



TRÈS FRANÇAIX

CHAMBER MUSIC BY JEAN FRANÇAIX

JEREMY POLMEAR AND FRIENDS



TRÈS FRANÇAIX

CHAMBER MUSIC BY JEAN FRANÇAIX

Diana Ambache (piano)
Anthony Robb (flute)
Sandra Skipper (flute, alto flute)
Jeremy Polmear (oboe, cor anglais)
Christopher Hooker (oboe, cor anglais)
Neyire Ashworth (clarinet, bass clarinet)
Alan Andrews (clarinet, bass clarinet, basset horn)
Philip Gibbon (bassoon)
Damian Brasington (bassoon, contra-bassoon)
Susan Dent (horn)
Alexia Cammish (horn)
David Juritz (violin)
Martin Outram (viola)
Rebecca Knight (cello)

Recorded at The Forge Music & Arts Venue, London, July 23 - 25 2013
Production: Matthew Dilley
Editing: Matthew Dilley, Jennifer Howells
Engineering, Mastering: Dave Rowell

Music Publisher: Schott Music
Cover illustration: *Paris Café* by Paul Kenton, www.paulkenton.com
Cover and Booklet design by Steam
Oboe image by Howarth of London

Jeremy Polmear would like to thank Sam Morse for the CD title, and several people who wrestled with my writing style to render a French version: Diana Ambache, Wendy Belli, Carol Gouspy, Andrew Polmear and Margaret Polmear.

Oboe
classics

9 Beversbrook Road, London
N19 4QG. +44 (0)20 7263 4027
mail@oboeclassics.com
www.oboeclassics.com

- 1 **Variations sur un thème plaisant**
(1976) for piano and ten wind
Tema - Nine variations - Come primo
14:50
- 2-6 **Quatuor** (1971) for cor anglais, violin,
viola and cello
Allegro vivace 3:03
Andante tranquillo 2:42
Vivo assai 3:07
Andantino 1:47
Allegro giocoso 3:22
- 7-11 **Sixtuor** (1992) for flute, oboe, clarinet,
bass clarinet, bassoon & horn
Risolto 2:38
Andante 3:13
Scherzo 4:32
Andante 4:18
Risolto 3:15
- 12 **Elégie** (1990) pour commémorer le
Bicentenaire de la mort
de W A Mozart, for ten wind
Largo 4:32
- 13-15 **L'Heure du Berger** (1947) for flute, oboe,
clarinet, bassoon, horn & piano
Les Vieux Beaux 2:14
Pin-up Girls 2:09
Les petits nerveux 3:15

Total Time 59:04

BOOKLET CONTENTS:

Son of a Revolution: the style of Jean Françaix	4
Track Notes	7
Biography of Jean Françaix	11
Player Biographies	12
Le Fils d'une Révolution: le style de Jean Françaix	15
Notes de piste	18
Biographie de Jean Françaix	23

SON OF A REVOLUTION

by Jeremy Polmear

[I am indebted throughout this article to Dr Carol Gouspy of the University of Kent for the information provided in her Doctoral thesis 'Satie, Cocteau and Les Six'.]



Dr Carol Gouspy

As one listens to the charming, urbane and expertly crafted music of Jean Françaix, one can only agree with his own description of his approach to composition:

"I wish to be honest: when I am composing, the finest theories are the last things that come to mind. My interest is not primarily attracted by the 'motorways of thought', but more the 'paths through the woods'."

Yet these works are a product, albeit indirectly, of a French Revolution.

All revolutions need key figures – movers and shakers – who can bring about change, who can convert a diffused feeling into a successful movement.

And in turn these movers and shakers need a setting, and a turn of events, that can provide a fertile catalyst for their activities.

In Françaix' case, the key figures are Erik Satie and Jean Cocteau. The setting is early 20th Century Paris. And the major event is the First World War.

Erik Satie (1866 - 1925) seems to have been unwilling to follow conventional wisdom from an early age. His time at the Paris Conservatoire was not happy, his piano technique being described as "insignificant and laborious". He moved to Montmartre in 1887, immersing himself in the rich life of the area, and acquiring a very different kind of education at *Le Chat Noir*, possibly the first modern cabaret-nightclub. Here Satie assisted the regular pianist, playing with singers, working with the owner Rodolphe Salis' shadow theatre, or directing the orchestra. He also wrote for the *chansonnier* Vincent Hyspa (in a rhythmic, satirical style) and for singers such as Paulette Goddard, the Queen of slow waltzes. Satie toured with these artists and became immersed in a new type of entertainment. This was the world of the 'café concert'; people performed while others smoked, drank, talked, and commented on the music.

An important aspect of Satie's music right from the start is his refusal to have development in his music - no Sonata Form. Famously, when he was accused by a critic for writing music with no shape, he responded with the *Piece in the form of a pear*.

One of Satie's earliest compositions was the *Gymnopedie No 1* of 1888 (the tempo marking is characteristic of his dry wit: 'slow and painful'). In this piece we already have the essence of Satie: not only is there no development, there is almost nothing of anything, except a slow beat and meandering tune. What a contrast to, say, the Organ Symphony of Saint-Saëns, written two years earlier.

In many ways Satie was something of a recluse, and he had only one known intimate relationship, with the artist and model Suzanne Valadon (Satie always felt closer to painters than musicians). **Jean Cocteau** (1889 - 1963), on the other hand, had a wide circle of associates, friends and lovers that included Kenneth Anger, Pablo Picasso, Jean Hugo, Jean Marais, Henri Bernstein, Yul Brynner, Marlene Dietrich, Coco Chanel, Igor Stravinsky, Maria Félix, Édith Piaf, Panama Al Brown and Raymond Radiguet. He was a polymath, and was attracted to ballet because it was an opportunity to mix different arts. His own artistic purpose was to suppress artifice, and to get closer to realism, using absurdity, simplicity and naivety. Unlike Satie (and most importantly), he was also an entrepreneur.

Cocteau saw in Satie a composer after his own heart, and wrote a scenario for Diaghilev's *Ballets Russes*, with music by Satie and sets and costumes by Picasso. *Parade* (Ballet réaliste) was performed in 1917, and caused an uproar reminiscent of the première of Stravinsky's *Rite of Spring* a few years earlier. With the benefit of nearly a century of hindsight, however, we can see differences. Stravinsky was trying to create a primitive musical landscape, Satie was, among other things, being deliberately provocative. The music begins by flirting with orthodox orchestral forms but soon becomes deliberately repetitive and minimalist, and includes noises from everyday life - sirens, fog horns, typewriters and milk bottles - influenced by Cocteau and the Futurist movement. The ballet ends on a dischord.

The plot of *Parade*, too, was a part of the direction the new music was to take: a troupe of circus performers tries to attract potential audience members to view their show. Before *Parade*, the use of popular entertainment such as music hall and fairground was considered unsuitable for the elite world of the ballet.

The music included not only waltzes and circus-music but also American Ragtime.

Musical revolution was in the air, and after **World War I** (in which he served as an ambulance driver) Cocteau was horrified to see that German Romanticism was still popular with the public. Debussy had already written about excluding Teutonic influences from French music, but Cocteau wanted to go further, to create a new, patriotic, style – to 'delete the past', as Carol Gouspy puts it. To English ears this sounds a bit extreme, reminding one of 'Cambodia Year Zero', but we must remember that this is France, the land of Revolution.

Gathering about him young painters and musicians of the time, notably the group of composers that came to be called Les Six (Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Georges Auric, Arthur Honegger and Louis Durey) Cocteau promoted the new aesthetic with vigour: on Saturday nights dinner might be followed by a visit to the Circus, and then jazz at a bar known as *Le gaya*, which became *Le Bœuf sur le Toit* – The Ox on the Roof – when the establishment moved to larger quarters.

