



Guy ROPARTZ · Albéric MAGNARD

Alain MEUNIER · Anne le BOZEC

Guy ROPARTZ : Sonate pour violoncelle et piano n°2 en la mineur

1. Lent - Ardent 09:06
2. Lent et calme 07:09
3. Très lent - Assez animé..... 07:09

Albéric MAGNARD : Sonate pour violoncelle et piano opus 20 en la majeur

4. Sans lenteur - Alla zingarese..... 08:04
5. Scherzo : Sans faiblir 02:47
6. Funèbre 08:47
7. Finale : Rondement 07:36

Temps total : 50:38

Enregistré du 13 au 15 juin 2021 au Couvent des Jacobins de la Maison Louis Jadot, à Beaune.

Direction Artistique : Didier Henry

Prise de son et mixage : Alain Gandolfi

Pastel de couverture : Agnès Pormenté

Graphisme : Alain Gandolfi

Production : Eric Rouyer

Le souffle de l'amitié

1909-1919. Entre les dates des deux compositions qui nous occupent, au cœur des déchirements du corps et de l'âme nationale, la sensibilité littéraire et artistique française se fractionna dans les spasmes de l'Affaire Dreyfus avant de s'enterrer dans la boue des tranchées : impressionnisme, symbolisme, cubisme, orientalisme, effluves de la Seconde Ecole de Vienne et révolution stravinskienne, entre autres, métamorphosèrent les arts.

Passé 1900, trois figures de proue dominèrent la musique française : Fauré, Debussy et Ravel. Pour bien des compositeurs, l'affirmation de leur personnalité prit l'allure d'un défi des plus stimulants. Guy Joseph Ropartz et Albéric Magnard firent, toutefois, partie des exceptions. En effet, leur peu d'attrait pour l'autopromotion alla parfois jusqu'au dénigrement de leurs capacités créatrices, teinté de misanthropie dans le cas de Magnard. Paradoxalement, leur éloignement assumé des mondanités et leur mépris à l'égard des titres les préserva de la versatilité du goût parisien, d'une critique avide d'inouï, subjuguée par les faiseurs de célébrités à l'instar de Jean Cocteau.

En vérité, la sincérité de leur écriture leur assura une protection, un endormissement jusqu'à ces dernières décennies. Dans le contexte de l'avant-garde de l'après Seconde Guerre mondiale, l'omission de l'opéra *Guercœur* de Magnard et du *Pêcheur d'Islande* de Ropartz alla de soi. Plus encore, les circonstances héroïques de la mort de Magnard, tué dans sa propriété en s'opposant, les armes à la main, à l'envahisseur Uhlan, aux premiers jours de l'offensive allemande de l'été 1914, occultèrent la puissance de son œuvre.

Magnard et Ropartz firent donc partie de ces "indépendants" déclarés, non point venus de nulle part, ce qui n'est guère dans la nature de l'Homme et moins encore des artistes, mais inclassables quand bien même la vénération de leurs maîtres, les Dubois, Massenet, Franck et d'Indy leur eut assuré une filiation prestigieuse.

Au lendemain de la catastrophe de Sedan, la France tenta de se constituer un répertoire national, forgé sous la devise de l'Ars Gallica et promu par la Société nationale de musique. Un répertoire national, c'est-à-dire brillamment ouvert sur l'Europe et notamment le monde germanique ! Dans les années trente, Charles Koechlin proposa une définition de cet univers sonore dont il isola trois qualités : le goût, la mesure et le charme. Selon le compositeur de *l'Offrande musicale sur le nom de Bach*, la première est le contraire de l'emphase, la seconde caractérise une écriture aux justes proportions et la troisième évoque la sensibilité propre aux descendants de Rameau et aux héritiers de l'impressionnisme. L'écrin de la musique française n'existe pas sans clarté, souci de l'articulation et, plus encore, l'art du second degré. C'est ce « paradoxe de la moelleuse précision » selon la belle formule que le philosophe Vladimir



photo Paul Castanié

Jankélévitch attribua à l'écriture de Gabriel Fauré, que l'on peut, sans crainte, transposer aux univers de Ropartz et de Magnard.

