



Joshua
BELL

French Impressions

Jeremy
DENK



Joshua and Jeremy during the recording session at the Musical Instrument Museum, Phoenix, AZ

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835–1921)

*Sonata No. 1 for Violin and Piano
in D Minor, Op. 75 (d-moll / en ré mineur)*

1. Allegro agitato 7:03
2. Adagio 5:20
3. Allegretto moderato 4:13
4. Allegro molto 5:53

CESAR FRANCK (1822–1890)

*Sonata for Violin and Piano
in A Major (A-dur / en la majeur)*

5. Allegretto ben moderato 6:14
6. Allegro 7:58
7. Recitativo – Fantasia: ben moderato – molto lento 7:12
8. Allegretto poco mosso 6:00

MAURICE RAVEL (1875–1937)

Sonata for Violin and Piano

9. Allegretto 7:54
10. Blues: Moderato 5:27
11. Perpetuum Mobile: Allegro 3:44

JOSHUA BELL, *violin* . JEREMY DENK, *piano*



JOSHUA BELL



JEREMY DENK





Is there anything better than the opening of the Franck Sonata? Yes, it's been played a lot, it's loved – with the side effect that we stupidly take it for granted. Both Joshua and I have a strong relationship to this piece, filtered through Bloomington, Indiana, that unlikely wonderful mecca of classical music. Joshua studied with Josef Gingold there, who studied with Ysaÿe – for whom the piece was written, as a wedding present! I studied with Gingold's friend, the Hungarian guru György Sebök, and I will never forget hearing him play the famous first four bars. I was (in my 21-year-old wisdom) precociously jaded about the work, I'd deduced from various student recitals that it was old news, but then I heard those chords: it was as if he did not press notes down, but pulled them out and up from the keyboard. The chords didn't seem to come from fingers.

Actually, this is one way to get at the French mystique, to express what makes French music French: sounds that float, hover, harmony like a scent, a perfume evaporating into air. Out of these four perfumed bars, perfectly, Franck's violin tune emerges, also gravity-free, floating over the chords, taking the motive the piano suggests and creating from it a long sinuous sentence – each phrase builds on the last, slowly reaching a fantastic climax.

If you imagine that the great old German guys (Haydn, Mozart, Beethoven) figured out ways to assemble harmonies into sentences, to “narrate” music, to craft chords into well-plotted, thrilling symphonies and sonatas, the French composers of the Romantic era said hold on a minute: actually, these harmonies are beautiful, all by themselves. It's fine to make sentences and propositions out of sounds, sure, but what about sound for its own sake? In the same way, the Impressionists did paintings (for instance) of a hay bale in a field, or of Big Ben, not to create a life-like landscape, not primarily to paint the thing, but to paint the light falling on the thing, a kind of paean to color itself: Monet painting the same hay bale in white winter, in golden autumn sunsets, in bright morning, dusk ... The point being, there is no such thing as just a field with a hay bale in it, everything we see is colored by color, so to speak (like Proust's observation that all of our memories are somehow influenced by the air, the smell, the sounds that happened at that time). The Parliament building, a bastion, dissolving into mist, seeming like nothing: how profoundly color and light are built into our perceptions of things that would seem stable, simple, self-evident.

7

You can feel this terrific, almost spiritual attention to color in the four movements of the Franck Sonata. A few key ideas recur in this piece (and recur and recur) but always in different hues. After the luminous A Major of the first movement Franck gives us its nemesis: the second movement is in dark, demonic D Minor. The third movement effects a kind of large-scale color transformation. It begins in the minor, with an operatic dialogue (like a tormented question and answer) between piano and violin. It's all dark night of the soul, recalling the trauma of the second movement – but later, after various travails, we emerge into what I'd call an unearthly light: pianissimo triplets running in the piano, violin motives hovering above, a heavenly vision, a dreamscape. This dreamscape is marooned between light and dark, unable to settle; it's a hinge moment in the story; it veers finally towards the minor, darkness, with the implication of defeat. But then, quietly and gently,

light breaks upon us with the opening bars of the last movement. Franck writes a blissful canon between piano and violin, so that they throw the same melodic fragments at each other more and more excitedly. (Not only are the two players out of the dark place, they are now wonderfully intertwined, joined.) Despite stormy moments, the gist of the last movement is a blaze of light, a sun dispelling all clouds. Colors for Franck are not just a pleasing palette, not decoration, not just pretty; they're meaningful, central protagonists in an epic Romantic struggle.