While each composer had his or her own particular style, their music all shared certain characteristics – charm, freshness, spontaneity, non-conformity and an impertinent tone, audacity, and frankness. The influences on their music included music hall, the circus, popular music in general, American Ragtime and Jazz, and (after Mihaud returned from a spell in Brazil) Latin rhythms. What is so remarkable about these characteristics is that, nearly a century after a group of rebellious young people brought them to prominence, they still sound fresh and vibrant to us today.

But where was **Jean Françaix** in all this? Born in 1912, he was basically too young, even though he

was a child prodigy. He was studying composition with Nadia Boulanger in the 1920s, and his first prominent composition was the *Concertino for Piano*, premièred in 1932.

Too young or not, no-one would ever describe Françaix as a revolutionary; indeed, he signed off one letter to Janet Craxton, who commissioned the *Quatuor*:

"Please accept, Dear Madame, the expression of my sentiments less atonal but more cordial".

And it is a nice irony that his career has had a lot of support from Germany, with his publisher Schott, and many commissions from Klaus Rainer Scholl and the Mainz Wind Ensemble. Yet when we consider again his remark about being interested in 'the paths through the woods' – it was French revolutionaries who had planted those woods.

Listening to the works on this CD, spread over a period of more than 40 years, what is perhaps surprising is that not only is this music not revolutionary, it is not evolutionary either. Could one, for example, put these pieces in order of composition with the ear alone? I think not, and this makes him very rare among composers. Yet Françaix never loses his creative impetus – the newest work (the *Sixtuor*) is as bristling with invention as the oldest (*L'Heure du Berger*).

A clue as to how Françaix was able to keep up his creativity comes from Ravel, who told Françaix' parents: "Among the child's gifts I observe above all the most fruitful an artist can possess, that of curiosity: you must not stifle these precious gifts now or ever, or risk letting this young sensibility wither." Everything about the woods remained interesting to him; he never took the same path twice.

It seems to me that the catalysts that Françaix uses to make each work unique are its form, its purpose, and its instrumentation. In the Piano *Variations*, Françaix gives to each variation a different aspect of his style. In the cor anglais *Quatuor*, he plays with the poignant aspect of the instrument – sometimes allowing it, sometimes fighting against it. The wind *Sixtuor* is an illuminating display of the varied textures that can be got from this highly unusual combination, the *Elégie* is a meditation on the death of Mozart, a composer that Françaix (and members of Les Six too) admired enormously. Finally, *L'Heure du Berger* takes him into the world of the café and music hall.



Top: *L'Heure du Berger*; L to R Anthony Robb, Jeremy Polmear, Diana Ambache, Philip Gibbon, Susan Dent, Neyire Ashworth, photo Dave Rowell

Above: *Variations*; back row L to R: Alexia Cammish, Susan Dent, Diana Ambache, front row: Anthony Robb, Sandra Skipper, Neyire Ashworth, Alan Andrews, photo Jeremy Polmear

TRACK NOTES

Track 1 **Variations sur un thème plaisant**

(1976) for piano and ten wind

Tema - Nine variations - Come primo

Diana Ambache (piano)

Anthony Robb, Sandra Skipper (flutes)

Jeremy Polmear, Christopher Hooker (oboes)

Neyire Ashworth, Alan Andrews (clarinets)

Philip Gibbon (bassoon), Damian Brasington

(bassoon, contra-bassoon)

Susan Dent, Alexia Cammish (horns)

After a short introduction on clarinet and flutes, Françaix sets off on this particular path with a naive theme on the piano. (The French word 'plaisant' has a hint of 'pleasurable' rather than the more bland English meaning.) After the first statement, signs of complexity emerge, with unusual phrase lengths and subtle harmonies.

Variation 1 (1:08) is a kind of piano finger exercise, but in a syncopated Tango rhythm.

Variation 2 (1:59) has the bassoons enter for the first time, in a catacomb-like solo. Françaix democratically splits the solo line, the players taking four bars each. In case we Anglo-Saxons are tempted to slow down at the end of the variation, Françaix specifically writes 'In tempo'.

Variation 3 (2:51): another piano exercise, accompanied by scales from the bassoons and whoops from the horns on odd beats of the bar. Again, the parts are divided between the players.

Variation 4 (3:38): Françaix decides it is time for something really beautiful, so he naturally chooses the oboes in another split solo. The overall scoring is delightfully full. The second bassoon has now changed to contra-bassoon, giving a particular

richness to their entry at 4:14 (marked louder than everyone else). Shades of Ravel's – or perhaps Cocteau's – *Beauty and the Beast*?

Variation 5 (5:36) continues the mood, with a poignant piano playing a three-in-a-bar version of the theme, and sparse scoring: flute, then two oboes, then clarinet.

Variation 6 (7:16) is the nearest Françaix gets to jazz in this piece, with a variation reminiscent of Gershwin's *American in Paris* – all traffic and bustle. After which

Variation 7 (8:08) has no events at all, it's just texture, with the cross-rhythms between piano, flutes, clarinets and horns creating a foggy murk. The bassoon and contra-bassoon alternate on long pedal notes, and the difference in timbre between the two instruments is just one example of Françaix' many brilliant touches of colouring.

Variation 8 (9:34) is a piquant piano waltz. The unusual texture at 10:47 is obtained by having two flutes in unison, marked louder than everyone else.

Variation 9 (11:50) sees Françaix having even more fun than usual. There are hints of the fairground, with hurdy gurdy and piano *glissandi* (a feature common in the music of Les Six). A brief melancholy interlude at 13:50 is soon lost in general liveliness, and the last chord has Françaix' final joke – it is marked quiet for everyone except the contra-bassoon, who is marked *fortissimo*.

Tracks 2-6 **Quatuor**

(1971) for cor anglais, violin, viola and cello

Allegro vivace - *Andante tranquillo* -

Vivo assai - *Andantino* - *Allegro giocoso*

Jeremy Polmear (cor anglais)

David Juritz (violin), Martin Outram (viola)

Rebecca Knight (cello)

We have Jean Françaix' own programme note for this piece. Janet Craxton, for whom it was written, told him that the BBC required an introduction to the broadcast performance, and this is what he provided:

"In asking me to write a programme note for my Quartet for cor anglais, violin, viola and cello, Madame Janet Craxton puts me in a very difficult position. In fact, in order that this work should be ready for her concert in March, I had to write it so quickly that I can remember nothing about it! I only remember that, without wariness for the Ides of March, I wrote something for cor anglais because I had already composed a work for oboe and orchestra [L'horloge de flore], and I was afraid of relapsing into the same instrumental effects, seeing the paucity of my inspiration, which has been pointed out many times by the critics.

"Furthermore, writing music which is often cheerful, against the advice of my colleagues, it pleased me to make the cor anglais, above all a melancholy instrument, laugh from time to time, at the same time respecting its consumptive temperament. I have, after



The Quatuor; L to R: David Juritz, Martin Outram, Rebecca Knight, Jeremy Polmear, photo Diana Ambache

a fashion, treated it with antibiotics, to take its illness seriously. Also, having written, just before this Quartet, a work on Rabelais, the writer who said that 'laughter is an attribute of mankind', I was probably in a frivolous mood; much more than at present, for in France it is the time of year when one makes one's Income Tax declaration to the Inspector!

"But a financial wound is not fatal, and with God's help, I hope to recover very quickly that good humour which is indispensable to the well-being of humanity."

However Françaix was, as ever, playing with us. After the broadcast he sent Janet Craxton a very different kind of note:

"... my ear has now heard the 'Quatuor' exactly as I heard it in my head while I was composing it – in my head, and also in my heart: an experience rarely felt by a Composer! ..."

