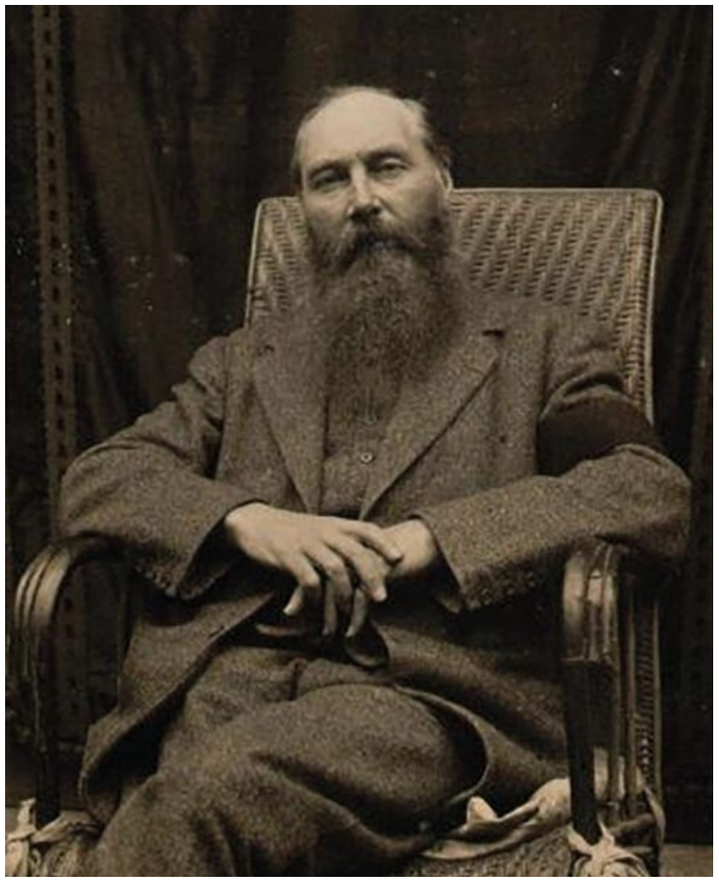
PAULINE BARTISSOL & LAURENT WAGSCHAL

ROPARTZ

Complete Works
for Cello and Piano





GUY ROPARTZ
1864-1955

Sonate No 2 en *la* mineur pour violoncelle et piano

1. *I. Lent, Ardent* 9'11
2. *II. Lent et calme* 7'52
3. *III. Très lent, Assez animé* 6'47

4. Adagio pour violoncelle et piano 6'59

Sonate No 1 en *sol* mineur pour violoncelle et piano

5. *I. Allegro moderato* 9'24
6. *II. Quasi lento* 10'35
7. *III. Allegro* 8'40

Total Time: 59'42

Enregistré du 19 au 21 novembre 2025 dans le salon Mahler de la Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret (Paris)
Ingénieur du son : Frédéric Briant
Piano : Steinway D 1907
Label Manager : Maël Perrigault
Producteur : Benoit d'Hau
Graphisme & photos : Pauline Pénicaud

Remerciements chaleureux à Patrice Boinet, Yann Ollivo et François Naulot, directeur général de la Fondation Royaumont.

Lorsque, d'un pas affirmé, il franchit la porte de la salle d'examen du conservatoire de Nancy, le silence s'impose naturellement car sa silhouette évoque celle d'un ministre de la Troisième République ou d'un académicien sévère et autoritaire. Son imposante barbe de patriarche biblique (selon Vuillermoz) pourrait être celle d'un Monet, d'un Anatole France ou d'un Saint-Saëns. De son embonpoint bienséant, on déduit qu'il ne dédaigne pas la bonne chère. Quand il approche, ses yeux exercent une irrésistible attraction, les yeux d'un Lorrain qu'il n'est pourtant pas du tout : « Je suis breton, j'en suis fier et je m'en fais gloire », affirme-t-il. On hésite à prononcer son nom si rugueux (qui signifie tout simplement « Robert ») : on l'appelle tout naturellement « Maître ». Cette barbe et la pipe qu'il tient de la main gauche pourraient bien faire de lui un marin… Mais se lisent en fait dans ce regard diaphane qui semble au premier abord vous transpercer, une profonde intégrité, un sens de l'amitié et la bienveillance : il inspire la confiance. Il est aussi celui d'un homme de la mer scrutant obsessionnellement l'horizon infini de l'océan, qui épie les cris des oiseaux, reconnaît chacun des moteurs des bateaux qui rentrent au port, ou se laisse bercer par le fracas des vagues contre les rochers moussus battus par la tempête.