Ropartz et Magnard furent amis. Natif de Bretagne, le premier vécut une grande partie de sa carrière dans l'Est de la France, non loin du second. Juriste de formation, issu d'une famille bourgeoise et cultivée, il fit ses humanités au collège de Jésuites de Vannes, étudia au Conservatoire de Paris auprès de Jules Massenet et Théodore Dubois avant de rejoindre César Franck et débiter une carrière musicale à Nancy. Directeur du Conservatoire de la ville puis de celui de Strasbourg, Ropartz dédia sa musique, mais aussi son œuvre poétique, que l'on connaît moins, à la culture Celte. Plus précisément encore, sa création demeure profondément enracinée dans le christianisme. Le chant de louanges qu'il offre à la Bretagne et sa passion toute française pour la paix universelle – dans le contexte d'une Troisième République qui s'armait depuis 1870 pour la revanche tant attendue – ne fut pas incompatible avec le pèlerinage qu'il accomplit à Bayreuth. D'ailleurs, la plupart des musiciens dont Magnard et Debussy perçurent, à l'Est du Rhin, chez "l'ennemi" même, la révélation d'un langage musical nouveau.

La Première Guerre mondiale engagea les artistes dans le combat que la plupart acceptèrent de livrer.

Après un tel massacre, demeurait-il quelque espoir en une humanité enfin réconciliée ? En l'année 1919, la **Sonate pour violoncelle et piano en la mineur n°2 de Guy Joseph Ropartz** tenta une réponse affirmative.

L'œuvre s'ouvre sur une phrase longue, exposée sur l'indication *Lent*. Comme un prélude à l'inattendu ! En effet, la passion naissante croît tel un torrent, dans le souvenir de Schumann et de Fauré. La mélodie émerge alternativement au piano volubile et au violoncelle. Elle conquiert l'espace - *Ardent* - voguant sur la houle des arpèges. C'est le temps de l'après-guerre, la volonté de retrouver la tendre lenteur des années qui l'ont précédée, loin des bruits et de l'anarchie des villes désormais

ivres. L'inquiétude subsiste au centre de la page, miroir chambriste de la *Quatrième Symphonie* du compositeur car elle date de la même année. Le rythme haletant du piano fusionne avec un violoncelle qui tarde à céder aux charmes d'une confession fiévreuse.

Lent – à nouveau – et *calme* est-il précisé pour le mouvement suivant. Une mélodie lancinante, une déploration aux couleurs mordorées nourrit un climat aussi charmant que mystérieux. Les couleurs ravéliennes du violoncelle enlacent le piano dans une chaude lumière. On y respire l'immobilité, la noblesse d'un chromatisme teinté de quelque wagnérisme au piano. Un voile se dépose devant la scène.

Très lent - *assez animé* – sont les nuances proposées pour le finale. Un *Très lent* composé d'un seul arpège et de quelques notes au piano, comme un lever de rideau. Le rythme pointé enflamme le sol car l'insouciance et la paix revenues incitent à une danse vive mais contenue, empruntant au folklore breton. Un folklore recréé, assurément, faisant claquer les sabots, teinté d'un humour délicat. Il dissimule l'émotion éperdue du compositeur.

Les cinq partitions de musique de chambre d'**Albéric Magnard** – une *Sonate pour violon et piano*, un *Trio pour violon, violoncelle et piano*, un *Quintette pour vents*, un *Quatuor à cordes* ainsi que la présente **Sonate pour violoncelle et piano**, achevée en 1910 – possèdent un atout remarquable et si français : celui de délivrer en un opus définitif, l'énergie vitale d'une forme choisie, à l'instar de la *Sonate*, du *Trio* et du *Quatuor* de Ravel. De fait, l'intensité expressive de chaque mouvement de la *Sonate* de Magnard fait douter de leur stricte appartenance au répertoire dit de la "musique de chambre" au sens où le divertissement qui prévalait à l'époque classique et rejaillit dans la musique française d'après 1870 – en opposition à la musique allemande - a définitivement disparu. Albéric Magnard pense en orchestrateur - « ses quatre grandes symphonies valent bien celles de Mahler » nous confia le chef d'orchestre Michel Plasson - au point que la *Sonate pour violoncelle* et

piano élargit l'espace sonore bien au-delà de ses modestes trois portées. En effet, la partition d'une structure complexe jongle avec le souvenir de la symphonie romantique, mais aussi du concerto et du lied germanique. L'œuvre nécessita le travail d'une année entière, le musicien alternant avec l'écriture de sa *Quatrième Symphonie*. Dédiée à Gaston Carraud, un ami et futur biographe de Magnard, la *Sonate* fut créée à Paris, le 25 février 1911.