Tracks 7-11 **Sixtuor**

(1992) for flute, oboe, clarinet, bass clarinet, bassoon and horn
Risoluto - Andante - Scherzo - Andante - Risoluto

Anthony Robb (flute), Jeremy Polmear (oboe), Neyire Ashworth (clarinet), Alan Andrews (bass clarinet)
Philip Gibbon (bassoon), Susan Dent (horn)

This piece was written for the Schleswig-Holstein Music Festival. Françaix had by 1992 already written two works for the standard Wind Quintet of flute, oboe, clarinet, bassoon and horn. Here, he completely transforms this combination – a celebration of contrasting timbres – by adding a bass clarinet. In the first movement he splits the group into three solo instruments (flute, oboe, clarinet) and three backing instruments (bass clarinet, bassoon, horn), and sets them off against each other. So while the main theme – simple and foursquare – is being played on the oboe, it is being undermined by Françaix' favourite Tango rhythm in the lower instruments. At 1:09 he up-ends his own rule, and gives the melody to the bass clarinet, played at half speed. At 1:52 the music becomes busier, lines and rhythms begin to overlap, until suddenly at 2:05, we come to a clearing in the woods, leading to a coda that could only be French.

The second movement is unique. Not a lot appears to happen (Carol Gouspy likens this kind of French music to a tree that has lost its leaves), yet the scoring is very thick. The dynamic marking are almost uniformly quiet. Françaix gives the bass line to the horn, allowing the bassoon to weave with the other instruments in a constantly changing texture and a lilting 5/4 rhythm.

The Scherzo sees Françaix having more fun with rhythm. The movement is in a fast five beats to a bar, but the rhythm instruments are often silent on the first beat, adding to the wayward feel. Again, dynamics are mostly low, though the bass clarinet notes at 0:29 and 0:30 are marked *forte*. The Trio section starts at 1:46, with solo cross-rhythms across a regular bass line alternating between bassoon and bass clarinet. To add a bit more complexity, Françaix adds a canon at one bar between oboe and horn at 2:30, before the Scherzo returns at 2:48.

Françaix' aversion to atonality has already been mentioned, but in the first ten bars of the fourth movement we hear him experimenting with a highly chromatic flute introduction. The melody soon arrives however, and the movement becomes a gentle waltz. Like the second movement, the scoring is thick and the dynamics low (the oboe solo at 1:01, for example, is marked *pp*). The constantly changing instrumentation gives an impression of something that is changing its colour rather than its form.

In the final movement, Françaix simply has fun, making a virtue of the fact that his themes go nowhere (especially after 0:24). As in the first movement, the lower instruments often seem at rhythmic odds from the upper ones. This is especially true after 1:14, where bass clarinet and bassoon are in triplets against a resolutely march-like melody. A recapitulation of the first melody leads, at 2:02, to a waltz marked *elegante* – a device which, as Carol Gouspy points out, you can also find in the music of Satie, Auric, or Tailleferre. In this waltz, though, the horn seems to be standing on the sidelines passing comments. Then – after references to the start of the movement and the start of the piece – bassoon and horn grumble, clarinets restate the first bar, and flute and oboe provide the final flourish.

Track 12 **Elégie**

(1990) pour commémorer le Bicentenaire de la mort de W A Mozart, for ten wind

Anthony Robb (flute), Sandra Skipper (alto flute)
Jeremy Polmear (oboe), Christopher Hooker (cor anglais)
Alan Andrews (basset horn)
Neyire Ashworth (bass clarinet)
Philip Gibbon (bassoon)
Damian Brasington (contra-bassoon)
Susan Dent, Alexia Cammish (horns)

Françaix says of the piece:

"I did not write this elegy in remembrance of Mozart's work, of which there is no need, but in remembrance of Mozart, the individual, whose early death has remained a catastrophe for music."

The instrumentation is a kind of homage to Mozart, in that Mozart wrote several celebrated works for a Wind Band of paired oboes, clarinets, bassoons and horns. Françaix splits three of these pairs into related instruments and adds flute and alto flute to give a wide variety of instrumental colours.

And what of the music? The starting point is the fragmentary piece by Mozart for three basset horns and clarinet, KV 580a. The main four bars of melody (0:26 to 0:50) are Mozart's notes (though Françaix has changed the rhythm from 4-time into 3), and they form the basis of the piece. Like Mozart's fragment, they also break down, only to reappear in other guises.

This is a meditation on Mozart's early death, and we are left in no doubt that when Françaix described it as a catastrophe he was not exaggerating his feelings. The coda (where, incidentally, the contra-bassoon enters for the first time) is especially dark.



Rehearsing the *Elégie*, photo Diana Ambache

Tracks 13-15 **L'Heure du Berger**

(1947) for flute, oboe, clarinet, bassoon,
horn and piano
*Les Vieux Beaux - Pin-up Girls -
Les petits nerveux*

Anthony Robb (flute), Jeremy Polmear (oboe)
Neyire Ashworth (clarinet)
Philip Gibbon (bassoon), Susan Dent (horn)
Diana Ambache (piano)

This piece is subtitled *Musique de Brasserie* in honour of a noted Paris restaurant, and was written for a fashion show that took place in such a restaurant. It takes us back in mood to Satie and the café concerts, where music was just a part of a larger event; indeed it was Satie who coined the term *musique d'ameublement* – literally 'wallpaper music'. Did people talk and watch fashions over this delightful music? Probably yes – one can listen to incredible recorded jazz solos today, to the accompaniment of background chatter as people who could have heard them live prefer to socialise.

Luckily we can give this music our undivided attention, and the first movement sounds like an affectionate parody as the head waiter (or maybe

there are two of them, oboe and bassoon) looks after the guests. The middle section (from 1:03) could be the scurrying of the underlings, but I hear an old-fashioned military bearing in the clarinet tune, being undermined by the other ranks. Do you hear the same? Does it matter?

In the second movement the piano is silent, leaving a standard wind quintet. Not quite standard, though, because the clarinet is clearly the Pin-up Girl, and the other players are the ogles and supporters. If you are concerned about the exploitation that occurs here, notice who gets the last laugh!

In the final movement, the *petits* may be *nerveux*, but they soon get dancing. As so often in Françaix, the dynamics are marked low - his parodies never descend to the grotesque. A Trio section starts at 1:03, with flute (who has been fairly silent so far) and oboe playing the melody. At 1:05 a countermelody from bassoon emerges, and at 1:09 another from clarinet and horn; one of Françaix' many skills is sounding as if there are more instruments than there actually are. At 2:00 the repeat back to the beginning has an increase of nerves (Françaix is very specific about this), and the piece gallops to the winning post. *Musique d'ameublement*? This is the music of life!



Jean Françaix, photo courtesy Schott Music

Jean Françaix was born on 23.5.1912 in Le Mans in France. He received his first music lessons at home: his father was a composer and pianist and also director of the Conservatoire and his mother a singing teacher and the founder of a renowned choir. In 1922 at the age of only 10, Françaix received his first tuition in harmony and later also counterpoint from Nadia Boulanger. The young composer wrote his first composition the very same year: a piano piece entitled "Pour Jacqueline", dedicated to a cousin, which was printed two years later. Encouraged by Maurice Ravel, he continued his studies at the Paris Conservatoire. Alongside his compositional training, Françaix embarked on a career as concert pianist. At the age of 18, he received the first prize in the piano class of Isidore Philipp. Two years later, he represented the young French school of composition together with Claude Delvincourt at the international music festival in Vienna where his **Huit Bagatelles** were performed.

Jean Françaix achieved international success in 1936 with the first performance of his **Concertino** for piano and orchestra at the chamber music festival in Baden-Baden. During the ensuing years, the composer extended his oeuvre with numerous works in a wide range of genres including operas, ballets, orchestral works and also solo concertos, film music and vocal works. The composer also focused intensively on chamber music. Françaix taught at the Ecole Normale de Musique in Paris from 1959 to 1962. He participated actively in concert life, frequently together with his daughter Claude as partner at the piano, right up to shortly before his death on 25.9.1997 in Paris.