Né à Guingamp, qu'il quitta très tôt pour suivre l'enseignement du Conservatoire : Dubois lui apportera une maîtrise totale du contrepoint, Massenet celle de l'art du chant et de la mélodie, Franck celle de la composition. Il n'eut de cesse d'en partir sitôt les diplômes prestigieux en poche. Non pour la Bretagne, où il était déjà célèbre, ni pour la capitale, où il serait devenu sans doute un compositeur reconnu, mais pour Nancy, où toute la vie musicale était à reconstruire après 1918. Il y fit rapidement des merveilles, de 1894 à 1914 comme directeur du conservatoire et de son orchestre auquel il fit jouer pas moins de 680 œuvres ! Puis ce fut Strasbourg, qu'il fallait remettre sur des rails français et dont il fit une capitale musicale internationale entre 1919 et 1929. Dans ces deux villes, il fit bien sûr interpréter le répertoire germanique, mais surtout le nouveau répertoire français : Fauré, Franck, Saint Saëns, Chausson, Debussy, Roussel, d'Indy, Magnard (il donna l'intégrale de ses symphonies). Comme Fauré, il ne composa plus que pendant les vacances scolaires et son activité ne reprit pleinement qu'après avoir pris sa retraite en 1929 et quitté l'Est de la France, qui l'avait rapproché d'une autre nature, sans mer, mais avec des forêts odorantes, des collines ondoyantes et le frémissement des torrents vosgiens. Il retrouva alors sa Bretagne natale, dans son château de Lanloup où il demeura jusqu'à sa mort en 1955.

Il ne connut pas la gloire, non qu'il manquât de valeur, mais parce qu'il avait quitté Paris : en France, malheur à qui ne travaille qu'en province ! Comme Roussel, Caplet, Magnard, Vierne, il dut s'imposer face à la dure concurrence des Debussy, Ravel et Fauré, puis celle du groupe des Six et des Viennois. Son langage est personnel. Certes, il est le dernier disciple de Franck et reste fidèle à la forme cyclique (qu'il appelle avec humour « le cyclisme »…), mais il revendique sa liberté et proclame sa totale indépendance d'artiste. Sa musique reflète sa personnalité : passionnée mais pudique, hardie mais toujours honnête ; rien n'y est gratuit, rien n'y est inutile. « Un musicien ne doit avoir d'autre loi que son bon plaisir, sa sincérité et sa passion. (…) Il suffit d'avoir quelque chose à dire, une qualité d'âme à soi, et de se donner tout entier à son œuvre. »

Ropartz est d'abord un poète (il est d'ailleurs également l'auteur d'une œuvre littéraire poétique importante). Et c'est par la poésie, l'évocation des
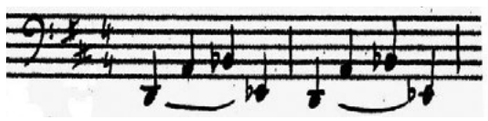
musiques et danses traditionnelles que la Bretagne colore et anime ses compositions d'une saveur toute singulière et originale : il n'a nul besoin d'un concert de flûtes, binious ou bombardes pour l'obtenir ! « Ce pays dans lequel les korrigans peuplent la lande et dansent, par les nuits lunaires autour des menhirs où les fées et les enchanteurs - Viviane et Merlin - ont pour domaine la forêt de Brocéliande, où les âmes des morts restés sans sépultures apparaissent toutes blanches au-dessus des flots de la baie des Trépassés. » (Ropartz)

L'apprentissage musical de Ropartz s'inscrit pleinement dans le grand renouvellement que la musique française a connu en cette fin de siècle : réaction contre le risque de sa wagnérisation, découverte des musiques extra-européennes lors de l'Exposition universelle de 1889, et volonté d'affranchissement des règles contraignantes et académiques du système tonal. Comme Fauré, Chabrier, Debussy, Franck, d'Indy, Ropartz utilise largement les modes anciens : dorien et mixolydien surtout, évitant l'omniprésence de la note sensible. Si son écriture paraît chargée, on est frappé néanmoins par sa fluidité, son extrême richesse et sa clarté. Les modes la rendent intemporelle car ils renvoient à la tradition musicale française ancienne, évoquent une certaine vision de l'Antiquité et, ce qui prime chez Ropartz, la relient au folklore breton. Qui dit modes anciens dit chant grégorien. Ses œuvres religieuses sont nombreuses et témoignent d'une foi absolument authentique : foi en Dieu, mais aussi en l'être humain. « Cette foi, on la devine chez lui à la gravité du ton, à la sérénité des phrases qui se dégagent de l'emprise des passions et laissent après elles une impression d'infini ». (Paul le Flem)

Aucun autre compositeur n'a donné une telle importance à la mer, à travers le déferlement d'accords arpégés aux harmonies subtiles et tortueuses ou au contraire le calme balancement des vagues, celui qui accompagne les doux murmures échangés par les amoureux. Sa musique n'est jamais euphorique : le marin est tout à la joie du départ en mer, mais pleure de quitter les siens. Il exultera de les retrouver mais se remémorera avec nostalgie les mois où il côtoyait l'infini, l'air cinglant de l'océan et la peur constante mais grisante du danger. « Je suis un Celte de Bretagne et chez nous la nostalgie n'est jamais bien loin de la joie ». Elle prend l'ampleur et les mystères des légendes celtiques et des mythes, Tristan n'est jamais bien loin…
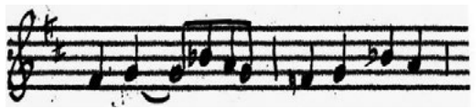
L'*Adagio* date de 1899. Il est composé avec accompagnement d'orchestre ou de piano, et dédié à son ami violoncelliste lorrain Fernand Pollain.