The Saint-Saëns Sonata, another wonderful piece written at the peak of French Romanticism (1880s), opens with a very dark, brooding D Minor. The piano and violin trade back and forth stormy virtuoso passages, interrupting each other, the piano rumbles, and eventually against the obsessive main theme comes a chorale theme, also obsessive. Joshua and I have played this work fifty times or more, and I always enjoy coming to the returns of this chorale, in various keys, the piano laying down pedal points and the violin singing out this simple melody with more and more intensity.

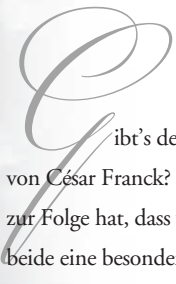
The balance of power is different in this Sonata. While the Franck's middle movements are tormented, emotionally draining, the middle movements of the Saint-Saëns' are a respite, they allow the drama to dissolve into charm. In the second movement, there is almost no melody, just a repeated incanted idea which allows the violin to keep improvising, elaborating, expressively playing beautiful intervals. Both instruments bathe in the pleasure of E-flat Major (so different from D Minor), they wallow in its color. Then the third movement: a different sort of charm, a waltz, the spiccato, the bouncing bow of the violin, bouncing asymmetrical phrases. There is a trickster-ish transition to the last movement, a pause which seems a bit ominous, questioning, as if foreboding a return to the seriousness of the first movement. But then (haha) the last movement turns out to be a romp, a perpetual motion, with the violin playing an unending stream of sixteenth notes; various themes are recalled; at the end the piano joins the violin in a thrilling unison, up and down the keyboard, octaves, a wild coda. The triumph here is not exactly the spiritual triumph of the Franck: it's just the triumph of fun, the pleasure of playing.

Famously Debussy said “pleasure is the law,” a great French formulation of purpose. Which is another way of saying, why are the Germans so darned serious? Why should music be that serious, purposeful? Even the Franck and Saint-Saëns Sonatas have a quality, at times, of being heated, extreme, hearts on their sleeves ... that’s part of the Romantic sensibility. With Ravel, we have the same love of color but now more transparent, less heated, with more irony, a perfect witty clockwork.

A different pathos emerges from this different world, especially in the extraordinary first movement, which sits somewhat apart. It’s a very special work, an exploration of different sensations of time. The piano opening sets up a rhythmic premise, of continuous running notes; the violin joins in, and everything is coasting along. But after a bit, the rhythms begin to thin out, events seem to slow (although the tempo is the same!) and there is a great feeling of stillness, a timelessness despite the fact that time is still ticking. Ravel delights in creating these floating moments – the floating nature of French color extends itself to the sense of time. And like a great clockmaker, Ravel delights in eventually fusing the various ideas, bringing these different time senses together; thus the ending of the movement is one of the most beautiful, moving passages in all of French music, with all its virtues of elegance, color, lightness, construction ...

9

After this profound first movement, Ravel allows the piece to become saucier. The second movement is a fantastically funny “translation” of American Blues into Ravel’s French idiom; Ravel sees the common points between blues’ altered harmonies and his own, and keeps punning between them. The violinist imitates a blues singer, slides and all, the pianist the rest of the band, laying down the beat, ever more aggressively. The last movement is (like the Saint-Saëns) a perpetual motion. The violin plays a spectacular never-ending stream of sixteenth notes, taxing and intricate, whereas the pianist has the much easier job: remembering various themes from previous movements, commenting wittily, while the violinist saws away maniacally. It is over before you know it; the piece ends with the piano playing the first movement opening solo again, now in much longer values, ecstatic, a radiant recollection.