Despite close contacts with Francis Poulenc and the "Groupe des Six" and a predilection for French Impressionism and the Neoclassicism of Stravinsky, Jean Françaix never felt committed to any particular musical ideology. The foundations of his tonal, melodically elegant and rhythmically incisive style were laid at an early stage. In contrast to the avant-gardists of his generation, Françaix did not question the traditional

listening habits of his public as a matter of principle. In his instrumental music, he displayed a particular interest for wind instruments. Chamber works such as the **Petit Quatuor pour saxophones** (1935), **Quintette à vents No. 1** (1948) and **Tema con variazioni** (1974) for clarinet and piano were adopted into the regular repertoire just as the solo concerto for oboe **L'Horloge de Flore** (1959) and the **Concerto** for clarinet and orchestra from 1967.

In addition to five operas and sixteen ballets – including **A la Française** which was premiered in 1950 by the New York City Ballet – the oratorio **L'Apocalypse selon Saint Jean** can be considered a major work from the composer's extensive oeuvre. This composition, completed in 1939 and classified as an “oratorio fantastique”, demands four soloists, mixed choir and two orchestras. Despite the large-scale forces, Françaix avoids all forms of monumental pathos in his interpretation of the Apocalypse of St John in the New Testament – the music is characterised by deeply felt ardency and meditative strength.

Jean Françaix received numerous awards: the Prix du Portique in 1950, the Grand Prix du Disque within the area of chamber music in 1954, the Grand Prix du Disque as performer and composer in 1965, the Grand Prix de la Société des auteurs dramatiques in 1983, the Prix Arthur Honegger in 1992 and the Grand Prix SACEM de la musique symphonique in 1992. In addition, Françaix was awarded the title of Officier de la Légion d'Honneur (1991), Commandeur de l'Ordre du mérite culturel by the royal house of Monaco (1993) and the Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres (1994).

© Schott Music GmbH & Co. KG, 2014, reprinted with permission

Diana Ambache has specialised in Mozart and the music of women composers. As a pianist she ran the Ambache Chamber Orchestra for 24 years, giving numerous premières of works by women of the last four centuries and making some dozen recordings. She is the author of www.womenofnote.co.uk, which shares her research discoveries; and in 2002 she was short-listed for the European Women of Achievement Awards for this work. With the oboist Jeremy Polmear she has given recitals in over 30 countries on 5 different continents, including programmes of words and music with actors such as Jenny Agutter and Billie Whitelaw. In 2011 she trained as a TEFL teacher and has taught in India and Peru.

Anthony Robb's career has ranged from playing principal flute in all of London's Symphony and Chamber orchestras, to concerto performances with The Hallé, BBC Concert Orchestra, Sinfonia 21, London Virtuosi, and the Oxford Philomusica. He has performed concertos by Mozart, Bach, Telemann, Malcolm Arnold, Howard Blake, and Vivaldi. In the commercial world he has recorded and performed with Madonna, Sir Paul McCartney, Katie Melua, Dave Brubeck, John Dankworth, Oasis, Julie Andrews and José Carreras. As a chamber musician Anthony has worked with London Winds, Oxford Philomusica Soloists, The St Magnus Trio, Albion Ensemble, and the London Symphony Chamber Ensemble amongst others.

Sandra Skipper studied flute with Edward Beckett and Peter Lloyd at the Guildhall School of Music and Drama alongside Anthony Robb. She plays in the Birmingham Royal Ballet Sinfonia, and with them has performed at Covent Garden and the London Coliseum as well as touring the UK, Ireland and South Africa. She has also played with orchestras such as the City of Birmingham Symphony Orchestra, the London Philharmonic, the Bournemouth Symphony Orchestra and the BBC National Orchestra of Wales. Her loudest musical experience was playing piccolo in Steve Reich's *Drumming* with the Colin Currie Group whilst sitting behind eight glockenspiels.

Jeremy Polmear has made four recordings in his partnership with Diana Ambache, and given recitals at London's Wigmore hall and Purcell Room. They have also given courses for the City University Business School and London Business School, using the Arts as a management training tool. As a freelance oboist, Jeremy has played with a number of the capital's chamber and ballet orchestras, including the London Mozart Players, English National Ballet and the City of London Sinfonia. He is the founder of the CD label Oboe Classics (www.oboeclassics.com) and performs on four of its 28 titles. A recent CD is *The French Accent* - original performances of 20th Century French composers - which inspired this one.

The career of **Christopher Hooker** has encompassed everything from symphonic repertoire with the major London orchestras, opera with ENO and at Glyndebourne, contemporary music with the London Sinfonietta and the BBC Symphony Orchestra, dates with Henry Mancini and Michel Legrand to video appearances for artists such as Tina Turner and the Eurhythmics. During fifteen years as Principal Oboe of the City of London Sinfonia, he performed the Vaughan Williams and Malcolm Arnold concertos with them, led and directed the CLS Wind Ensemble, and recorded for Chandos, Naxos and Classic FM. While at the CLS he also helped create their management and leadership training programme Development through Music.

Neyire Ashworth studied clarinet at the Guildhall School of Music and Drama in London, and in New York and the Netherlands. She is a BBC Young Musician of the Year prizewinner, and other awards include the Philharmonia Orchestra's Martin Musical Trust. She was a founder member of the Britten-Pears Ensemble, and with them and the New London Chamber Ensemble has performed and recorded extensively. She founded the Zimro Trio (violin, clarinet and piano), and also plays traditional Jewish and Balkan music. Neyire's one-woman show *Stolen Voices* (with words and music by her) was supported by the National Theatre Studio, and

she has performed it around the country, including at the Edinburgh Festival Fringe.

Alan Andrews is a freelance clarinetist and saxophonist who specialises in some of the more unusual members of these families of instruments. He has played bass and contrabass clarinet with most UK orchestras, taking part in premières of works by contemporary composers such as James MacMillan, Harrison Birtwistle and George Benjamin. He is actively engaged in technical projects such as making clarinet mouthpieces and has received commissions from leading clarinetists for his unique basset clarinet design. A current venture is to design and build a sub-contrabass clarinet which, when completed, will have the lowest range of any woodwind instrument ever to have existed.

Philip Gibbon read History at Pembroke College Cambridge, and received his musical education at the Royal Northern College of Music and the Prague Academy of Music, studying with William Waterhouse and František Herman. He plays Principal Bassoon with Garsington Opera and the Rambert Dance Company, and has also performed with many groups, including the London Sinfonietta, the BBC Symphony Orchestra and the Northern Sinfonia. He has a keen interest in chamber music, and has played contemporary music at the Aldburgh and ICA Festivals, as well as concerts all over Britain and Europe and numerous radio and CD recordings. The present CD is the most enjoyable one he has made in years.

Damian Brasington studied at Selwyn College, Cambridge and the Royal Academy of Music. He plays with Garsington Opera alongside Philip Gibbon, and has also worked with orchestras including the BBC Symphony Orchestra, the Royal Ballet Sinfonia, the Royal Scottish National Orchestra, the BBC Scottish Symphony Orchestra and the City of Birmingham Symphony Orchestra. As well as modern instruments, he plays early bassoon and contra-bassoon with orchestras

such as The Orchestra of the Age of Enlightenment, The English Concert, and The London Handel Orchestra. He has a keen interest in bassoon design and is currently attempting his own copies of instruments after Deper (c. 1700) and Floth (c. 1800).

For many years **Susan Dent**'s specialism in period instruments and historically informed performance involved her in extensive concert work and recording worldwide. She was Principal horn of the Amsterdam Baroque Orchestra, the Orchestre Revolutionnaire et Romantique and the English Baroque Soloists, and played regularly with all the other UK period orchestras and ensembles. Sue is now happily settled in her working life as a teacher first and foremost, including at the Guildhall School of Music and Drama, Trinity Laban and The Purcell School. As time allows, she still plays with the Academy of St Martin in the Fields, the City of London Sinfonia and the Scottish Chamber Orchestra.