Le piano entre seul, en une marche douce, comme une basse obstinée dont l'accentuation sera



variée, alors que le violoncelle expose un thème en syncopes très expressif et s'élève dans l'aigu, portant la passion à son paroxysme, sans jamais sombrer dans l'excès. Le second élément est très franckiste, cyclique.

Une suggestion de désespoir conclut l'œuvre dans une atmosphère cependant magnifiquement émouvante et apaisée.
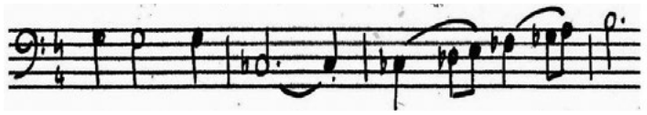


La *Première sonate en sol mineur* fut composée en 1903-1904. Debussy n'a pas encore publié ses grandes œuvres de piano et Fauré n'en a écrit qu'une partie. Ravel a déjà composé la *Sonatine*

et *Jeux d'eau* et publie la même année *Miroirs*. On vient de créer en France *Tristan et Isolde* de Wagner (1897 à Aix les Bains, 1904 à Paris). L'écriture de Ropartz reste encore très liée à son apprentissage auprès de Franck et au romantisme. Toutefois, on est d'emblée frappé par l'ampleur que prend le piano, traité à part égale avec le violoncelle, allant parfois jusqu'à jouer de longues plages en solo.
Le piano, traité orchestralement, surgit dès l'ouverture de l'*Allegro moderato*, avec une débordante énergie que confirme l'impétuosité déclamatoire du violoncelle.

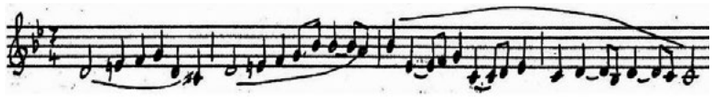


Tout au long du mouvement, Ropartz alterne les phrases romantiques et débordantes du piano, et le lyrisme plaintif voire dépressif du violoncelle.
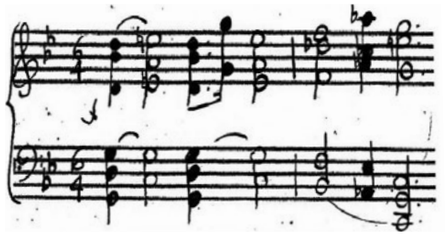


Si la foi de Ropartz est source de vitalité et d'assurance, elle n'empêche cependant pas tristesse et nostalgie. Son épouse ne croit pas en lui, ne l'encourage pas, n'est pas aimante. Il perd Guillemette, sa fille déficiente qu'il avait dû placer dans un établissement spécialisé. Malgré quelques honneurs et triomphes, ses succès parisiens restent ceux d'un compositeur « provincial », en marge des hautes sphères.
Presque tout le mouvement *Quasi lento* alterne de longues phrases de piano reprises intégralement au violoncelle. Celle qui ouvre cette longue méditation pourrait être un cortège funèbre ou un cantique, d'abord au piano puis repris au violoncelle, accompagné d'accords plaqués comme l'aurait fait Fauré.

De grands et forts accords de piano (qu'on



retrouvera dans le dernier mouvement) aux harmonies modales implacables, comme une déclamation ou un chant d'exorcisme, expirent dans un long murmure.
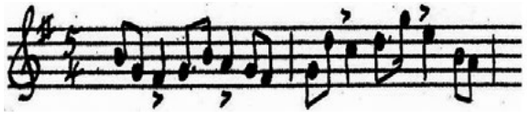


Alors survient une musique la plus surprenante, une danse aux sonorités inattendues, comme des clochettes obtenues par l'unisson des deux mains accompagné de pizzicati du violoncelle.



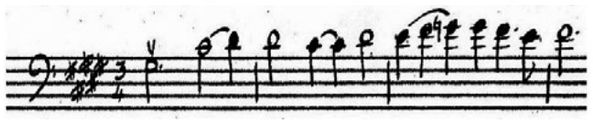
Ces deux éléments vont alterner avec chaque fois des variations jusqu'à une très belle phrase pleine d'humanité et d'espérance, dont s'inspire le violoncelle dans une mélodie continue. Celle-ci prend peu à peu l'aspect d'un cantus firmus alors accompagné par le cortège initial. Mais cet espoir est interrompu très brutalement par les grands accords qui précédaient la danse, comme la faux de la mort.

Voici maintenant un *Allegro final* qui combine joie intense et maîtrise totale d'une écriture profondément originale et singulière. Le violoncelle, tel un métronome, accompagne en pizzicati les deux mains à l'unisson du piano, dans une danse à cinq temps aux accents placés sur des temps faibles et constamment décalés. Des musiciens formés à la dure discipline des temps forts ou faibles du

conservatoire seront certainement déstabilisés…
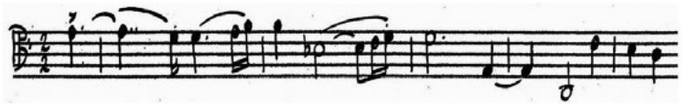


Des cloches introduisant le cortège du mouvement précédent interrompent ce dialogue de plus en plus animé. Une magnifique mélodie apparaît alors, accompagnée de vagues d'arpèges.
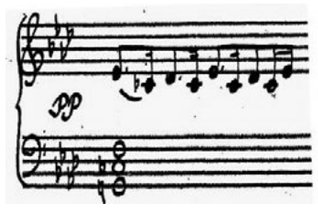


Le développement permet au piano un déploiement étourdissant de ressources techniques qui accompagne un violoncelle plus lyrique que jamais, avec des allusions aux mouvements précédents. Même si notre cortège tente un retour, parfois adouci par la pulsation à trois, les cloches tintent à toute volée, le ton est résolument optimiste. La sonate s'achève en célébrant le triomphe de l'amour de la vie et le rythme.

