquisitive, highly educated, politically engaged, writer, lecturer, critic, educator, theorist, photographer, he was a prolific composer. His work is also considerable in quantity (two hundred and twenty-six works in his catalogue, covering all genres - including film - with the exception of opera) in a variety of writing, ranging from an assumed archaism (counterpoint to the 16th century), drones, Gregorian mode, old modes, monody, French polyphonies of the 12th and 13th century, parallel chords...) the most modern techniques (polymodality, polyrhythm, polytonality, atonality, twelve-tone note

composition, so-called Debussyian harmonies...) through folklore, popular music, distant patterns borrowed from music outside Europe, American influences... This acute knowledge of the world in which he lived did not prevent him from being, as a creator, absolutely indifferent to the trends of his time. His motto was *"Spiritus flat ubi vult"* (The spirit blows where it will), and the epitaph engraved on his tombstone is *"The spirit of my work and that of my whole life is above all a spirit of freedom."*

So much for the calling card. For a more intimate presentation, let him speak, with the book *Study of Charles Koechlin by Himself*, where he speaks of himself in the third person, which gives the work a very peculiar and very enjoyable touch, because the author does not take pleasure in false modesty or self-satisfaction. It's a real treat, and the following excerpts tell us a lot about it: *"Finally, we cannot classify it, and it's embarrassing. But why - why classify it? Can we not simply take works as they are, without wishing to put them in this or that locker?". Or: "In the past, lecturers who had to present him to the public regularly asked him:*

"What school are you from?" Which annoyed him greatly, and he invariably answered: "from none!" So they said, "Ah, I see, you're an eclectic..." If being eclectic (the ugly word!) means trying to translate, for oneself, and for others, admiring beauty in all its forms, characters, eras and styles, then yes, Koechlin is an eclectic (he will never admit that this means to admire indiscriminately). But which school is he from? His own, dammit! And again, not always. More exactly, his school does not exist, or it contains so much diversity that it's more like... Rather, a source of music that has sprung up, a force of expression, of life, which has revealed itself."

For Florent Schmitt, Charles Koechlin is "above all" a composer. And listening to the *Sonata for cello and piano* this recording is enough to persuade that he was, at least, an authentic creator.

Florent Schmitt (1870-1958)

The name of this original Lorraine is, for many, linked to his very complacent attitude towards Nazi Germany. This is not the place to go deeper into this question. But there is little doubt that

the composer is no longer considered in the same way as before the 1930s. He had a blazing success, thanks to three of his works, which today are still his most famous, dating back to his early years. **Psalm XLVII**, the **Tragedy of Salome**, and the **Quintet with piano**. Before the war, it was not uncommon to find his name in a list like this, taken from **La Revue Musicale (The Musical Review)**: Saint-Saens, Fauré, d'Indy, Debussy, Dukas, Ravel, Schmitt. Around 1939, in the conclusion of his **Study of Charles Koechlin by Himself** already quoted, the Alsatian advertised himself by quoting the Lorraine, in the company of composers who had remained famous: *"M. de Falla, Florent Schmitt, Roussel, Milhaud have set the bar high enough that he should not complain about the incomprehension of his best colleagues!"*.

The mention of the dates of birth and death of Florent Schmitt looks like a chapter in a textbook of French History that could be called "from the end of the Second Empire to the beginning of the Fifth Republic". Like Charles Koechlin, he belongs to this generation born around the war of 1870. Whether in scientific, literary or artistic disciplines,

it is one of the most formidable generations of great minds that France has ever known. They had in common the universal value of Humanism. Besides our two composers, and to stick to their colleagues, we can quote Guy Ropartz (1864-1955), Paul Dukas (1865-1935), Albéric Magnard (1865-1914), Erik Satie (1866-1925), Albert Roussel (1869-1937), Guillaume Lekeu (1870-1894), Louis Vierne (1870-1937), Charles Tournemire (1870-1939), Reynaldo Hahn (1874-1947) and Maurice Ravel (1875-1937). And bear in mind that Schmitt, who composed until his last breath, survived them all! When we also see that he was born barely a year after the death of Hector Berlioz, but five years before that of Georges Bizet, ten years before that of Jacques Offenbach, and that when he died Olivier Messiaen was already fifty years old, Maurice Ohana forty-five, Marcel Landowski forty-three, Henri Dutilleux forty-two, Pierre Boulez thirty-three and Pierre Henry thirty-one, we can measure all that Florent Schmitt had experienced in terms of musical development in his country. A wise critic and composer, active until the end of his life, he was very aware of all this, and was always a completely

independent mind in both these fields.