ibt's denn überhaupt etwas Schöneres als die Eröffnung der Sonate von César Franck? Zugegeben, es ist ein beliebtes und oft aufgeführtes Stück, was zur Folge hat, dass wir es als selbstverständlich hinnehmen. Joshua und ich haben beide eine besondere Beziehung zu der Sonate, durch Bloomington/Indiana gefiltert – ein unwahrscheinliches aber doch wunderbares Mekka der klassischen Musik. Joshua hat an der Uni Bloomington bei Josef Gingold studiert, der seinerseits Schüler von Eugène Ysaÿe war; und für ebendiesen belgischen Geiger schrieb Franck die Sonate als Hochzeitsgeschenk! Ich habe selbst bei einem Freund von Gingold studiert, dem ungarischen Guru György Sebök; bis heute erinnere ich mich intensiv daran, wie es klang, als er die berühmten vier Eröffnungstakte spielte. Altklug, wie man mit 21 halt ist, fand ich das Stück damals etwas abgedroschen; aus Aufführungen im Studentenkreis hatte ich geschlossen, dass es sich um Verstaubtes handelt, aber dann hörte ich jene Akkorde: Es war, als würde der Pianist nicht etwa die Tasten nach unten drücken, sondern der Tastatur die einzelnen Noten förmlich entlocken, sie an die Oberfläche ziehen. Die Akkorde schienen nicht, menschlichen Fingern zu entstammen.

So kommt man in der Tat an das geheimnisvoll Französische, an das "Je ne sais quoi" der französischen Musik heran. Es entstehen schwebende Klänge, es entsteht Harmonie wie ein Duft, ein Parfum, das sich schnell in Luft auflöst. Und aus diesen vier parfümierten Takten geht dann Francks Violinmelodie hervor: ebenfalls schwerelos, über den Akkorden schwebend, nimmt es das vom Klavier vorgeschlagenen Motiv an und schafft daraus einen langen, geschmeidigen Satz, wo jede Phrase auf dem vorangegangenen aufbaut, bis die Musik langsam ihren unglaublichen Höhepunkt erreicht.

Man muss sich vorstellen, dass die großen deutschen Komponisten wie Haydn, Mozart und Beethoven erst mal eine Lösung finden mussten, wie Musik "erzählt" wird, wie man aus Akkorden gutgeplante, spannende Sinfonien und Sonaten macht. Die französischen Komponisten der Romantik hingegen sagten: Moment mal! Eigentlich sind diese Harmonien schon für sich genommen von großer Schönheit! Es ist zwar schön und gut, aus Klängen Sätze und Thesen zu schaffen, aber was ist mit dem Klang an sich? Ähnlich gingen die Impressionisten in der Kunst vor: Sie malten einen Heuhaufen oder den Londoner Glockenturm Big Ben nicht mit dem primären Ziel einer naturgetreuen Darstellung. Nein nein: Sie wollten nicht das Motiv an sich wiedergeben, sondern das Licht, welches das Motiv umgab. Ihr Ziel war eine Art von Lobrede an die Farbe an sich. So hat z.B. Monet denselben Heuhaufen in einer weißen Winterlandschaft gemalt und vor einem goldenen Herbstsonnenuntergang; im hellen Licht des Morgens wie in der Abenddämmerung... Es ging ihnen darum, dass die Wiese mit einem Heuhaufen kein eigenständiges, unveränderliches Dasein hat, denn alles, was wir sehen, wird durch Farbe und Licht beeinflusst. Man denke an die Behauptung Prousts, dass alle Erinnerungen durch die damals vorhandene Luft, die Gerüche und Klänge irgendwie beeinflusst würden. Die Houses of Parliament: eine Bastion, die sich im Dunst auflöst, als wäre sie nur eine Schimäre. Farbe und Licht sind in unserer Wahrnehmung der Dinge mit eingebaut und wirken sich grundlegend auf diese Wahrnehmung aus.

