

NAXOS

MILHAUD

Suite for clarinet, violin and piano

Scaramouche • Violin Sonata No. 2

Jean-Marc Fessard, Clarinet

Frédéric Pélassy, Violin • Eliane Reyes, Piano



Darius Milhaud (1892–1974)

Suite for clarinet, violin and piano • Scaramouche • Violin Sonata No. 2

Clarinet Sonatina • Le Printemps • Cinéma-Fantaisie d'après *Le Bœuf sur le toit*

During the 1930s Milhaud frequently put his talents to the service of stage and screen, and a number of the works he wrote in this period as film or incidental music are still to be heard in the concert hall today, including the *Suite provençale* and *Scaramouche*.

In 1936 he wrote the incidental music for Jean Anouilh's play *Le Voyageur sans bagages*, which was staged at Paris's Théâtre des Mathurins. From this he immediately drew, with a little reworking here and there, the *Suite*, *Op. 157b*, for clarinet, violin and piano. The first performance of this simple, relaxed work took place on 19th January 1937 as part of the Parisian concert series organised by the "La Sérénade" music society. The *Ouverture*'s main theme is sustained in the lower register of the piano by a typically Latin-American rhythm (3+3+2). A sudden change of character occurs when the clarinet and violin take it in turns to play, *piano*; a melodic variant of the theme above a completely different piano accompaniment, closer in feel to café-concert music than neither Satie nor Poulenc would have disowned. The *Divertissement*'s opening theme takes the form of a dialogue between violin and clarinet, the entry of the piano being the signal for a second theme on clarinet. The movement ends with a return of the original theme, now entrusted to the piano and enriched by new contrapuntal lines for the other two instruments. *Jeu*, in which the piano is silent, follows the symmetrical pattern ABCBA. Of its three themes, the first (A) calls to mind the Stravinsky of *L'Histoire du soldat*, with its wealth of double stops on the violin and its rough, folk-like character. The *Final*, in 6/8, preceded by an introduction in five-beat time, introduces two main elements: a theme in the style of a rather hackneyed French *chanson*, soon followed by writing with a bluesy atmosphere.

The outer movements of *Scaramouche* are taken from the incidental music Milhaud wrote in May 1937 for *Le Médecin volant* by Molière/Charles Vildrac and which was

conceived from the start for clarinet or saxophone and piano. For the middle movement he borrowed the overture theme from his 1935-36 score for Jules Supervielle's play *Bolívar*. Milhaud created three versions of this suite, the last of them in 1941 for clarinet and orchestra or piano.

The first movement, *Vif*, is characterized by the brevity of the initial musical figure, brought into play with mischief and humour above repetitive harmonic patterns similar to those of a children's song, but with extra spice provided from time to time by the introduction of polytonal harmonies. A second melodic idea progresses via repetition to the upper second, while the harmony remains unchanged. A march with a motif of four repeated notes followed by dotted rhythms makes up the cellular material of the central section before a varied repeat of the opening. Marked *Modéré*, the second movement is also built on three principal ideas. The first, in a dotted 4/4 rhythm, alternates clarinet and piano in a slow march; these exchanges continue with the arrival of the second idea, a lyrical, almost romantic motif (a paradoxical ambience in Milhaud's work...) over a supple, rhythmical accompaniment. The 6/8 central section is reminiscent of a barcarolle and comes in to break up the recapitulation which is varied in a most original manner. Here the first two ideas are subtly combined in simultaneity. *Brazileira*, the finale, is a samba movement, with an ABCDCBA structure, in which the semiquaver piano accompaniment of the opening theme seems to allude to toccata style. In the final analysis, the fact that Milhaud borrowed or reworked these materials is of little importance, so virtuosic and elegant is his approach in this piece, as in *Le Bœuf sur le toit*, to the art of musical collage/montage.