The composition class of Gabriel Fauré

Four years after, as we have seen, having been overshadowed by Théodore Dubois, who was meanwhile promoted to director, Gabriel Fauré was finally appointed professor of composition at the Conservatoire de Paris. There were students no less than the likes of Nadia Boulanger, Georges Enesco, Maurice Ravel, Jean Roger-Ducasse, Émile Vuillermoz... Charles Koechlin and Florent Schmitt.

As a teacher, he was as much appreciated for his musical qualities as he was loved for his human qualities by his students. Fauré broke with his predecessors, whose teaching was entirely, and only turned towards the preparation of the Prix de Rome, for which it was necessary to provide the unavoidable cantata; this teaching was modelled on that of Vincent d'Indy at the Schola Cantorum, and almost nothing else. Fauré refused all dogmatism. This is what Koechlin says, which reflects the other testimonies we have regarding Fauré as a teacher: *"I loved his benevolence, his extreme simplicity. A little dis-*

tant sometimes due to private daydreaming, and not that he was remote (or even indifferent to his disciples). "And also: "Actually, he made some observations, rather rare, but useful in their simplicity and always aiming at the best style. For this "revolutionary" showed himself, as an instructor, to be a purist who hated clumsiness and incorrectness. The most effective, however, was the emulation which he incited by himself, by the high value of his art: his pupils offered to such a perfect musician only the best of what they could write, fearing every concession or platitude as being unworthy of his artistic virtue." This opposition between the conservatism of Schola Cantorum and the modernity of Fauré's class found itself in the political arena. They were then in the midst of the Dreyfus case. Vincent d'Indy and his "establishment" were clearly Anti-Dreyfus, while Charles Koechlin was, with his friend Albic Magnard, one of the few composers to take a very active defence of Dreyfus, the great majority of Fauré's pupils also being Dreyfus supporters.

To return to Fauré as a teacher, let us note that, the year following his appointment as professor of composi-

tion, Ravel, still his pupil, endured, for the fifth and last time due to the age limit, a resounding failure to win the Prix de Rome. It was such a scandal that Dubois resigned from his post of director, and after a short period of hesitation, Fauré, who had publicly supported Ravel, was named in his place. It was a revolution in this conservative institution: Fauré, who was at that time compared to Robespierre, created a historic household, separating from the most retrograde professors and appealing, for juries, to such innovative personalities as Debussy, Dukas or Ravel.

The student Koechlin

When he entered the École polytechnique in 1887, Charles Kœchlin regularly attended the concerts of associations. He had two musical awakenings: Fauré's music, and the **Mass in B minor** by Bach.

Then, while planning a career as an engineer, he fell seriously ill. He had to give up his ambitions, and decided to become a musician. On 17 December, 1889, he heard Fauré direct his **Shylock**; subdued by the beauty and the novelty

of this music, he immediately embarked on the composition. After being the student of Antoine Taudou, Jules Massenet and André Gedalge, he soon became Gabriel Fauré's.

The master had such confidence in his disciple that he entrusted him with the orchestration of his **Pelléas et Mélisande**. They both worked closely together. Thereafter, when Fauré was unable to teach his students, he would entrust his class to Koechlin. The students, among others, were Max Jacob, Francis Poulenc, Henri Sauguet and Germaine Tailleferre.

Finally, it should be noted that Koechlin, just after the death of his former master, dedicated to him a whole work, entitled simply "Gabriel Fauré".