11

Auch in den vier Sätzen der Franck-Sonate spürt man förmlich diesen unglaublichen, fast spirituellen Sinn für Farbe. Eine Handvoll von Kerngedanken tauchen immer wieder auf, aber grundsätzlich in unterschiedlichen Farben. Nach dem leuchtenden A-Dur des ersten Satzes bringt der Komponist dessen Nemesis: Der 2. Satz ist im dunklen, dämonischen d-

Moll gehalten. Der 3. Satz vollzieht eine Art von großflächiger Farbumwandlung. Er beginnt im Moll, mit einem opernhaften Dialog zwischen dem Klavier und der Violine, einem gequälten Frage-und-Antwort-Spiel ähnlich. Wir durchleben hier eine finstere Seelennacht, die an das Trauma des 2. Satzes gemahnt. Später jedoch, nach Mühen verschiedener Art, treten wir hinaus in ein unheimliches Licht: Triolen durchlaufen pianissimo den Klavierpart, Geigenmotive schweben darüber – kurzum, wir befinden uns in einer Traumlandschaft. Diese Traumlandschaft oszilliert zwischen Hell und Dunkel, für eine Richtung kann sie sich nicht entscheiden. Schließlich dreht die Musik ab und nimmt Kurs auf die Dunkelheit des Moll; sie scheint, sich geschlagen geben zu wollen. Dann aber, ganz langsam und unauffällig, bricht wieder Licht herein mit den Eröffnungstakten des Satzes. Franck gestaltet ein seliges Kanon zwischen dem Klavier und der Violine, in dem sich die beiden Instrumente mit zunehmender Aufregung die gleichen melodischen Bruchstücke zuwerfen. (Nun sind die beiden Musiker nicht nur der Finsternis entronnen, sie sind darüberhinaus wunderbar vereint, ineinander verschlungen.) Manchen stürmischen Momenten ungeachtet, erfreut sich der letzte Satz einer hellen Grundstimmung: Die Sonne brennt die letzten Wolken förmlich aus dem Himmel. Für Franck sind Farben nicht einfach eine angenehme Palette, nicht nur schmückendes Beiwerk; nein, sie spielen eine bedeutende Rolle als wesentliche Protagonisten in einem romantischen Kampf monumentalen Zuschnitts.

Ein weiteres herrliches Werk aus der Blütezeit der französischen Romantik (1880-90) ist die Sonate von Saint-Saëns. Sie beginnt im grüblerisch-finsteren d-Moll; das Klavier und die Violine tauschen stürmische Virtuosenpassagen aus, im Klavierpart vernehmen wir ein Grollen, und schließlich wird dem obsessiven Hauptthema ein Choralthema gegenübergestellt, auf seine Art nicht minder zwanghaft. Joshua und ich haben die Saint-Saëns gute 50 Mal gespielt, und mir macht es immer wieder Freude, die Wiederholungen dieses Chorals in verschiedenen Tonarten zu spielen: Über den Orgelpunkten des Klaviers singt die Geige diese einfache Melodie mit zunehmender Intensität.

Man hat es hier mit einem anderen Gleichgewicht der Kräfte zu tun: In der Franck-Sonate zehren die beiden, quälenden mittleren Sätze an den Gefühlen, wir sind hinterher emotional ausgelaugt. Die Mittelsätze der Saint-Saëns hingegen bilden eine Art von