Dedicated to André Gide, the *Sonata No. 2 for violin and piano* was composed in May 1917 in Rio de Janeiro. The opening movement, *Pastoral* (an atmosphere often found in Milhaud's works), is in free sonata form and dominated by five main thematic elements. It demonstrates

remarkable harmonic, contrapuntal and formal ingenuity. The violin is muted throughout, and the ending, with its augmentations and combinations is notable for the gradual way in which the thematic elements fade away before a return to the peaceful ambience of the beginning.

With its brevity, rapid tempo and upbeat thematic material the second movement is scherzo-like in nature. It is constructed on two themes (A on the violin, B on the piano) of unequal importance. This “scherzo”, however, lacks a real trio, this being replaced here by a short development section. The final section, marked *Moins vif*, combines duple and triple metres. Here, theme A is heard in augmentation on the violin, while the piano brings us a brief presentation of B, in the initial tempo, *Vif*.

In free ternary form, the third movement is based around two main ideas, with a concise central development section. The violin opens the finale, *Très vif*, with a determined and furious first theme above a spirited, polytonal piano accompaniment. After a piano cadenza, a second theme appears on the violin, in F sharp major and a dotted rhythm, above a steadily flowing semiquaver accompaniment. The brief coda simultaneously brings together the opening of the initial theme, on the violin, and the dotted rhythm of the second, on the piano.

Written during the summer of 1927 in Aix-en-Provence, the *Sonatine for clarinet and piano, Op. 100*, is dedicated to clarinetist Louis Cahuzac. Of the pieces included here this is without doubt the one composed in the harshest idiom. Milhaud employs a polytonality that makes abundant use of dissonant intervals such as minor ninths and augmented fourths (tritone), whether horizontally in his melodies or vertically in his harmonies. The complex theme of the opening movement freely employs various motivic ideas, dominant among which is the initial descending motif. Following a more serene passage and then a crescendo elaboration, there appears a second, very calm, contrasting idea, which in turn is followed by the development section. A brief recapitulation presents the materials in an inverted and condensed manner. The central movement is cast in ternary form; its first theme, soft and tranquil, is tender and dreamy in nature. Its middle episode,

marked *Un peu moins lent*, is sombre and dramatic and begins in the clarinet’s lower register. The last five bars make a brief allusion to the middle section, before the final movement returns to the energetic discourse of the first. Here again, the descending motif heard at the start of the work predominates, in multiple variants.

Le Printemps (Spring), *Op. 18*, for violin and piano, was written in Aix-en-Provence, at Easter 1914. Milhaud had met poet Paul Claudel not long before, and had begun work on the incidental music for *Protée*. *Le Printemps* is an atmospheric work, inspired by the natural world. The fluidity of its continual “supple and moderate” motion and its lilting 5/8 rhythm combine to convey the renewal and blossoming of new life linked to the return of Spring. Despite its unusual harmonic language, offering us a glimpse of the Milhaud of the future, the work stems from an established French aesthetic, sober and ethereal. This composition was reused for the fourth movement, *Nocturne*, of the *Suite symphonique No. 2 for large orchestra, Op. 57* (1919, from the incidental music for *Protée*).

Le Bœuf sur le toit (The Ox on the Roof) was written in France, in 1919. In a letter to Adolphe Nysenholz dated 14th December 1986, Madeleine Milhaud (the composer’s widow) explained, “As Milhaud was a great admirer of the films of Charlie Chaplin, he confided in Cocteau that he wanted to send the score to Chaplin, suggesting that it might be suitable for one of his movies. But Cocteau dissuaded him from doing so and instead suggested that he himself might be able to use the score for a ballet for which he would devise the scenario ... Soon afterwards Milhaud had the idea of turning the work into a concerto for violin and orchestra ... I think it was then that Darius came up with the title ‘Cinéma-Fantaisie’.”

The score for violin and piano is an exact reflection of the original ballet, while for the orchestral version the composer made a number of cuts. Brazilian musicologists Aloysio de Alencar Pinto and Manoel Aranha Corrêa do Lago recently shed new light on the meticulously conceived structure of the ballet as well as drawing up a detailed inventory of the musical sources on which Milhaud had

drawn for his thematic material. Almost all the composer's borrowings have now been identified: the majority of them come from Brazilian popular music from the period 1897-1919 or from a few Brazilian composers well known in the field of so-called "serious" music, such as Alberto Nepomuceno (1864-1920) or Alexandre Levy (1864-1892).