The student Schmitt

Koechlin and Schmitt could already be found together in Massenet's composition class. It was there that Koechlin discovered, thanks to those who would become solid friends and whom he then called the "musicians of the far left", Florent Schmitt and Ernest Le Grand, the music of Claude Debussy. In 1889, they spent evenings in Lorraine Gabriel

Pierne's Paris studio, rue de l'Odéon. Even if Schmitt had other teachers, it is Fauré who he would have most admired, and who would have been the most influential. This manifested itself in the **Soirs**, an early work composed in the 1890s, where we find the qualities of young Fauré, clear, sensual, charming. Schmitt would explicitly pay tribute to the fiercer Fauré in the last way (that of our two **Sonatas for cello and piano**) in **In Memoriam**, dedicated to the memory of his master. In this symphonic diptych, Schmitt avoids all "in the manner of"; he remains quite himself, always so independent, but he expresses his gratitude by assuming the legacy received. The first piece, **Cippus Feralis** (funerary stele), recalls the ultimate Fauré with its austere and painful grandeur. And in the second, **Scherzo in the name of Gabriel Fauré**, it is all the unconventionality of the pupil that is expressed in a piece with a state of mind as far as possible from that of the master. In a way: **Listen to what I learned from him, and as a result of his teaching I became myself.**

Société Nationale de Musique, SNM (National Society of Music) and

Société Musicale Indépendante, SMI (Independent Music Society)

Another common factor of our three composers is that they were all participants of the SMI since its origin.

The SNM, to which Fauré belonged since the beginning, was created in 1871, the day after the war against Prussia. On the one hand it was to promote instrumental music, which was then abandoned for the benefit of opera and vocal music, and on the other hand to reaffirm the greatness of French music, in reaction to German music (Wagner in particular). In the 1880s, it opened to composers who were not French nationals, then to "modern" scores.

But little by little, from the death of César Franck in 1890 and under the influence of Vincent d'Indy who had an unfortunate tendency to hegemony, the SNM became increasingly conservative, until becoming no more than a chapel dedicated to Franckism and its followers from the Schola Cantorum, all those who were deemed unworthy by being rejected. Here's how the SMI was born, according to Émile Vuillermoz's story: "*The young musicians who were ousted met, my comrades appointed me to organise the movement and to*

convene an action committee. I was spoiled for choice, since among the victims of the scholars were Maurice Ravel, Florent Schmitt, Charles Koechlin, Jean Huré, Louis Aubert, Roger Ducasse, all students of Fauré, and D. É. Inghelbrecht, who put his baton to their service."

When the SMI was created in 1910, Fauré was, thanks to his position as director of the Conservatoire, a very official musician. It was therefore very daring on his part to accept the presidency of this new society whose explicitly declared independence went against the dogmas and theories advocated everywhere else. During the war, he did everything he could to merge the two societies. Without success, which saddened him greatly. They had become too different.

While Koechlin took an active part in the SMI, this form of "activism" was not really in his nature. He was decidedly too independent: "*The frenzied individualist that I am has more than once regretted being part of such or such grouping, committee, etc. (mainly because of decisions taken by the majority, of which I did not approve, and due to which I would have done better*

to give my resignation, for example to the SMI)."

The programme

The Sonatas by Fauré

Gabriel Fauré was incredibly fond of the cello, as evidenced by the many pieces he devoted to it: **Elegy** Op. 24, **Romance** Op. 69 **Butterfly** Op. 77, **Sicilian** Op. 78 and **Serenade** Op. 98. But it was only at the age of seventy-two that he undertook the creation of a major score for this instrument, which would be followed five years later by a second: the two **Sonatas for cello and piano**.

He was then in his "third period", his last, that of brevity, sobriety, introspection, wisdom; but also that of vitality. The last pieces by Beethoven, Schumann or Brahms have some of these characteristics. But in Fauré, then significantly older than his three illustrious elders from across the Rhine in their last creations, there is very subtly mixed violence and gentleness, strength and fragility. These two **Sonatas** are a very moving illustration.

Before talking about the composition context of each of these **Sonatas**, ra-

ther than approaching them movement by movement, let Charles Koechlin present them:

"Both Cello Sonatas affirm the same vigour, the same virility of inspiration. Austere at times, always sober, eventful but with a sovereign order, they will disappoint the listeners accustomed to the swoon of the instrument whose chanterelle, too often, takes pleasure in the accents of an opera tenor. Fauré rehabilitates him by giving him such a pure role... The Allegro of the first is built on two themes: the one, jerky, rhythmic, solid, evokes the air of warlike violence that Ulysses sings at the beginning of the third act of Penelope: a second motif follows it, simple, expressive, without blandness. Same opposition in the initial phase of the second, with still tighter writing, in canons and the major conclusion, bright, happy... Both of the Andantes are very beautiful: the first, on an arrangement that could be in Penelope, evoke a soothed, very serene crowd, a sort of nocturne whose inspiration is a little reminiscent of the violin sonata (no. 2, op. 108). The Andante of the second sonata, in C minor, begins in the style of the Elegy; more serene, however, especially when

the theme in A flat, so pure, so consoling, arises. - The Finales, animated, vigorous, of a noble style, finish in major, in an expansion of light which one finds at the conclusion of the first part of the Second Quintette."