La *Deuxième sonate en la mineur* date de 1918-1919. La guerre prend fin. On ne croise que des femmes portant le deuil, des hommes estropiés. La France hésite entre une tristesse omniprésente et obsédante, et une irrésistible envie de tourner la page et envisager un avenir joyeux. D'ailleurs, nombreux sont les musiciens morts au front. Debussy lui-même vient de disparaître, Vierne est accablé par le chagrin, Saint-Saëns et Fauré jettent leurs derniers feux. Mais d'autres veulent « mettre la tristesse hors la loi », comme Satie, Cocteau et le Groupe des Six. Stravinsky proclame que la musique n'exprime rien, Paris découvre les Viennois et le jazz. Ropartz, qui était de la même génération que Debussy, fait figure de dernier héraut de la tradition franckiste ; il reste fidèle à ses principes, indifférent à tout phénomène de mode. Cependant depuis le temps de la première sonate, le piano s'est enrichi des compositions les plus fameuses de Debussy notamment, mais aussi de Fauré. Leur influence se traduit non sous forme de citations littérales conscientes, mais dans des éléments rhétoriques parfaitement intégrés à son langage : la gamme par tons, les immenses arpèges déployés sous le chant du violoncelle, les changements d'éclairage par des rythmes nouveaux, une irrégularité de mesures ou l'utilisation du registre aigu du violoncelle non à des fins spectaculaires mais toujours expressives. Cette deuxième sonate est contemporaine de celles de Debussy (1915) et de Fauré (1917 et 1921), témoignages d'une époque de très grande effervescence créatrice.

Le premier mouvement *Lent - Ardent* débute par un véritable et bref appel de corne de brume (Lent) qu'on va retrouver stylisé par la suite. Il est aussitôt suivi par l'*Ardent* que rythment des syncopes au violoncelle. De grandes vagues d'arpèges les enveloppent comme la houle de l'océan, sans la moindre effusion superflue et sans jamais nuire à la polyphonie.

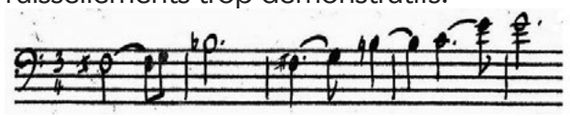


Certes, le mouvement est régi par la forme cyclique, mais Ropartz n'hésite pas à faire allusion au *Tristan* de Wagner et à *Pelléas* de Debussy, dont il retrouve l'atmosphère inquiétante de la grotte.



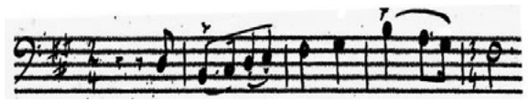
C'est avec un art souverain qu'il glisse de la mer en furie au diminuendo le plus calme : un bateau s'éloigne puis disparaît au loin.

D'inquiétantes interrogations toutes franckistes introduisent une émouvante rêverie *Lent et calme*, thème d'un grand raffinement que d'autres que le pudique Ropartz auraient affublés d'excessifs ruissellements trop démonstratifs.

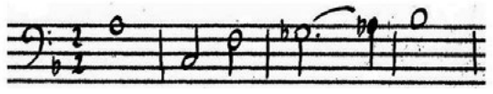


Le piano lui répond ensuite,semblant improviser avec des gouttes d'eau, brouillard tel celui du prélude *Voiles* de Debussy, vite dissipé par le violoncelle, dans un chant émouvant.
Mais l'atmosphère change encore comme un ressac : c'est la Bretagne ! Après une longue mélodie plaintive, le magnifique thème revient, plus intense encore, et s'étiole dans un pianissimo parfaitement serein dont Ropartz a le secret.

Le dernier mouvement commence par un *Très lent*, bref rappel du motif essentiel de la sonate et base de la danse *Assez animé* qui suit. Son rythme aux accentuations irrégulières et articulations multiples rappelle les danses de la Renaissance et leurs survivances dans le folklore. Comment ne pas penser à Bartók ?



L'écriture instrumentale est d'une variété étonnante. Celle du violoncelle est particulièrement expressive, passant des pizzicati à l'arco et s'aventurant parfois dans le registre très aigu. Quant à celle du piano, elle fait appel à toutes les ressources techniques de l'instrument. Il en résulte une musique extrêmement colorée aussi changeante que les ciels bretons.
Par deux fois, Ropartz nous dévoile son tempérament débordant de passion et avide d'amour. Les deux instruments se répondent en canon.