Ruhepause: die Dramatik geht in Charme über. Dem zweiten Satz fehlt es sogar fast gänzlich an Melodie: Saint-Saëns beschränkt sich auf die Wiederholung eines Gedankens, der es der Violine ermöglicht, immer weiter zu improvisieren und auszuschmücken, und wunderschöne Intervalle mit großer Ausdrucksstärke zu spielen. Beide Instrumente kosten das schöne Es-Dur aus, ja, sie wälzen sich so richtig in seiner Farbigkeit. Das ist ganz was Anderes als d-Moll! Der dritte Satz wartet mit einem anderen Charme auf: mit einem Walzer, einem Spiccato, bei dem der Bogen der Violine auf die Saiten prallt und asymmetrische Phrasen produziert. Der Übergang zum Satzsatz ist trügerisch: Die Musik legt eine ominöse, fragende Pause ein, als würde eine Rückkehr zum Ernst des ersten Satzes bevorstehen. Aber der Komponist wollte uns nur auf den Leim locken, denn der letzte Satz erweist sich als Tollerei, als Perpetuum mobile: Die Geige spielt eine endlose Flut an Sechzehntelnoten; diverse Themen werden noch einmal in Erinnerung gebracht; dann vereinen sich am Ende die beiden Instrumente in einem fesselnden Unisono – die Tasten und die Oktaven rauf und runter, in eine wilde Koda mündend. Der Triumph hier ist nicht der geistige Triumph, den wir bei Franck finden. Im Gegenteil: In der Saint-Saëns triumphiert der Spaß an sich, die Freude am Musizieren.

13

Von Claude Debussy ist der Spruch überliefert: "Freude ist Gesetz", eine großartige Sinnerklärung aus französischer Sicht. Man könnte es auch so formulieren: Warum zum Teufel müssen die Deutschen so verdammt ernst sein?! Warum muss Musik voller Ernst sein, wieso muss sie unbedingt einen Sinn besitzen? Auch die Sonaten von Franck und Saint-Saëns tragen das Herz auf der Zunge, ergehen sich in emotionalen Überhitzung: Das gehört zur romantischen Sensibilität dazu. Bei Ravel begegnen wir der gleichen Vorliebe für Farben, aber in seiner Musik ist sie transparenter, die hitzigen Gefühle weichen einer gewissen Ironie, dem perfekten Ticken eines geistreichen Uhrwerks.

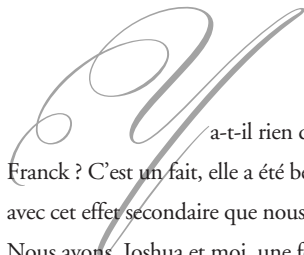
Aus dieser ganz anderen Welt geht eine andere Art von Pathos hervor, besonders in dem wirklich außergewöhnlichen ersten Satz, der etwas für sich alleine steht. Es handelt sich um eine ganz besondere Komposition, um eine, in der verschiedene Zeitkonzepte erkundet werden. Die Eröffnung im Klavier stellt eine rhythmische Prämisse auf, die aus gleichmäßigen Läufen besteht; die Geige gesellt sich dazu, und alles rollt mühelos dahin. Nach einer Weile jedoch lichten sich die Rhythmen, die Musik scheint langsamer zu werden (obwohl das Tempo selbst unverändert bleibt!), und ein großes Gefühl der Stille kommt auf – ein Gefühl der

Zeitlosigkeit, obwohl die Uhr weitertickt. Ravel erfreut sich sehr an solchen schwebenden Augenblicken; in seinen Händen dehnt sich das Schweben der französischen Farbvorstellung auf das Zeitgefühl aus. Und wie jeder große Uhrmacher macht es Ravel Spaß, die verschiedenen Gedanken zum Schluss miteinander zu verschmelzen, diese unterschiedlichen Zeitkonzepte zu vereinen. So ist der Schluss dieses ersten Satzes mit seiner ganzen Eleganz und Farbigkeit und seiner Leichtigkeit der Anlage eine der schönsten und ergreifendsten Passagen in der gesamten französischen Musik.