Fauré was not insensitive to political and artistic events, far from it, but was not really engaged in them, and his work was particularly little influenced. Yet in the **First Sonata in D minor** written between May and August 1917, it is difficult not to hear some echoes of the devastating Great War, which dragged on so destructively, and by which Fauré, already old, was very much affected. In only three movements (this is a characteristic of his third style) instead of the most usual four, it is particularly concentrated, dense, powerful or even hard, without concession and deemed difficult to access. But the great musicologist Harry Halbreich encourages us: "*We must persevere beyond this first contact to discover a new masterpiece, with an exceptional density of thought, still underlined by a masterful contrapuntal tension, a sober and virile expression, a rhythmic vigour worthy of the best Roussel. Moreover, the last two movements are easier to*

approach than the first."

We feel in the initial *Allegro* (in D minor) some anger. His first theme, rough and polished, comes from a destroyed symphony of 1884, and was also used to represent the anger of Ulysses, at the beginning of the Third Act of his opera *Pénélope*; the second theme brings a soothing contrast, with its gentle tenderness. It is the fullness that characterises the *Andante* (in G minor), much more intimate, no doubt painful but also contemplative. It is in three parts, each with two melodic themes, which seem to be renewed indefinitely, and which respond more than they oppose. The *Finale, Allegro commodo* (in D major), with its carelessness, brings an unexpected consolation, both happy and restrained. The first theme is a long and elegant phrase full of capricious modulations, while the second seems to amuse itself with its great variations, its syncopations and its plays of canons between the two instruments; the end is remarkably exuberant, and concludes the *Sonata* in the light.

In 1920, at the age of seventy-five, for the first time in his life Faure used his time as he saw fit. He could finally devote it to composition. He then started

work on the *Second Sonata in G minor*. And, while his health had deteriorated, his deafness making him suffer horribly, distorting all the music he heard, he would offer us one of his most juvenile and seductive works. It must be said that, in his last years, Fauré would create one masterpiece after another, especially in the field of chamber music. It is also remarkable that this *Second Sonata* is much calmer than the *first*. Vincent d'Indy was very moved: "*I want to tell you how much I'm still in love with your beautiful Cello Sonata [...] Ah, you're lucky to stay young like this! [...] let me kiss you with all my heart and tell you that I love the friend as much as I revere the artist.*"

To tell the truth, its composition began with an order placed by the State, for the commemorative ceremonies of the centenary of the death of Napoleon the 1st. Fauré then wrote a *Funeral song*, which he arranged for the orchestre d'harmonie by the head of music of the Republican Guard. But, no doubt aware of the value of this piece and anxious to give it a more permanent fate, he introduced it in his new *Sonata*, as a central slow movement, framed by two fast movements.

There are two main themes in the initial *Allegro* (in G minor): the first is a magnificent quivering and continuous impulse, entrusted to the cello; the second, simpler, in long values, is presented by the piano. Fauré uses these two themes in turn, which are never opposed. The whole of this luminous movement gives off an impression of fullness and generosity. As we have seen, the central *Andante* (in C minor) is of funereal origin. However, it is a very simple piece, of a real nobility, of a deep meditative elevation, at times quite upsetting. The *Finale, Allegro vivo* (in G minor) is a virtuoso and jubilant scherzo, that comes to temper livelier, slightly indolent passages. It is a radiant, effervescent, sometimes Dionysian movement; it is not easy to imagine that it could have been written by an old man of seventy-six.