Fidèle aux principes de la forme cyclique, Ropartz rappelle certains éléments des deux premiers mouvements et conclut l'œuvre en apothéose de l'optimisme.

Patrice Boinet

When he strode confidently through the door of the examination room at the Conservatoire of Nancy, silence fell of its own accord. His imposing figure evoked a minister of the French Third Republic or a stern and authoritative member of the Académie française. His magnificent patriarchal beard—biblical, as Vuillermoz described it—might have belonged to Claude Monet, Anatole France, or Camille Saint-Saëns. His dignified corpulence suggested a man who appreciated good food and fine living. As he approached, it was impossible to resist the magnetic force of his eyes—eyes one might have taken for those of a native of Lorraine, although he was nothing of the kind. "I am Breton, proud of it, and I glory in it," he would declare. Even his rugged surname (which simply means "Robert" in Breton) inspired hesitation, so naturally was he addressed simply as Maître.
That great beard and the pipe habitually held in his left hand might have made him look like an old seaman. Yet behind the limpid gaze that at first seemed almost to pierce one through lay profound integrity, unfailing kindness, and an exceptional capacity for friendship. He was a man who inspired immediate trust. His was also the gaze of someone whose soul belonged to the sea: a man endlessly scanning the horizon, listening for the cries of seabirds, recognizing every boat engine returning to harbour, or surrendering himself to the crashing of waves against storm-lashed, seaweed-covered rocks.

Born in Guingamp, he left Brittany at an early age to study at the Paris Conservatoire. Théodore Dubois gave him an impeccable command of counterpoint, Jules Massenet taught him the art of vocal writing and melody, and César Franck became his guide in composition. Yet no sooner had he earned his prestigious diplomas than he chose to leave. Not for Brittany, where he was already well known, nor for Paris, where he might undoubtedly have become one of France's celebrated composers, but for Nancy, where the musical life had to be rebuilt after the upheavals of the late nineteenth century.
There he achieved remarkable things. From 1894 to 1914, as Director of the Conservatoire and its orchestra, he conducted no fewer than 680 works. Strasbourg followed, where, after the First World War, he was entrusted with restoring French musical life and transformed the city into an international musical capital between 1919 and 1929. In both cities he naturally performed the great German repertoire, but above all he championed contemporary French music: Fauré, Franck, Saint-Saëns, Chausson, Debussy, Roussel, d'Indy, and Magnard, whose complete symphonies he presented. Like Fauré, he found time to compose only during school holidays, and it was only after his retirement in 1929, when he left eastern France, that his creative activity flourished once more. The landscapes of Lorraine and Alsace had offered him another kind of beauty—without the sea, yet rich in fragrant forests, rolling hills, and the murmuring torrents of the Vosges. At last he returned to his native Brittany, settling in his château at Lanloup, where he remained until his death in 1955.
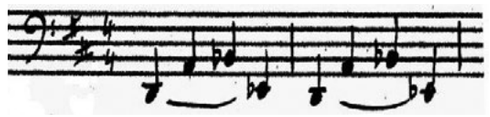
He never achieved the fame his talent deserved, not because he lacked ability, but because he had turned his back on Paris. In France, woe betide the artist who chose to work solely in the provinces. Like Roussel, Caplet, Magnard, and Vierne, he had to establish himself in the formidable shadow of Debussy, Ravel, and Fauré, before facing the emergence of Les Six and the Viennese modernists. His musical language is unmistakably his own. Certainly, he remained Franck's last great disciple, faithful to cyclic form—which he jokingly referred to as "cycling"—yet he constantly asserted his artistic independence. His music mirrors his character: passionate yet reserved, bold yet always sincere; nothing is gratuitous, nothing superfluous. As he himself wrote: "A musician should acknowledge no law other than his own pleasure, his sincerity, and his passion. (…) It is enough to have something to say, a quality of soul that is uniquely one's own, and to devote oneself entirely to one's work."

Ropartz was, above all, a poet—indeed, he also left behind a substantial body of literary and poetic writings. It is through poetry, through the evocation of traditional songs and dances, that Brittany colours and animates his music with its singular and unmistakable flavour. He has no need of an array of flutes, binious, or bombardes to conjure its spirit.
"This is the land where the korrigans people the moorlands and dance beneath the moon around the standing stones; where fairies and enchanters—Viviane and Merlin—hold sway over the Forest of Brocéliande; where the souls of those denied burial appear, all in white, above the waters of the Baie des Trépassés."
— J. Guy Ropartz
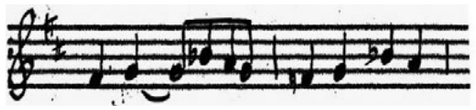
Ropartz's musical education took place during the great renewal of French music at the close of the nineteenth century: a reaction against the growing dominance of Wagnerism, the discovery of non-European musical traditions at the Paris Exposition Universelle of 1889, and an increasing desire to free composition from the constraints of conventional tonal harmony. Like Fauré, Chabrier, Debussy,

Franck, and d'Indy, Ropartz made extensive use of the ancient church modes, especially the Dorian and Mixolydian, thereby avoiding the omnipresent leading note of traditional tonal practice.
Although his writing may at first appear dense, one is immediately struck by its remarkable fluidity, extraordinary richness, and crystalline clarity. These modal inflections confer a timeless quality upon his music. They evoke both the heritage of early French music and an idealised vision of antiquity, while, above all in Ropartz's case, establishing a profound connection with Breton folk tradition. Inevitably, the use of the ancient modes also recalls Gregorian chant. His sacred works are numerous and bear witness to a faith of complete authenticity: faith not only in God, but also in humanity itself. As Paul Le Flem perceptively observed: "One senses this faith in the gravity of his tone, in the serenity of phrases that rise above the grip of human passions and leave behind an impression of infinity."