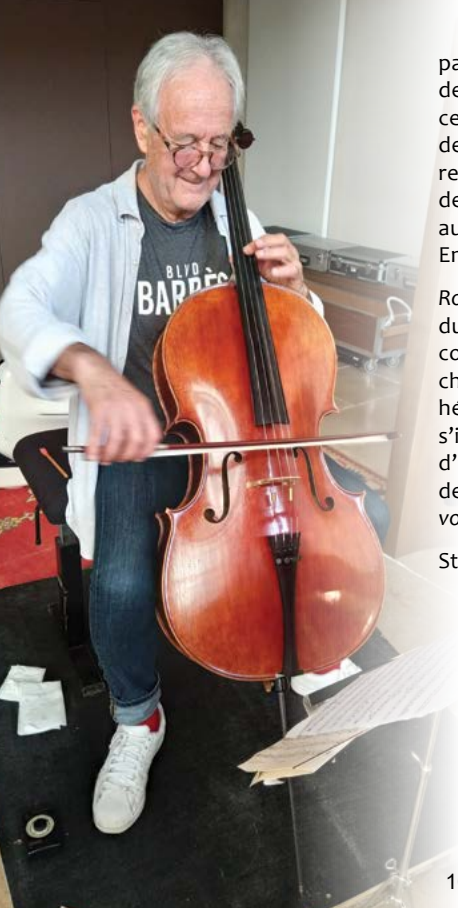
Écoutons les premières mesures celle-ci, annotées *Sans lenteur* – *alla zingarese*. L'élan passionné et bien dans le "style tzigane" joue de la forme fuguée, s'autorise des brisures au sein de son propre récit, laissant le clavier s'éloigner du violoncelle puis en accompagner la souplesse dans une course inextinguible. L'écriture dense et déjà orchestrale suggère, ici et là, les sonorités piquantes d'un pupitre de la petite harmonie, le trépignement de contrebasses. Dans un tel maelström, Albéric Magnard tente de brouiller les pistes afin de ne pas révéler son attirance pour une mélodie "bien née", comme un accès de pudeur, presque. Les dernières mesures du premier mouvement estompent les tensions rythmiques.

Le début du *Scherzo* que le compositeur a jugé utile de préciser *Sans faiblir* apparaît comme un hommage au lied *Erlkönig* de Schubert. Imaginez, grâce à ces quelques accords du piano, l'ombre du *Roi des Aulnes*, celle d'un père tenant sur son cheval, son enfant mourant. La mobilité du drame - « pour lui, toute la musique est un drame » écrit Gaston Carraud - se concentre en une danse comme suggérée, tenue par quelques accords violemment battus au violoncelle.

Le thème haletant du début du *Scherzo* ne sera plus repris. Le mouvement est directement enchaîné au suivant dont le titre, *Funèbre* - souvenons-nous, à l'orchestre, du *Chant funèbre op.9* du compositeur – est mené par les pizzicati des cordes, imitant l'éclat d'un tambour imaginaire. La mélodie du violoncelle s'entrecoupe de sanglots. Dans cet instant fauréen, nous voici revenus aux phrases moirées, à une sensualité indicible - l'art si français du non-dit - éclairée



photo Paul Castanié



par le carillon du piano et le balancement des cordes du violoncelle. Faut-il voir dans cette élégie, la réminiscence douloureuse des jours heureux ? La marche funèbre reprend inexorablement, ses modulations devenues suppliques, tentant de résister au caractère définitif de la condamnation. En vain.

Rondement est-il écrit sur la première page du finale. Le piano pose le décor. Un décor composé de plusieurs plans, eux-mêmes chargés d'idées secondaires. Le caractère héroïque et concertant de cette page s'impose avec détermination. L'écriture d'une complexité assumée réserve aux deux instruments et à tour de rôle, la *prima voce*.