Alexia Cammish studied at the Guildhall School of Music and Drama and at Newnham College, Cambridge. She has performed with orchestras including the Academy of St Martin in the Fields, the BBC Symphony Orchestra, the Helsinki Chamber Orchestra and the Philharmonia. As a chamber musician, Alexia has played with the wind soloists of the BBCSO, has broadcast on BBC TV and radio 3, and is a member of the Gallimaufry Ensemble. She has tutored at the Aberystwyth MusicFest and the Dartington International Music Festival. Alexia enjoys the enormous variety of freelance playing, and the opportunity it gives for travelling all over the world and performing in unusual places, such as on the Orient Express.

South African-born **David Juritz** studied at the Royal College of Music where he graduated with the college's highest award, the Tagore Gold Medal. From 1991 to 2010, he led the London Mozart Players, often appearing with them as soloist and director. He now works as a guest leader with major orchestras in the UK and abroad. His recordings include Bach's Sonatas

and Partitas for solo violin and a critically-acclaimed interpretation of Vivaldi's Four Seasons. In 2007, David busked - playing solo Bach - around the world; this led to founding Musequality (www.musequality.org), a music projects charity which gives skills and confidence to disadvantaged children in Uganda, South Africa, India and Thailand.

Martin Outram is a member of the internationally renowned Maggini Quartet (Maggini.net). He has recorded over forty discs with the quartet and other chamber music ensembles and has been the recipient of many awards including the Gramophone Award, the Diapason d'Or and the Royal Philharmonic Society Award for chamber music. His solo discs have attracted five star reviews in the BBC Music Magazine, Gramophone and The Strad. He has appeared as a concerto soloist at the Royal Festival Hall and Queen Elizabeth Hall, and has given recitals at many international viola competitions and congresses. He is a Fellow of the Royal Academy of Music. He plays on a very fine viola by Henricus Catenar, made in Turin in 1680.

Cellist in the Lawson Trio since 2007, **Rebecca Knight** has performed at venues including London's Wigmore Hall and King's Place, with live concert broadcasts on BBC Radio 3 and Australian Classic FM. The ensemble's debut CD of newly commissioned work met with critical acclaim, receiving a 5-star review in BBC Music Magazine. Rebecca has also worked with Endymion Ensemble, Presteigne Festival Soloists, London Chamber Orchestra, and often appears as principal with the City of London Sinfonia. She has also recorded chamber works for the Chandos, Champs Hill and Prima Facie labels. Rebecca also pursues a keen interest in Slavic languages, which she has studied in St Petersburg and at University College London.

LE FILS D'UNE RÉVOLUTION

Jeremy Polmear

[Je suis redevable tout au long de cet article au Dr Carol Gouspy de l'Université du Kent pour les informations fournies dans sa thèse de doctorat «Satie, Cocteau et Les Six».]



Dr Carol Gouspy

En écoutant la musique charmante, élégante et bien ciselée de Jean Françaix, on ne peut qu'être d'accord avec sa propre description de sa démarche de composition :

« Je tiens à être honnête: lorsque je compose, les plus belles théories sont les dernières choses qui viennent à l'esprit. Ce ne sont pas « les autoroutes de la pensées » qui attirent principalement mon attention mais plutôt « les sentiers à travers les bois »...»

Et pourtant, ces oeuvres sont une émanation, quoique indirecte, d'une révolution française.

Toute révolution a besoin de personnages clés qui peuvent amener des changements, qui peuvent transformer un sentiment diffus en mouvement réussi.

Cependant ces personnages clés ont besoin d'un contexte et d'un événement majeur qui peuvent constituer un terrain fertile pour leurs activités.

Dans le cas de Françaix, ces personnages étaient Erik Satie et Jean Cocteau. Le contexte est le Paris du

début du 20ème siècle. Et l'évènement majeur est la guerre de 14-18.

Erik Satie (1866 - 1925) semble avoir été réfractaire dès son plus jeune âge à suivre les idées conventionnelles. Ses études au Conservatoire de Paris n'ont pas été couronnées de succès; sa technique de piano a été décrite comme étant «insignifiante et laborieuse». Il s'est installé à Montmartre en 1887, participant activement à la vie riche du quartier. Il y a reçu une formation tout à fait différente au *Chat Noir*, peut-être le premier cabaret moderne. Ici Satie était assistant auprès du pianiste titulaire. Il a accompagné des chanteurs, fait de la direction d'orchestre et a travaillé au théâtre d'ombres appartenant au propriétaire du cabaret, Rodolphe Salis. D'autre part, il a composé pour le *chansonnier* Vincent Hyspa (dans un style rythmique et satirique) et pour la chanteuse Paulette Goddard, la reine des valse lentes. Satie est parti en tournée avec ces artistes et a plongé dans un nouveau genre de divertissement. Ceci était le monde du café concert; les musiciens jouaient pendant que les spectateurs fumaient, buvaient, causaient et discutaient des qualités de la musique.

D'emblée, un aspect important des compositions de Satie est son refus de développer sa musique: aucune forme sonate. Quand il est accusé par un critique de composer la musique sans forme sa réaction est notoire: il a composé les *Morceaux (3) en forme de poire*.

Une des premières compositions de Satie est la *Gymnopedie n° 1* de 1888 (l'indication tempo est

caractéristique de son humour caustique: « lent et douloureux »). Dans cette composition on trouve déjà l'essence de Satie: il n'y a aucun développement; il y a seulement un tempo lent et une mélodie qui divague. Quel contraste avec, par exemple, la symphonie No. 3 avec orgue de Saint-Saëns, composée deux ans plus tôt.

Satie était assez solitaire. On ne lui connaît qu'une seule liaison intime avec l'artiste et modèle Suzanne Valadon (Satie s'est toujours senti plus proche des peintres que des musiciens). En revanche, **Jean Cocteau** (1889 - 1963), était entouré d'un grand nombre d'associés, d'amis et d'amants dont Kenneth Anger, Pablo Picasso, Jean Hugo, Jean Marais, Henri Bernstein, Yul Brynner, Marlene Dietrich, Coco Chanel, Igor Stravinsky, María Félix, Édith Piaf, Panama Al Brown et Raymond Radiguet. Il était surdoué; le ballet l'attirait car cela lui donnait l'occasion de mélanger des arts différents. Son propre objectif artistique était de supprimer l'artifice, de se rapprocher du réalisme en utilisant l'absurdité, la simplicité et la naïveté. Contrairement à Satie, il avait surtout l'esprit d'entreprise.

Cocteau a vu en Satie un compositeur qui partageait sa propre sensibilité. Il a écrit un scénario pour les Ballets russes de Diaghilev, accompagné d'une musique de Satie et avec des décors et costumes de Picasso. *Parade (ballet réaliste)*, représenté en 1917, déclenche un tollé ainsi que l'avait fait la première du *Sacre du printemps* de Stravinsky quelques années plus tôt. Cependant, avec le bénéfice de presque un siècle de recul, des différences sont perceptibles. Stravinsky s'efforçait de créer un paysage musical primitif. Satie, entre autres, se voulait délibérément provocateur. La musique commence par flirter avec les formes traditionnelles mais devient rapidement, volontairement, répétitive et minimaliste avec des bruits de la vie quotidienne - sirènes, cornes de brume, machines à écrire et bouteilles de lait, sous

l'influence de Cocteau et du mouvement futuriste. Le ballet se termine sur un accord dissonant.

De plus, l'intrigue de *Parade*, reflétait l'orientation que devait prendre cette nouvelle musique: une troupe d'artistes de cirque essaye d'attirer les spectateurs éventuels pour assister à leur performance. Avant *Parade* on estimait que l'utilisation des divertissements populaires comme le music hall et la fête foraine était impropre au monde élitiste du ballet. La musique de *Parade* incluait non seulement des valse et de la musique de cirque mais aussi des ragtimes Américains.