No other composer gave such importance to the sea. Sometimes it surges through vast waves of arpeggiated chords and harmonies of subtle, winding complexity; at other times it rocks gently like a calm tide accompanying the whispered confidences of lovers. Yet his music is never exultant without reserve. The sailor rejoices at setting sail, but grieves at leaving those he loves behind. He delights in returning home, while nostalgically recalling the months spent face to face with infinity, the biting ocean wind, and the constant yet exhilarating proximity of danger. "I am a Breton Celt," he once said, "and for us, nostalgia is never far removed from joy." In his music, that nostalgia assumes the grandeur and mystery of Celtic legends and ancient myths. The world of Tristan is never far away.
The Adagio *dates from 1899. Conceived with either orchestral or piano accompaniment, it was dedicated to Ropartz's friend, the Lorraine cellist Fernand Pollain. The piano opens alone, setting out a gentle, processional tread, almost an ostinato bass whose accents continually shift.*



Above it, the cello unfolds a deeply expressive syncopated melody that gradually rises into its upper register, carrying the music to an emotional climax without ever lapsing into excess. The second thematic idea is unmistakably Franckian in spirit, shaped according to the principles of cyclic form.
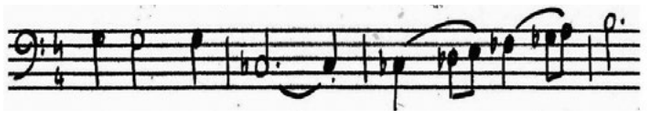


The work concludes with the suggestion of quiet despair, yet within an atmosphere of profound emotional beauty and inner peace.

The First Sonata in G minor *was composed in 1903–1904. Debussy had not yet published his great piano masterpieces, while Fauré had written only part of his own. Ravel had already composed* Jeux d'eau *and the* Sonatine, *and in that same year published* Miroirs. *Wagner's* Tristan und Isolde *had only recently reached French audiences (Aix-les-Bains in 1897, Paris in 1904). Ropartz's musical language still bore the strong imprint of his apprenticeship with César Franck and of the Romantic tradition. Yet from the very opening one is struck by the importance accorded to the piano, which is treated as a true equal to the cello, at times sustaining extensive solo passages of remarkable breadth. The piano, conceived in almost orchestral terms, launches the* Allegro moderato *with exuberant energy, immediately answered by the cello's impetuous and declamatory voice.*



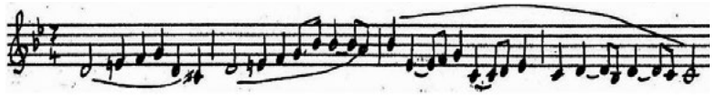
Throughout the movement, Ropartz alternates the piano's expansive, impassioned Romantic outpourings with the cello's lyrical introspection, whose melancholy at times borders on desolation.
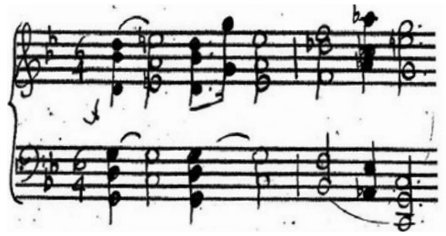


Although Ropartz's faith was a source of strength and confidence, it did not shield him from sorrow or nostalgia.

His wife neither believed in his talent nor encouraged his artistic aspirations, and their relationship was devoid of tenderness. He also suffered the painful loss of his disabled daughter Guillemette, whom circumstances had forced him to place in a specialised institution. Despite the honours he received and the successes he enjoyed, his reputation in Paris remained that of a distinguished "provincial" composer, never fully accepted within the highest artistic circles.

Almost the entire Quasi lento *unfolds as an exchange between long piano phrases and their complete restatement by the cello. The opening of this profound meditation might equally evoke a funeral procession or a sacred hymn: first entrusted to the piano, then taken up by the cello over broad, solemn chords reminiscent of Fauré.*



Powerful piano chords—destined to reappear in the finale—proclaim harmonies of implacable modal force. They sound like an incantation or an exorcism before dissolving into an extended whisper.
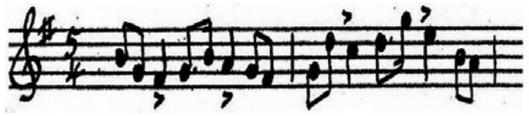


Then comes one of the Sonata's most unexpected episodes: a dance of extraordinary originality. Bell-like sonorities emerge from the piano's two hands playing in unison, accompanied by the cello's delicate pizzicati.