Nach dem Tiefgang dieses ersten Satzes führt Ravel das Stück in gewagtere, gar freche Gefilde. Der 2. Satz wartet auf mit einer unglaublich witzigen 'Übertragung' des amerikanischen Blues ins Französische. Ravel erkennt die Gemeinsamkeiten zwischen den veränderten Harmonien des Blues und seinen eigenen, und spielt ständig mit ihnen. So imitiert die Violine einen Blues-Sänger, einschließlich der Schleifer und anderer Merkmale, während das Klavier den restlichen Musikern nachmacht und dabei den Rhythmus immer aggressiver bestimmt. Wie in der Saint-Saëns besteht Ravels letzter Satz aus einem Perpetuum mobile. Während die Geige einen spektakulären, nicht enden wollenden Schwall an Sechzehntelnoten spielt, schwierig und kompliziert, hat der Pianist eine weitaus leichtere Aufgabe: Er muss einfach verschiedene Themen aus den vorangegangenen Sätzen geistreich kommentieren, derweil der Geiger wie ein Irre an den Saiten säbelt. Ehe man's sich versehen hat, ist das Stück wieder zuende! Zum Schluss wiederholt das Klavier das Solo, mit dem der erste Satz beginnt, nun allerdings mit viel längeren Werten: ekstatisch, eine strahlende Erinnerung.

– JEREMY DENK, *September 2011*

Deutsche Übersetzung:
Clive Williams, Hamburg



a-t-il rien de mieux que l'ouverture de la Sonate de Franck ? C'est un fait, elle a été beaucoup jouée, elle est aimée du public – avec cet effet secondaire que nous prenons bêtement comme allant de soi. Nous avons, Joshua et moi, une forte relation à cette œuvre, filtrée par Bloomington, Indiana, ce merveilleux et improbable sanctuaire de la musique classique. Joshua y a fait ses études auprès de Josef Gingold, un élève d'Ysaÿe ¹⁵ – pour qui l'œuvre a été écrite en guise de cadeau de mariage. J'ai étudié auprès de l'ami de Gingold, le gourou hongrois György Sebök, et je n'oublierai jamais la première fois que je l'entendis en jouer les célèbres quatre premières mesures. J'éprouvais (avec toute la sagesse de mes 21 ans) pour cette œuvre une lassitude prématurée car divers récitals d'étudiants m'avaient amené à penser que c'était une antiquité, mais j'entendis alors ces accords : on aurait dit qu'il n'appuyait pas sur les touches pour produire les notes, mais qu'il les tirait et les faisait émerger du clavier. Les accords ne semblaient pas venir de ses doigts.

C'est en fait un moyen d'atteindre à la mystique française, d'exprimer le caractère français de la musique française : des sons qui flottent, planent, des harmonies telles une senteur, un parfum qui s'évapore dans l'air. De ces quatre mesures parfumées émerge, en une ligne parfaite, le son du violon de Franck, en apesanteur aussi, il plane au-dessus des accords, s'empare du motif suggéré par le piano et en tire une longue phrase sinieuse, – chaque idée s'ajoute à la précédente, atteignant lentement un paroxysme fantastique.

Si vous imaginez que ces grands manitous de la musique allemande (Haydn, Mozart, Beethoven) mirent au point des procédés pour assembler les harmonies dans des phrases, pour "narrer" la musique, pour monter des accords dans des symphonies et des sonates bien construites et palpitantes, les compositeurs français de l'époque romantique dirent alors : « Minute, s'il vous plaît : ces symphonies sont en fait magnifiques tout autant qu'elles sont. Il est bien beau de construire des phrases et des propositions à partir de sons, certes, mais qu'en va-t-il du son en soi ? » De la même manière, les Impressionnistes peignirent des tableaux représentant (par exemple) une balle de foin dans un champ ou encore Big Ben, non pas pour créer un paysage très ressemblant, non pas, en premier lieu, pour peindre l'objet, mais pour peindre la lumière tombant sur cet objet, en une manière d'éloge de la couleur en soi. Monet peignant la même balle de foin dans la neige de l'hiver, l'or des couchers de soleil à l'automne, l'éclat de la lumière matinale, le crépuscule ... L'essentiel étant que le sujet ne se limite pas à montrer une balle de foin dans un champ, tout ce que nous voyons est teinté par de la couleur pour ainsi dire (de même que Proust dit que tous nos souvenirs sont de quelque manière influencés par l'air, l'odeur, les sons alors perçus). Le bâtiment du Parlement, un bastion, se dissolvant dans le brouillard, semblant n'être plus rien : comme la couleur et la lumière sont profondément inscrites dans nos perceptions des choses qui paraissent stables, simples, qui semblent aller de soi.