Le Bœuf sur le toit is set out as a rondo in fourteen episodes and a coda, in which the refrain theme (the first sixteen bars of the work) is heard fifteen times. This refrain is Milhaud's only original creation. The tonal progression obeys a carefully planned modulation structure, with the result that for the first twelve episodes, each time the refrain returns it is heard in a different one of each of the twelve major keys.

Arthur Honegger, himself a violinist, composed a cadenza for the *Cinéma-Fantaisie*, probably in the summer of 1920, based on four popular themes and the refrain. As for the new title of *Cinéma-Fantaisie*, it distances the work a little from Cocteau's stage farce and its strong links with Brazilian popular music. Milhaud clearly wanted to take it in a new direction, to translate it from the choreographic to the cinematic, thereby following his original plan to link this music to the silver screen, establishing a symbolic connection perhaps between the solo instrument and an imaginary film character, for which Chaplin might have provided just one of a multitude of possible faces.

© 2009 **Gérald Hugon**

English version by Susannah Howe



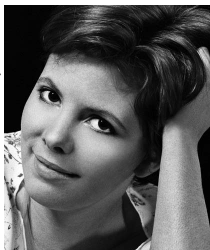
Jean-Marc Fessard

Jean-Marc Fessard comes from the great tradition of the French clarinet school and is a graduate of the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique and of the University of Paris VIII. A laureate of international competitions of Paris, Illzach, Gdansk and of the Jacques Lancelot Competition, he enjoys an international career, is the dedicatee of a number of works by contemporary composers, and has made some fifteen critically acclaimed recordings. He is the author of *L'évolution de la clarinette* (Editions Delatour) and is director of publications for Billaudot-Paris. He has taught at the Brussels Conservatoire Royal since 2004, and given master-classes in the Czech Republic (Prague Conservatory), Russia (St Petersburg Conservatory), Poland (Gdansk, Poznań, Łódź, Katowice), the United Kingdom (Royal College of Music, London) and Brussels (Eugène Ysaÿe Institute). He is a member of the jury of the Gdansk International Brahms Competition and the Łódź Alexander Tansman International Chamber Music Competition.



Frédéric Pélassy

Born in 1972, the violinist Frédéric Pélassy has enjoyed an international career that has taken him to over fifty countries throughout the world. He gave his first concerts with orchestra at the age of twelve, completing his early training with a Prix d'Excellence at the ENM of Créteil, diplomas in chamber music and harmony, and a unanimous First Prize at the Concours inter-conservatoires de Paris. He went on to study with Sándor Végh at the Salzburg Mozarteum, then with Yehudi Menuhin and Alberto Lysy at the International Yehudi Menuhin Music Academy in Gstaad, and Walter Levin in Chicago, Mauricio Fuks in Montréal, and Sakhar Bron in Santander. He made his first recording at the age of sixteen and now has a discography that comprises more than twenty recordings, covering composers ranging from Bach to Debussy, with all the great masters of classical and romantic music.



Eliane Reyes

Born in 1977, Eliane Reyes gave her first recital at the age of five. Her career has brought contact with György Cziffra and Vladimir Ashkenazy, and with Martha Argerich, Michel Béroff, Brigitte Engerer, Hans Leygraf, Jacques Rouvier, Jean-Claude Vanden Eynden and Alan Weiss, and she has followed courses at leading European institutions, including the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique, the Brussels Conservatoire Royal de Musique, the Chapelle Musicale Reine Elisabeth and the Berlin Hochschule der Künste. A laureate of several international competitions (Ettlingen, Montréal, Clara Schumann, Maria Canals), Eliane Reyes, since her début with the orchestra of the Amsterdam Concertgebouw and the Tibor Varga Festival at the age of eleven, has devoted herself to a distinguished career as a soloist and chamber musician. She has collaborated with Misha Maisky, the Parkanyi, Danel and Elysée Quartets, Henri Demarquette, Florent Héau, Lorenzo Gatto, Marc Coppey and José Van Dam. She teaches at the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique.