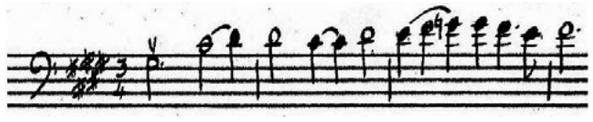


These two contrasting ideas alternate and evolve through successive transformations until a magnificent melody of profound humanity and hope unfolds in the cello's seamless cantabile. Gradually it assumes the character of a cantus firmus, while the opening procession returns beneath it. Yet this fragile hope is brutally interrupted by the return of the massive modal chords heard before the dance, striking with the inexorable force of Death's scythe.

The final Allegro *unites exuberant vitality with complete mastery of an utterly individual musical language. The cello, functioning almost as a metronome, accompanies the piano's two hands, once again in unison, with pizzicato notes underpinning an energetic dance in five beats, whose accents consistently fall on weak parts of the measure and are constantly displaced. Musicians trained in the strict conservatoire tradition of regular metric accents can hardly fail to be unsettled by such rhythmic freedom.*
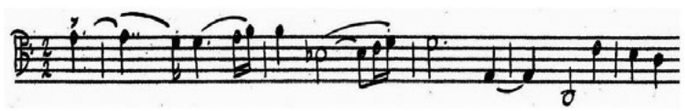


The tolling of bells, recalling the funeral procession of the previous movement, interrupts this increasingly animated dialogue. A magnificent new melody then emerges, floating above broad waves of piano arpeggios.
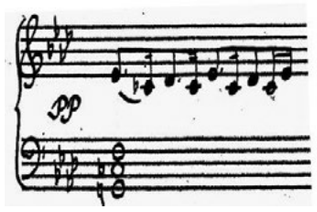


The development allows the piano to display astonishing virtuosity while supporting a cello more lyrical than ever, interweaving subtle reminiscences of the preceding movements. Although the sombre procession attempts one final return—occasionally softened by a triple pulse—the bells now ring out triumphantly. The prevailing mood is one of unmistakable optimism. The Sonata concludes in a radiant celebration of life, movement, and irrepressible rhythmic energy.

The Second Sonata in A minor *dates from 1918–1919. The First World War had just come to an end. Everywhere one encountered women in mourning and men crippled by the conflict. France hesitated between an overwhelming, ever-present grief and an irresistible desire to turn the page and embrace a brighter future. Many musicians had fallen on the battlefield. Debussy himself had just died; Vierne was crushed by personal tragedy; Saint-Saëns and Fauré were approaching the twilight of their careers. At the same time, a younger generation sought, in Satie's memorable phrase, to "outlaw sadness." Cocteau and Les Six proclaimed a new aesthetic, Stravinsky asserted that music expresses nothing but itself, while Paris discovered the Second Viennese School and the vitality of jazz. Ropartz, a contemporary of Debussy, now appeared as the last great standard-bearer of the Franckian tradition. Unmoved by changing fashions, he remained steadfastly faithful to his own artistic ideals. Yet much had changed since the First Sonata. The piano repertoire had been transformed above all by Debussy, but also by Fauré, whose influence can be felt—not through conscious quotation, but through rhetorical gestures that Ropartz absorbed naturally into his own language: whole-tone scales, immense waves of arpeggios beneath the cello's singing line, constantly shifting rhythmic perspectives, irregular metres, and the expressive use of the cello's highest register, never for display but always in the service of musical expression. This Second Sonata stands alongside those of Debussy (1915) and Fauré (1917 and 1921) as one of the finest testimonies to one of the most fertile periods in the history of French chamber music.*

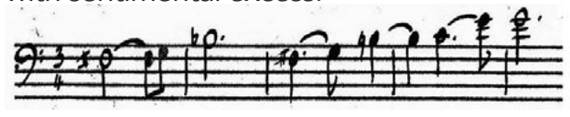
The opening movement, Lent – Ardent, *begins with a brief but unmistakable foghorn call (Lent), a motif that returns repeatedly in transformed guises throughout the work. It is immediately followed by the* Ardent, *driven forward by syncopated rhythms in the cello. Vast surging arpeggios envelop the texture like the swell of the ocean, never becoming merely decorative and never obscuring the clarity of the contrapuntal writing.*



Although the movement is governed by cyclic form, Ropartz freely evokes both Wagner's Tristan und Isolde *and Debussy's* Pelléas et Mélisande, *recalling the mysterious and unsettling atmosphere of the subterranean grotto.*
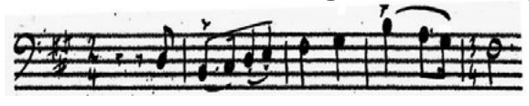


With supreme mastery he moves seamlessly from the violence of a storm-tossed sea to the most delicate diminuendo: a boat gradually recedes towards the horizon until it disappears from sight. Franckian harmonic questions, filled with quiet anxiety, introduce the deeply moving Lent et calme, *a meditation of exceptional refinement that a less restrained composer might have overwhelmed with sentimental excess.*

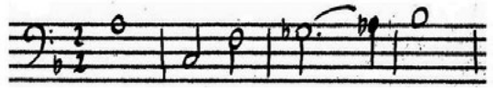


The piano responds as though improvising with droplets of water, veiled in a mist reminiscent of Debussy's Voiles, *before the cello gently dispels the haze in an intensely expressive song.*
Once again the atmosphere shifts, like the ebb and flow of the tide. This is unmistakably Brittany. After an extended lament, the magnificent principal theme returns with even greater intensity before dissolving into one of those perfectly serene pianissimos that are among Ropartz's most distinctive gifts.