Ce souci terrible, presque spirituel de la couleur est sensible dans les quatre mouvements de la Sonate de Franck. Quelques idées-clés reviennent sans cesse dans cette œuvre, mais toujours avec des nuances différentes. Après le lumineux la majeur du premier mouvement Franck nous livre le juste retour des choses : le second mouvement est dans la sombre et démoniaque tonalité de ré mineur. Le troisième mouvement opère une sorte de transformation à grande échelle de la couleur. Il commence, dans une tonalité mineure, par un dialogue d'opéra (à la manière d'une question et d'une réponse tourmentées) entre le piano et le violon. Tout y est ténébreux de l'âme, rappel du trauma du second mouvement – mais plus tard, après diverses douleurs de l'enfancement, nous émergeons dans une lumière que je dirais surnaturelle :

passages de triplets pianissimo au piano, motifs du violon en suspens, vision céleste, paysage onirique. Cet univers de rêve est abandonné entre lumière et ténèbres, incapable de se fixer ; c'est un moment-charnière de l'histoire ; elle vire, pour finir, vers le mineur, l'obscurité, avec une défaite pour conséquence. Mais alors, dans la paix et la douceur, la lumière nous inonde avec les premières mesures du dernier mouvement. Franck écrit un merveilleux canon entre le piano et le violon si bien qu'ils se jettent l'un l'autre les mêmes fragments mélodiques avec une excitation grandissante. (Non seulement les deux instruments sont sortis de l'obscurité, ils sont à présent merveilleusement entrelacés, réunis.) Malgré des moments houleux, l'image essentielle du dernier mouvement est un torrent de lumière, un soleil dissipant tous les nuages. Pour Franck, les couleurs ne figurent pas seulement une palette plaisante, une décoration, elles ne sont pas seulement jolies, elles sont des protagonistes de premier plan, significatifs, au cœur d'un épique combat romantique.

La Sonate de Saint-Saëns, autre œuvre merveilleuse composée à l'apogée du Romantisme français, au cours des années 1880, s'ouvre en un ré mineur maussade, très sombre. Le piano et le violon échangent de tumultueux passages virtuoses, s'interrompant l'un l'autre, le piano gronde, et, sur le fond du thème principal obsédant, s'élève un thème de choral non moins obsédant. Nous avons, Joshua et moi, joué cette œuvre une cinquantaine de fois ou plus, et chaque fois j'ai du plaisir à aborder les retours de ce choral, dans différentes tonalités, le piano jouant des notes de pédale et le violon chantant cette mélodie simple avec une intensité toujours plus forte.

17

L'équilibre du volume est différent dans cette sonate. Tandis que, chez Franck, les mouvements médians sont tourmentés, émotionnellement épuisants, ils apportent, chez Saint-Saëns, un répit, ils permettent au drame de se dissoudre en un enchantement. Dans le second mouvement, il n'y a pratiquement pas de mélodie, juste l'incantation répétée d'une idée qui permet au violon de continuer à improviser, à travailler, à jouer avec expressivité de magnifiques intervalles. Les deux instruments baignent dans le plaisir du mi bémol majeur (si différent du ré mineur), ils se délectent de sa couleur. Vient alors le troisième mouvement : c'est un enchantement d'un genre différent, une valse, le spiccato, l'archet bondissant du violon renvoie des phrases asymétriques. Il y a une transition espiègle vers le dernier mouvement, une pause qui semble un peu inquiétante, interrogatrice, comme si elle annonçait le retour à la gravité du premier mouvement. Mais alors (ha, ha !) le dernier mouvement s'avère débridé et turbulent, un mouvement perpétuel, le violon jouant un flot ininterrompu de doubles croches ; divers thèmes ressurgissent ; pour finir le piano rejoint le violon en un unisson saisissant, va-et-vient sur le clavier, octaves, déchaînement de la coda. Le triomphe n'est pas exactement le triomphe spirituel de la Sonate de Franck : c'est juste le triomphe de l'amusement, du plaisir de jouer.