Une révolution musicale était dans l'air et après la **guerre de 14** (pendant laquelle il a servi comme ambulancier) Cocteau a constaté avec horreur que le romantisme allemand était toujours populaire auprès du public. Debussy avait déjà écrit sur l'exclusion des influences teutoniques dans la musique française, mais Cocteau voulait aller plus loin, en créant un nouveau style patriotique - en «supprimant le passé», pour citer Carol Gouspy. Pour un anglais, cela semble quelque peu extrémiste et fait penser à «Cambodge Année Zéro », mais il faut garder à l'esprit qu'il s'agit ici de la France, le pays des révolutions.

S'entourant de peintres et de jeunes musiciens de l'époque, notamment le groupe de compositeurs qui devait s'appeler 'Les Six' (Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc, Georges Auric, Arthur Honegger et Louis Durey) Cocteau a fait une promotion énergique de cette nouvelle esthétique: parfois, le samedi soir, le dîner était suivi d'une visite au cirque, puis de musique de jazz dans un bar, Le *Gaya*, nommé ensuite *Le Bœuf sur le Toit* lorsque l'établissement a emménagé dans des locaux plus grands.

Tandis que chaque compositeur avait son style personnel, leur musique possédait certaines

caractéristiques communes: charme, fraîcheur, spontanéité, non-conformité, un ton impertinent, de l'audace et de la franchise. Les influences sur leur musique comprenaient le music hall, le cirque, la musique populaire en générale, le ragtime américain et le jazz, et (après le retour de Milhaud d'un séjour au Brésil) les rythmes latins. Il est remarquable que l'on continue aujourd'hui à percevoir la fraîcheur et le dynamisme de ces caractéristiques qu'un groupe de jeunes gens en rébellion ont mises en lumière il y a près d'un siècle.

Et **Jean Françaix** dans tout cela? Né en 1912, il était tout simplement trop jeune, bien qu'il ait été un enfant prodige. Il étudiait la composition avec Nadia Boulanger dans les années 1920. Sa première composition importante était le *Concertino pour Piano*, dont la première a eu lieu en 1932.

Trop jeune ou pas, personne ne décrirait Françaix comme étant révolutionnaire. En effet, dans une lettre adressée à Janet Craxton, qui a commandé le *Quatuor*, il termine par:

« Veuillez agréer, Madame, l'expression de mes sentiments moins atonaux mais plus cordiaux ».

Et il est bien ironique que sa carrière ait reçu un soutien de l'Allemagne, notamment de son éditeur Schott, et des nombreuses commandes de la part de Klaus Rainer Scholl et du Bläser Ensemble Mainz. Pourtant, si on s'arrête de nouveau sur son allusion et à son intérêt pour « les sentiers à travers les bois », c'était bien les révolutionnaires français qui avaient planté ces bois.

Quand on écoute les œuvres sur ce CD qui couvrent une période de 40 ans, ce qui étonne peut-être c'est que non seulement cette musique n'est pas révolutionnaire, mais elle n'est même pas évolutive.

Pourrait-on, par exemple, placer ces œuvres dans leur ordre de composition simplement en les écoutant ? Je ne pense pas et cela différencie Françaix des autres compositeurs. Cependant il n'a jamais perdu son élan créatif – la composition la plus récente (le *Sixtuor*) est autant pleine d'invention que la plus ancienne (*L'Heure du Berger*).

Un indice de la manière dont Françaix a pu maintenir sa créativité provient de Ravel, qui a dit aux parents du jeune Jean: « Parmi les dons de l'enfant je perçois surtout le plus fécond qu'un artiste puisse posséder: la curiosité. Il ne faut jamais étouffer ces dons précieux ni risquer de laisser dépérir cette jeune sensibilité ». Tous les sentiers du bois ont gardé un intérêt pour lui; il n'a jamais emprunté le même sentier deux fois.

Il me semble que les catalyseurs qu'utilise Françaix pour rendre chaque composition unique sont sa forme, son objectif et son instrumentation. Dans les *Variations* pour piano, Françaix met dans chaque variation un aspect différent de son style. Dans le *Quatuor*, il joue avec l'aspect poignant du cor anglais, parfois le favorisant, parfois le rejetant. Le *Sixtuor* pour instruments à vent est une démonstration éclairante des textures variées qui peuvent être obtenues avec cette combinaison très rare. *L'Élégie* est une méditation sur la mort de Mozart, un compositeur que Françaix (ainsi que les membres des Six) admirait énormément. Enfin, *L'Heure du Berger* le conduit dans le monde du café concert et du music hall.

NOTES DE PISTE

Piste 1 **Variations sur un thème plaisant**

(1976) pour piano et dix instruments à vent
Thème - Neuf variations - Come primo

Diana Ambache (piano)
Anthony Robb, Sandra Skipper (flûtes)
Jeremy Polmear, Christopher Hooker (hautbois)
Neyire Ashworth, Alan Andrews (clarinettes)
Philip Gibbon (basson), Damian Brasington (basson, contrebasson)
Susan Dent, Alexia Cammish (cors)

Après une petite introduction à la clarinette et aux flûtes, Françaix commence sur ce chemin particulier avec un thème naïf au piano. Après la première déclaration, des signes de complexité émergent, avec des phrases d'une rare longueur et des harmonies subtiles.

La Variante 1 (1:08) est une sorte d'exercice des doigts au piano, mais sur un rythme de tango syncopé.

Lors de la Variation 2 (1:59), les bassons entrent pour la première fois, lors d'un solo ayant une atmosphère de catacombe. Françaix divise la ligne solo de façon égale entre les musiciens, lesquels ont chacun quatre mesures. Au cas où les anglo-saxons seraient tentés de ralentir à la fin de la variation, Françaix a écrit «tempo».

Variante 3 (2:51): encore un exercice de piano, accompagné de gammes aux bassons et de cris des cors. Les lignes sont encore une fois divisées entre les musiciens.

Variante 4 (3:38): Françaix décide qu'il est temps d'avoir quelque chose de vraiment beau, il choisit naturellement les hautbois. L'orchestration en général crée ainsi un tapis de sons derrière les hautbois.

Le deuxième basson est maintenant changé pour faire place au contrebasson, donnant une richesse particulière à son entrée (4:14), laquelle est notée plus fort que les autres. Nuances de Ravel – ou peut-être de Jean Cocteau, façon *La Belle et la Bête*?

La Variante 5 (5:36) continue de la même humeur, sur un piano poignant jouant la version du thème à 3 temps, et une orchestration clairsémée: flûte, puis deux hautbois, et enfin la clarinette.

La Variante 6 (7:16) est celle où Françaix se rapproche le plus du jazz car elle rappelle *Un Américain à Paris* de Gershwin – de tout côté, il y a de la circulation et de l'agitation. Après celle-ci :

La Variante 7 (8:08) n'a aucun événement du tout, c'est seulement de la texture, avec un enchevêtrement de rythmes entre le piano, les flûtes, les clarinettes et les cors, ce qui crée un brouillard obscur. Le basson et le contrebasson se succèdent sur des notes pédale, et la différence de timbre entre les deux instruments est un exemple de la merveilleuse coloration de Françaix.

La Variante 8 (9:34) est une valse piquante pour le piano dont la texture est rare (10:47), laquelle est obtenue par deux flûtes à l'unisson jouées plus fort que les autres instruments.

Dans la Variante 9 (11:50), on voit que Françaix ressent encore plus de plaisir que d'habitude. On y trouve des références à la foire, traduites par une vielle à roue et des *glissandi* du piano (une caractéristique commune à la musique des Six). Un bref interlude mélancolique à 13:50 se perd rapidement dans la vivacité générale, et le dernier accord sert de blague finale à Françaix – il est marqué pianissimo pour tous, excepté au contrebasson, qui est marqué *fortissimo*.