The final movement opens with a brief Très lent, *recalling the Sonata's fundamental motif before giving way to the ensuing* Assez animé. *Its irregular accents and constantly changing articulations evoke Renaissance dances and their survival within traditional folk music. One cannot help thinking of Bartók.*
The instrumental writing is astonishingly varied.



The cello moves effortlessly between pizzicato and arco, at times venturing into its highest register with extraordinary expressive freedom. The piano, for its part, exploits the full range of the instrument's technical possibilities. The result is music of remarkable colour, as changeable as the Breton sky itself. Twice Ropartz reveals the passionate and deeply loving temperament that lies beneath his habitual reserve.
The two instruments answer one another in canon, their dialogue growing increasingly intense.
Faithful to the principles of cyclic form, Ropartz



recalls elements from the first two movements and concludes the work in an apotheosis of optimism.

Patrice Boinet

DUO PAULINE BARTISSOL & LAURENT WAGSCHAL

Passionnés de musique de chambre, la violoncelliste Pauline Bartissol et le pianiste Laurent Wagschal jouent régulièrement en duo et en diverses formations depuis 2016. Réunissant à leurs côtés différents chambristes curieux des répertoires rares, ils entreprennent en 2020 le projet complètement inédit de jouer l'intégrale de la musique de chambre pour piano et cordes de Camille Saint-Saëns. Ils créent alors l'ensemble le Déluge, ensemble à géométrie variable dont le nom a été choisi en référence à l'oratorio homonyme de Saint-Saëns, notamment en raison du fameux solo de violon apparaissant dans le prélude, épisode radieux qui dépeint l'âge d'or de l'humanité.
À l'occasion du centenaire de sa mort en 2021, ils enregistrent l'intégrale des duos avec violon et violoncelle de Saint-Saëns. Cet enregistrement, réalisé en compagnie des violonistes Ayako Tanaka, Pierre Fouchenneret et Sébastien Surel, a reçu un accueil chaleureux de la presse, obtenant notamment les récompenses de ffff dans Télérama, 5 étoiles dans la revue Classica, et la note de 5 dans Diapason.
Leur discographie comprend également un enregistrement de la musique de chambre de Louis Vierne, et en 2024 ils réalisent l'enregistrement de trois intégrales consacrées à Gabriel Fauré : les œuvres complètes pour piano, les duos pour violoncelle et piano, ainsi que les duos pour violon et piano avec la violoniste Ji-yoon Park.
On peut les entendre régulièrement sur les ondes de France Musique, dans le cadre notamment des émissions En pistes et Générations France Musique, le live.
Depuis 2025 Pauline Bartissol et Laurent Wagschal sont en résidence à la Bibliothèque musicale La Grange-Fleuret à Paris.

Passionate about chamber music, cellist Pauline Bartissol and pianist Laurent Wagschal have been performing regularly as a duo and in various ensembles since 2016. Bringing together fellow chamber musicians who share their curiosity for rare repertoire, they launched in 2020 the completely unprecedented project of performing the complete chamber music for piano and strings by Camille Saint-Saëns. It was on this occasion that they founded the ensemble Le Déluge, a flexible-formation group named in reference to Saint-Saëns's oratorio of the same name, notably because of the famous violin solo in the prelude, a radiant passage depicting the golden age of humanity.
To mark the centenary of Saint-Saëns's death in 2021, they recorded the complete duos for violin and cello by Saint-Saëns. This recording, made in collaboration with violinists Ayako Tanaka, Pierre Fouchenneret, and Sébastien Surel, was warmly received by the press, earning distinctions such as ffff in Télérama, 5 stars in Classica magazine, and a score of 5 in Diapason.
Their discography also includes a recording of the chamber music of Louis Vierne, and in 2024 they completed three complete recordings devoted to Gabriel Fauré: complete works for piano, duos for cello and piano, and duos for violin and piano.
They can regularly be heard on France Musique, particularly on the programmes En pistes and Générations France Musique, le live.
Since 2025, Pauline Bartissol and Laurent Wagschal have been Artists-in-Residence at the La Grange–Fleuret Music Library in Paris.

ÉGALEMENT DISPONIBLE / ALSO AVAILABLE

WWW.INDESENSCALLIOPE.COM



IC054 | Ji-Yoon Park & Laurent Wagschal
Complete Works for Violin and Piano
GABRIEL FAURÉ



IC058 | Laurent Wagschal
Complete Piano Works - 4CD
GABRIEL FAURÉ



IC051 | Pauline Bartissol & Laurent Wagschal
Complete Works for Cello and Piano
GABRIEL FAURÉ



IC047 | Laurent Wagschal
The Essential Piano Works
GABRIEL FAURÉ



CAL2193 | Laurent Wagschal
Préludes
LOUIS VIERNE



CAL22107 | Louis Vierne, Chamber Music
Ensemble le Déuge
LOUIS VIERNE