Stéphane Friédérich

The breath of friendship

1909-1919. Between the dates of the two compositions that occupy us, at the heart of the rifts of the national body and soul, the French literary and artistic sensibility split in the spasms of the Dreyfus Affair before burying itself in the mud of the trenches: Impressionism, Symbolism, Cubism, Orientalism, influences from the Second Viennese School and the Stravinsky Revolution, among others, transformed the arts.

After 1900, three leading figures dominated French music: Fauré, Debussy and Ravel. For many composers, asserting their personality took on the form of a most stimulating challenge. Guy Joseph Ropartz and Albéric Magnard, however, were among the exceptions. Indeed, their lack of attraction to self-promotion sometimes went so far as to denigrate their creative abilities, tinged with misanthropy, in the case of Magnard. Paradoxically, their assumed remoteness from the world and their contempt for titles preserved them from the versatility of Parisian taste, from the critics who were ever-hungry for the unheard-of, dominated by celebrity-makers like Jean Cocteau.

In fact, the sincerity of their writing provided them with protection, a certain dormancy until recent decades. In the context of the post-World War II avant-garde, the omission of Magnard's *Guercœur* opera and Ropartz's *Pêcheur d'Islande* was self-evident. Moreover, the heroic circumstances of Magnard's death (he was killed on his property, armed and opposing the invader Uhlan in the early days of the German offensive of the summer of 1914) overshadowed the power of his work.

Magnard and Ropartz were thus part of those declared as "independent", not coming from nowhere – something that is hardly in man's nature and least of all artists' – but unclassifiable even though the veneration of their masters, Dubois, Massenet, Franck and d'Indy, had assured them a prestigious following.

In the aftermath of the Sedan catastrophe, France tried to build a national repertoire, forged under the motto of the *Ars Gallica* and promoted by the *Société Nationale de Musique* [National Society of Music]. A national repertoire, that is to say, brilliantly open to Europe and, in particular, the Germanic world! In the thirties, Charles Koechlin proposed a definition of this sound universe from which he isolated three qualities: taste, measurement and charm. According to the composer of *l'Offrande musicale sur le nom de Bach*, the first is the opposite of emphasis, the second is characterised by well-proportioned composition, and the third evokes the sensitivity peculiar to the descendants of Rameau and the heirs of Impressionism. The repertoire of French music does not exist without clarity, concern for articulation and, what is more, second-degree art. It is this «paradox of soft precision» according to the beautiful formula that the philosopher Vladimir Jankélévitch attributed to the writing of Gabriel Fauré, which we can, without fear, transpose to the universes of Ropartz and Magnard.

Ropartz and Magnard were friends. A native of Brittany, Ropartz spent a large part of his career living in eastern France, not far from Magnard. A lawyer by training, coming from a bourgeois and cultured family, he studied humanities at the Jesuit college of Vannes, then at the Conservatoire de Paris with Jules Massenet and Théodore Dubois before joining César Franck and beginning a musical career in Nancy. Ropartz, a director of the City Conservatory and then of the Strasbourg Conservatory, dedicated his music, but also his poetic work, which is less well known, to Celtic culture. Even more precisely, his creation remains deeply rooted in Christianity. His song of praise to Brittany and his French passion for universal peace – in the context of a Third Republic, which had been arming itself since 1870 for long-awaited revenge – was not incompatible with the pilgrimage he made to Bayreuth. Moreover, most musicians, including Magnard and Debussy, perceived, to the East of the Rhine, in the “enemy” itself, the revelation of a new musical language.

The First World War engaged the artists in the battle that most were prepared to fight.

After such a massacre, did any hope remain that humanity would finally reconcile? In 1919, Joseph-Guy Ropartz's **Sonata for Cello and Piano in a minor No.2** attempted an affirmative response.

The composition opens with a long phrase, shown with the “*Lent*” [slow] indication. It is like a prelude to the unexpected! Indeed, the nascent passion grows like a torrent, bringing to mind Schumann and Fauré. The melody emerges alternately on the voluble piano and the cello. It conquers space – “*Ardent*” – sailing on the swell of arpeggios. It was the post-war era, the desire to regain the tender slowness of the years that preceded it, far from the noise and anarchy of the now-intoxicated cities. Anxiety remains at the centre of the page; the chamber music mirror image of the composer's *Quatrième Symphonie* [Fourth Symphony] because it dates from the same year. The panting rhythm of the piano merges with a cello that is slow to yield to the charms of a feverish confession.