Pistes 2-6 **Quatuor**

(1971) pour cor anglais, violon,
alto et violoncelle
*Allegro vivace - Andante tranquillo -
Vivo assai - Andantino - Allegro giocoso*

Jeremy Polmear (cor anglais)
David Juritz (violon), Martin Outram (alto)
Rebecca Knight (violoncelle)

Nous avons une lettre de Jean Françaix qu'il a écrite au sujet de cette composition. Janet Craxton, pour laquelle elle a été écrite, lui a dit que la BBC avait demandé une introduction lors de la diffusion des performances, et voici ce qu'il a fourni:

« En me demandant d'écrire une notice pour mon « Quatuor » pour Cor Anglais, Violon, Alto et Violoncelle, Madame Janet Craxton me met dans un embarras cruel. En effet, pour que cette oeuvre soit prête pour son Concert de Mars, j'ai dû écrire si vite que je n'en ai gardé aucun souvenir. Je me souvient seulement que – sans prendre garde aux Ides de Mars – j'ai écrit quelque chose pour Cor Anglais, parce qu'ayant déjà composé une oeuvre pour Hautbois et Orchestre [L'Horloge de Flore], je craignais de retomber dans les mêmes effets instrumentaux, vu la pénurie de mon inspiration, mainte fois signalée par la Critique. De plus, faisant de la musique souvent gaie, malgré les conseils de mes confrères, il m'a plu de faire rire de temps en temps un Cor Anglais, instrument mélancolique par excellence, tout en



The Quatuor: L to R: Jeremy Polmear, Rebecca Knight, David Juritz, Martin Outram, photo Diana Ambache

respectant tout de même son tempérament phthisique. Je l'ai en quelque sorte traité aux antibiotiques, en prenant sa maladie au sérieux. Et puis, venant d'écrire, juste avant ce « Quatuor », une oeuvre sur Rabelais, cet écrivain qui a dit que « le rire est le propre de l'Homme », j'étais probablement d'humeur folâtre; beaucoup plus qu'aujourd'hui, qui est la saison où l'on fait en France sa Déclaration d'Impôts à Monsieur le Percepteur, inventée à cet effet. Mais « plaie d'argent n'est pas mortelle », et, Dieu aidant, j'espère récupérer bien vite une belle humeur indispensable au bien de l'Humanité. »

Toutefois Françaix a, comme toujours, joué avec nous. Après la diffusion, il a envoyé à Janet Craxton un type de note très différent :

« ... mon oreille a entendu maintenant le « Quatuor » exactement comme je l'avais entendu dans ma tête en le composant alors; – dans ma tête, et aussi dans mon cœur: phénomène bien rarement ressenti par un Compositeur! »

Pistes 7-11 **Sixtuor**

(1992) pour flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson et cor
Risoluta – Andante – Scherzo – Andante – Risoluta

Anthony Robb (flûte), Jeremy Polmear (hautbois)
 Neyire Ashworth (clarinette)
 Alan Andrews (clarinette basse)
 Philip Gibbon (basson), Susan Dent (cor)

Cette composition avait été écrite pour le Festival Schleswig-Holstein. Françaix avait en 1992 déjà écrit deux œuvres pour le quintette à vent classique composé de flûte, hautbois, clarinette, basson et cor. Ici, il transforme entièrement cette association – une célébration de timbres contrastée – par l'ajout d'une clarinette basse. Dans le premier mouvement il divise le groupe en trois instruments solo (flûte, hautbois, clarinette) et trois instruments d'accompagnement (clarinette basse, basson, cor), et met les uns contre les autres. Ainsi, tandis que le thème principal – avec un rythme simple – est en train d'être joué au hautbois, il est sapé par un rythme de Tango, joué par les instruments plus graves. À 1:09, il ignore sa propre règle, et donne la mélodie à la clarinette basse, jouée à la moitié de sa vitesse. À 1:52, la musique devient plus compliquée, les lignes et les rythmes



The Sixtuor; L to R: Anthony Robb, Jeremy Polmear, Philip Gibbon, Susan Dent, Alan Andrews, Neyire Ashworth, photo Diana Ambache'

commencent à se chevaucher, jusqu'à 2:05, où nous arrivons à la clairière d'un bois, conduisant à une coda qui pourrait être la musique française.

Le deuxième mouvement est unique. Il n'y a pas beaucoup d'événements musicaux (Carol Gouspy compare ce genre de musique française à un arbre qui a perdu ses feuilles), pourtant l'orchestration est très touffue. La dynamique est presque douce. Françaix donne la ligne de basse au cor, permettant au basson de tisser avec les autres instruments au sein d'une texture changeant constamment et sur un rythme chantant à 5/4.

Avec le Scherzo, Françaix s'amuse davantage avec ce rythme. Le mouvement est une mesure à cinq temps rapides, mais les instruments rythmiques sont souvent silencieux sur le premier temps, ce qui donne une impression instable. Encore une fois, les dynamiques sont plutôt faibles, bien que les notes de la clarinette basse (0:29 et 0:30), soient marquées *forte*. La section du Trio commence à 1:46, avec des solos de rythmes croisés par la ligne de basse régulière, joués en alternance entre le basson et la clarinette basse. Pour accroître un peu plus la complexité, Françaix ajoute un canon d'une mesure entre le hautbois et le cor à 2:30, avant que le Scherzo ne retourne à 2:48.

L'aversion pour l'atonalité de Jean Françaix a déjà été mentionnée, mais dans les dix premières mesures du quatrième mouvement, nous l'entendons l'expérimenter lors d'une introduction très chromatique de la flûte. Cependant, la mélodie arrive bientôt, et le mouvement se transforme en une valse légère. Comme dans le deuxième mouvement, l'orchestration est touffue et les dynamiques sont faibles (le hautbois solo à 1:01, par exemple, est marqué *pp*). L'instrumentation changeant constamment donne l'impression de quelque chose qui est en train de changer de couleur plutôt que de forme.

Dans le dernier mouvement, Françaix s'amuse, s'attachant au fait que ses thèmes n'aboutissent nul part (surtout après 0:24). Comme dans le premier mouvement, les basses ont souvent une rythmique étrange, contrairement aux parties supérieures. Ceci est particulièrement vrai après 1:14, où la clarinette basse et le basson sont en triolets contre une mélodie de type marche. Une récapitulation de la première mélodie mène, à 2:02, à une valse qui est notée *elegante* - un procédé, comme l'a fait remarquer Carol Gouspy, que l'on peut trouver également dans la musique de Satie, Auric ou Tailleferre. Dans cette valse, cependant, le cor semble commenter latéralement. Puis, après les références du début du mouvement et du début de la pièce – basson et cor rouspètent, tandis que les clarinettes revisitent la première mesure, et les flûtes et les hautbois permettent au final de s'épanouir.

Voie 12

Elégie

(1990) pour commémorer le bicentenaire de la mort de W A Mozart, pour dix instruments à vent

Anthony Robb (flûte), Sandra Skipper (alto flûte)

Jeremy Polmear (hautbois), Christopher Hooker (cor anglais), Alan Andrews (cor de basset) Neyire Ashworth (clarinette basse) Philip Gibbon (basson), Damian Brasington (contrebasson) Susan Dent, Alexia Cammish (cors)

Françaix a dit de cette oeuvre:

« J'ai écrit cette « Elégie » en souvenir non pas de l'oeuvre de Mozart, qui n'en a nul besoin, mais en souvenir de l'homme que fut Mozart, et dont la disparition prématurée reste une catastrophe pour la musique. »

L'instrumentation est aussi un hommage à Mozart, en ce que Mozart a écrit plusieurs oeuvres célébrant l'ensemble d'instruments à vent: composé d'une paire de hautbois, clarinettes, de bassons et de cors. Ici, Françaix divise trois de ces groupes en instruments apparentés, et ajoute une flûte et une flûte alto afin de donner une grande variété de couleurs instrumentales.