Debussy eut cette phrase célèbre : "Le plaisir est loi.", excellente formule pour dire la finalité de l'art français. Ce qui est aussi une autre manière de dire : « Pourquoi diable les Allemands sont-ils si sérieux ? Pourquoi la musique devrait-elle être aussi grave, chargée de tant d'intentions ? » Même les sonates de Franck et de Saint-Saëns se révèlent parfois passionnées, extrêmes, laissent transparaître les sentiments ... cela fait partie de la sensibilité romantique. Avec Ravel, nous avons ce même amour de la couleur, mais cette fois plus transparent, moins passionné, plus teinté d'ironie, d'esprit à la parfaite mécanique.

Un pathos différent émerge de cet autre univers, notamment dans l'extraordinaire premier mouvement quelque peu à part. C'est une œuvre très spéciale, une exploration de différentes perceptions du temps. L'introduction au piano énonce la prémisse rythmique, composée de passages continus de notes ; le violon se joint au piano et tout suit son cours sans anicroches. Mais, après un moment, les rythmes commencent à s'étioler, les événements semblent se ralentir (bien que tempo soit toujours le même !) et il naît une forte impression d'immobilité, d'intemporalité malgré le tictac ininterrompu du temps qui passe. Ravel se plaît à susciter ces moments de flottement - la nature flottante de la couleur française gagne la sensation de temps. Et tel un horloger de génie, Ravel se plaît à fusionner pour finir les diverses idées, conjuguant toutes ces différentes perceptions du temps ; la fin du mouvement est ainsi l'un des passages les plus beaux, les plus émouvants, de toute la musique française, avec toutes ses qualités d'élégance, de couleur, de légèreté, d'architecture ...

Après ce premier mouvement d'une grande profondeur, Ravel confère à l'œuvre un caractère plus espiègle. Le second mouvement est une "traduction" très amusante du blues américain dans l'idiome français de Ravel ; Ravel voit les points communs entre les harmonies altérées du blues et les siennes propres et ne cesse de jouer avec les deux. Le violoniste imite un chanteur de blues, à force de glissandi et autres effets, le pianiste, avec plus d'agressivité encore, pastiche le reste de l'orchestre de jazz qui impose le rythme. Le dernier mouvement est (comme chez Saint-Saëns) un mouvement perpétuel. Le violon joue un spectaculaire flot ininterrompu de doubles croches, ardu et complexe, tandis que le pianiste a une tâche bien plus aisée : il se souvient de divers thèmes des mouvements précédents, les commentant avec esprit tandis que le violoniste racle hystériquement son violon. La fin survient avant qu'on l'ait réalisé ; l'œuvre s'achève, le piano rejouant l'ouverture solo du premier mouvement, rappel extatique et radieux aux valeurs bien plus longues à présent.



Joshua and Jeremy photographed in New York City on June 22, 2011

Produced by Steven Epstein
Executive Producer: Elizabeth Sobol
Recording and Mixing Engineer: Richard King
Assistant Engineer at the Musical Instrument Museum: James Book
Assistant Mix Engineer: Ryan Kelly
Recorded November 26–29, 2010 at the Musical Instrument Museum, Phoenix, AZ

MIM
 MUSICAL INSTRUMENT MUSEUM

FOR SONY MASTERWORKS:

A&R: David Lai
Art Direction and Design: Roxanne Slimak
Photography: Lisa Marie Mazzucco
Recording Session Photography: Mark Peterman
Marketing: Leslie Collman-Smith
Product Development: Laura Kszan, Jennifer Liebeskind

Thanks to: Richard Alcock, Jane Covner, Heidi Frederick, Lynn Lendway, Cathleen Murphy, Bogdan Roscic, Gary Tobey of Haworth Advertising, Uri Westrich, Matthew Zelle and Elizabeth Sobol

88697891822 © & ® 2012 Sony Music Entertainment

joshuabell.com . jeremydenk.net . sonymasterworks.com



88697891822