The Chant Élégiacque by Schmitt

The reputation of Schmitt as a composer rests mainly on his large orchestral frescoes, often with choirs, which are characterised by their power, generosity, sometimes even to the limit of excess, of melodic, harmonic and rhythmic

invention. Chamber music was very dear to him. If we particularly remember the monumental *Quintet for piano and strings* composed in his thirties, we should not forget the two masterpieces at the end of his life, dedicated to the strings: the *Trio* and the *Quartet*. Both are also of considerable size. This means that we hardly expect Florent Schmitt to create short, intimate pieces. Much less famous than the *Elegy* of his master Fauré, composed about twenty years ago, this *Chant éleghiastique*, of equivalent duration, is of a very different state of mind. To the steady and heavy rhythm of the first, which gives it an inexorable aspect, the second responds with the almost uninterrupted presence of a dotted rhythm, which gives the feeling of movement, and even if pain is not absent from this work, takes us away from the death or suffering that the title suggests. It is a moving piece, which thanks to its luminous harmonic colours and its rhythmic richness is never tearful.

The piano version dates from 1903. As Fauré did for his *Elegy*, Schmitt would orchestrate the piano part a few years later (in 1911). He found remarkable instrumental colours, and showed himself

to be an outstanding orchestrator. But we can consider that this richness loses the expressive intensity of the original version, more stripped down.

The Sonata by Koechlin

Charles Koechlin described, in his *Study of Charles Koechlin by Himself*, the state of mind whereby he approached chamber music: *"From the moment he declares himself free, free to modulate as he sees fit, and to shape the form on the idea [...], then it works. [...] Sing, sing freely! This does not mean without order, or that clearly defined motifs do not emerge sometimes. But in reality, each of his works is a unique piece whose plan is determined by the living evolution of themes and feelings, by their very life."* Of the two hundred and twenty-six works in Charles Koechlin's catalogue, chamber music occupied a very important place, and the most diverse formations are represented. Among them, the sonatas for an instrument and piano, all written between 1911 and 1925, are in a good place: flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, violin, viola, and then cello, with this concise *Sonata*, with a contained extreme

sensibility, dreamy and luminous. Paradoxically, although it was also from 1917, it makes one think much less than Fauré's *First* of the atrocities of war, of which the end could no longer be seen. Yet, as we have seen, Koechlin was much more engaged than his former teacher in the events of his time. But it was a time when Koechlin was intensely occupied with composition. Again, from *Study of Charles Koechlin by Himself*: *"In general, we will see in the works of this period, a persistent light (Flute Sonata, First String Quartet, Sonata for two flutes, Clarinet Sonatas, and Cello Sonata even in its Andante nocturne), a gradual clarification (Second String Quartet and Piano Quintet). "Then he takes care to specify that "you cannot lock your inspiration in these frameworks", and he quotes the Violin Sonata and the Viola sonata.*

This *Sonata for cello and piano* is, with the *Twenty Breton songs*, the only solo cello work by Koechlin, who, moreover, used it only seven times (with three string quartets and three quintets of various formations) in his eighteen sonata genre works devoted to chamber music.

The first movement, *Très modéré*, is

wonderfully calm and peaceful, with its two themes as dreamy and melodic as each other. An *Andante quasi adagio* follows, a "nocturne" that is just as quiet, even if the two instruments seem to live separate lives, with a very complex piano part, written on three staves; in the middle, in the words of the composer, *"the cello unrolls a carpet of low notes under the stars (piano chords)"*. The *Finale. Allegro non troppo* starts with the very rare nuance *pppp*; the whole movement will remain in this incredibly quiet register. It allows attentive ears to detect how much the three movements of this *Sonata* are connected to each other. In a letter to De Falla of 1923, Koechlin wrote: *"[The finale] will probably remind you of various works by young French composers, such as Milhaud"*. But he is careful to specify that his composition is earlier than those of Milhaud!

Pierre Carrive



www.lepalaisdesdegustateurs.com



Fauré - Koechlin - Schmitt œuvres pour violoncelle et piano Alain Meunier et Anne Le Bozec

Enregistré au Domaine des Étangs, à Massignac, en décembre 2015

Directrice Artistique

Anne Le Bozec

Ingénieur du son

Alain Gandolfi

Facteur de Piano

Gérard Fauvin

Texte du livret

Pierre Carrive

Tableau

Korin - www.korin.ovipart.fr

Graphisme

Alain Gandolfi

Anne Le Bozec joue sur un Piano Peyel 1917 collection Gérard Fauvin