Et que dire de la musique? Le point de départ est un fragment de Mozart pour trois cors de basset et clarinettes, KV 580a. Les quatre principales mesures de la mélodie (0:26 à 0:50) sont des notes de Mozart (bien que Françaix ait changé le rythme à 4 temps en rythme à 3 temps), et elles forment la base de la pièce. Tout comme le fragment de Mozart, il disparaît également, et réapparaît sous d'autres aspects.

Il s'agit d'une méditation sur la mort prématurée de Mozart, et on ne nous laisse aucun doute car, lorsque Françaix la décrit comme une catastrophe, il n'exagère pas ses sentiments. La coda (où, soit dit en passant, le contrebasson entre pour la première fois) est particulièrement sombre.

Pistes 13-15 **L'Heure du Berger**

(1947) pour flûte, hautbois, clarinette,
basson, cor et piano

**Les Vieux Beaux - Pin-up Girls -
Les petits nerveux**

Anthony Robb (flûte), Jeremy Polmear (hautbois)
Neyire Ashworth (clarinette), Philip Gibbon (basson)
Susan Dent (cor), Diana Ambache (piano)

Cette composition est sous-titrée *Musique de Brasserie* en l'honneur d'un restaurant réputé à Paris, et a été écrite pour un défilé de mode qui a eu lieu dans ce restaurant. Il nous rappelle l'humeur de Satie et les cafés-concerts, où la musique n'était qu'une partie d'un spectacle entier; en fait, C'est Satie qui a inventé le terme *musique d'ameublement* - , *ce qui signifie littéralement « papier à music »*. Est-ce que des personnes parlaient et regardaient les tenues à la mode sur cette musique délicate? Oui, probablement – on peut écouter d'incroyables solos de jazz enregistrés aujourd'hui, à l'accompagnement du bavardage de personnes qui auraient pu les écouter mais préfèrent entendre e la conversation de personnes qui auraient pu être entendues en direct, mais qui préfèrent socialiser.

Heureusement, on peut donner à la musique toute notre attention, et le premier mouvement ressemble à une parodie affectueuse, pendant que le maître d'hôtel (ou peut-être y en a t-il deux, hautbois et basson) s'occupe des clients. La section du milieu (de 1:03) pourrait être la précipitation des serveurs subordonnés, mais j'entends un militaire démodé supportant l'air de la clarinette, lequel est miné par les autres grades. Entendez-vous la même chose? Cela importe-t-il?

Dans le deuxième mouvement, le piano est silencieux, ce qui donne un quintette à vent normal. Pas si conforme cependant, puisque la clarinette est

de toute évidence la Pin-up Girl, et que les autres musiciens lorgnent et soutiennent. Si vous êtes préoccupé par l'exploitation qui apparaît ici, faites attention à qui obtient le rire final !

Dans le mouvement final, les *petits* peuvent être *nerveux*, mais ils vont bientôt aller danser. Comme bien souvent avec Françaix, les dynamiques de la musique sont marquées faiblement - ses parodies ne s'abaissent jamais au grotesque. Une section Trio commence à 1:03, avec une flûte (qui a été plutôt silencieuse jusqu'à présent), tandis que le hautbois joue la mélodie. À 1:05 un autre contrepoint de basson émerge, et à 1:09, une autre à la clarinette et au cor; l'une des aptitudes nombreuses de Jean Françaix est de faire croire qu'il y a plus d'instruments qui jouent qu'il n'y en a en réalité. À 2:00 il y a la répétition depuis du début, avec une augmentation de nervosité (Françaix est très précis à ce sujet), et la composition galope jusqu'au poteau d'arrivée. *Musique d'ameublement?* C'est la musique de la vie !



Jean Françaix, photo courtesy Schott Music

Jean Françaix est né le 23.5.1912 au Mans en France. Il a reçu ses premières leçons de musique à la maison : son père était compositeur, pianiste, et aussi directeur du Conservatoire, tandis que sa mère était professeur de chant et l'instigatrice d'un chœur célèbre. En 1922 à l'âge de 10 ans, Françaix a reçu ses premiers cours d'harmonie et plus tard de contrepoint avec Nadia Boulanger. Le jeune compositeur a écrit sa première œuvre la même année : un morceau de piano intitulé *Pour Jacqueline*, dédié à un cousin, qui a été imprimé deux ans plus tard. Encouragé par Maurice Ravel, il a poursuivi ses études au Conservatoire de Paris. Parallèlement à sa formation harmonique, Françaix s'est engagé dans une carrière de pianiste de concert. À l'âge de 18 ans, il a reçu le premier prix, dans la catégorie piano, d'Isidore Philipp. Deux ans plus tard, il a représenté la jeune école française de composition avec Claude Delvincourt au festival international de musique de Vienne où son *Huit Bagatelles* a été joué.

Jean Françaix a obtenu des succès internationaux en 1936 lors de la première de son *Concertino* pour piano et orchestre au festival de musique de chambre de Baden-Baden. Au cours des années suivantes, le compositeur a étendu son œuvre avec de nombreuses compositions dans des genres divers : opéras, ballets, œuvres orchestrales et aussi concertos solo, musiques de film et œuvres vocales. De plus, il s'est concentré intensément sur la musique de chambre. Françaix a enseigné à l'École Normale de Musique de Paris de 1959 à 1962. Il a également participé activement à la vie musicale, souvent avec sa fille Claude, sa partenaire au piano droit, jusqu'à peu avant sa mort, le 25.9.1997, à Paris.

Malgré des contacts étroits avec Francis Poulenc et le «Groupe des Six», une prédilection pour l'impressionnisme français et le néoclassicisme de Stravinsky, Jean Françaix n'a jamais adhéré à une idéologie musicale spécifique. Les fondations de

son style tonal, élégant et rythmiquement incisif, ont été instaurées lorsqu'il était jeune. Contrairement aux avant-gardistes de sa génération, Françaix n'a pas remis en question les habitudes d'écoute traditionnelles de son public comme étant une question de principe. Dans sa musique instrumentale, il affiche un intérêt particulier pour les instruments à vent. Ses œuvres de musique de chambre comme le *Petit Quatuor pour saxophones* (1935), le *Quintette à vents n° 1* (1948) et *Tema con variazioni* (1974) pour clarinette et piano ont été mises au répertoire traditionnel comme l'ont également été le concerto solo pour hautbois *L'Horloge de Flore* (1959) et le *Concerto* pour clarinette et orchestre de 1967. En plus de ses cinq opéras et seize ballets – y compris *À la Françaix* qui fut créée en 1950 par le New York City Ballet – l'oratorio *L'Apocalypse selon Saint Jean* peut être considéré comme un ouvrage majeur du compositeur aux nombreuses œuvres. Cette composition a été achevée en 1939 et classée en tant qu'« oratorio fantastique », avec quatre solistes, un chœur mixte et deux orchestres. Malgré le grand nombre d'artistes, Françaix évite toutes les formes importantes de pathos dans son interprétation de l'Apocalypse de St Jean du Testament Nouveau – la musique se caractérise par un engagement profond et une force méditative.

Jean Françaix a reçu de nombreux prix : le Prix du Portique en 1950, le Grand Prix du Disque de musique de chambre en 1954, le Grand Prix du Disque en tant qu'interprète et compositeur en 1965, le Grand Prix de la Société des auteurs dramatiques en 1983, le Prix Arthur Honegger en 1992 et le Grand Prix SACEM de la musique symphonique en 1992. De plus, Françaix a reçu le titre d'Officier de la Légion d'Honneur (1991), de Commandeur de l'Ordre du mérite culturel par la maison royale de Monaco (1993) et de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres (1994).

© 2014 Schott Music, reproduit avec permission