“*Lent*” – again – and “*Calme*” [*calm*] is specified for the next movement. A haunting melody, a lamentation in russet colours nourishes a climate as charming as it is mysterious. The soaring colours of the cello swathe the piano in a warm light. It exudes immobility, the nobility of a chromatism tinged with some Wagnerism at the piano. A veil is in front of the stage.

“*Très lent*” [*Very slowly*] – and “*assez animé*” [*Quite lively*] – are the nuances proposed for the finale. A “*Très lent*” phrase composed of a single arpeggio and some piano notes, like a curtain being raised. The pointed rhythm ignites the ground because the carefree and peaceful return encourages a lively but restrained dance, borrowing from Breton folklore. A recreated folklore, certainly, making the clogs snap, tinged with delicate humour. It conceals the composer's overwhelming emotion.

Albéric Magnard's five chamber music scores – a *Sonata for violin and piano*, a *Trio for violin, cello and piano*, a *Quintet for wind instruments*, a *String Quartet* as well as the present **Sonata for cello and piano**, completed in 1910 – have a remarkable and very French asset: that of delivering the vital energy of a chosen form in a definitive opus, like the *Sonata*, the *Trio* and the *Ravel Quartet*. In fact, the expressive intensity of each movement of Magnard's *Sonata* raises doubts about them strictly belonging to the so-called “chamber music” repertoire in the sense that the entertainment that prevailed in the classical era and reverberated in French music after 1870 – in opposition to German music - had definitively disappeared. Albéric Magnard thinks like an orchestrator - “his four great symphonies are as valuable as those of Mahler”, the conductor Michel Plasson confides – to the point that the *Sonata for cello and piano* expands the sound space well beyond its modest three staves. Indeed, the score of a complex structure juggles the memory of a romantic symphony but also the concerto and the Germanic lied. The composition required a whole year's work, the musician alternating between this and his *Quatrième Symphonie*. Dedicated to Gaston Carraud, a friend and future biographer of Magnard, the *Sonata* was created in Paris on 25 February 1911.

Let's listen to the first measures of this one, annotated “*Sans lenteur – alla zingarese*” [not slowly]. The passionate and very “gypsy style” phrasing plays on the fugué form, allowing some breaks within its narrative, leaving the keyboard to move away from the cello and then accompany its flexibility in an inextinguishable race. The dense and already orchestral writing suggests, here and there, the pungent sonorities of a combination of small harmonies and the trembling of double basses. In such a maelstrom, Albéric Magnard tries to blur the tracks so as not to reveal his attraction for a “well-born” melody, almost like an outburst of modesty. The last measurements of the first movement blur the rhythmic tensions. The beginning of the “*Scherzo*”, which the composer thought it useful to specify “*Sans faiblir*” [No weakening], appears as a tribute to Schubert's lied *Erlkönig*.

Imagine, with these few piano chords, the shadow of the *Alder King*, that of a father carrying his dying child on his horse. The mobility of the drama – “for him, all the music is drama”, wrote Gaston Carraud – is concentrated in a suggested dance, held by some violently beaten chords on the cello.

The breathtaking theme of the beginning of *Scherzo* will not be repeated. The movement is directly linked to the following one, whose title, *Funèbre [Funeral]* – let's remember, at the orchestra, the *Chant funèbre op.9* by this composer – is led by the string pizzicati, imitating the brilliance of an imaginary drum. The melody of the cello is interspersed with sobs. In this Fauréan moment, we return to the moiré phrases, to an unspeakable sensuality – the typically French art of the unspoken – illuminated by the chiming of the piano and the swaying of the cello strings. Should we see, in this elegance, the painful reminiscence of happy days? The funeral march inexorably resumed, its modulations having become supplicatory, trying to resist the definitive character of the condemnation. It is in vain.

“*Rondement*” [roundly] is written on the first page of the finale. The piano sets the scene. A scene composed of several planes, themselves loaded with secondary ideas. The heroic and concerted character of this page is decisive. The assumed complexity of the composition reserves the *prima voce* for both instruments in turn.

Stéphane Friédérich

Guy Ropartz



Albéric Magnard