Darius Milhaud (1892–1974)

Suite pour clarinette, violon et piano • Scaramouche • Sonate pour violon n° 2

Sonatine pour clarinette • Le Printemps • Cinéma-Fantaisie d'après *Le Bœuf sur le toit*

En déclarant au commencement de son autobiographie *Ma Vie heureuse*, « Je suis un Français de Provence et de religion israéliète », Milhaud avait souhaité souligner les multiples identités de ses origines. Son séjour au Brésil à partir de 1917, comme secrétaire de Paul Claudel, marqua le début de sa curiosité incessante pour le monde et de son goût irréprouvable pour les voyages. Ses contacts avec des espaces culturels nouveaux et sa capacité rapide d'assimilation, allaient enrichir et stimuler non seulement sa personnalité mais aussi sa palette sonore. Ainsi, d'abord sous l'empreinte de l'impressionnisme français, de la musique de sa Provence natale et de l'inspiration judaïque, la musique de Milhaud devient perméable aux influences populaires de l'Amérique latine, des Caraïbes, de l'Amérique du Nord, de l'Europe mais aussi au jazz. Pendant les années vingt, l'image de Milhaud reste avant tout celle du musicien parisien qui, sous l'égide de Satie et Cocteau, participe activement aux manifestations du *Groupe des Six*. En 1939, avec l'exil forcé aux USA durant la Seconde Guerre Mondiale, il devient un compositeur de plus en plus sollicité pour de nombreuses commandes internationales. La paix revenue, il se montre un enseignant ouvert et tolérant, qui partage son temps entre la France et Mills College à Oakland

Musicien latin par excellence, musicien de la lumière, alliant volontiers l'exubérance à la tendre nostalgie, Milhaud aimait rappeler la conception imaginaire qu'il se faisait d'une Méditerranée élargie qui, dans son esprit, aurait pour centre la Provence, et pourrait s'étendre de la Grèce et d'Israël à Rio de Janeiro et aux Caraïbes.

Dans les années trente, Milhaud mit souvent son talent au service du théâtre et du cinéma. De cette époque datent de nombreuses compositions connues aujourd'hui au concert, telles la *Suite provençale* ou *Scaramouche*, qui proviennent de ces musiques fonctionnelles.

En 1936, il écrivit une musique de scène pour la pièce de Jean Anouilh *Le Voyageur sans bagages* représentée à

Paris au Théâtre des Mathurins. Immédiatement, il en tira, moyennant quelques remaniements, la *Suite*, pour clarinette, violon et piano, op. 157b. La première audition de cette œuvre simple et détendue eut lieu aux concerts de *La Sérénade* à Paris, le 19 janvier 1937. Le thème principal de l'*Ouverture* est soutenu, dans le registre grave du piano, par un rythme typiquement latino-américain (3+3+2). Soudain, au milieu du morceau, le caractère change complètement lorsque, *p.* clarinette et violon se relaient pour une variante mélodique du thème, mais sur un accompagnement du piano totalement différent, plus proche d'une musique de café-concert que ni Satie ni Poulenc n'auraient désavouée. Le *Divertissement* s'ouvre sur un thème dialogué entre le violon et la clarinette. L'entrée du piano est le signal d'un second thème à la clarinette. Pour conclure, le thème initial revient au piano, enrichi par de nouveaux contrepoints aux deux instruments monodiques. Le piano se tait dans *Jeu*, un mouvement de conception symétrique ABCBA qui comporte trois thèmes dont le premier A rappelle un peu le Stravinsky de *L'Histoire du soldat* avec ses nombreuses doubles cordes au violon et son caractère populaire et âpre. Le *Final* à 6/8, précédé d'une introduction à cinq temps, présente deux éléments principaux : un thème dans le style d'une chanson française au caractère de rengaine bientôt suivi d'une musique jetant un clin d'œil vers le blues.

Les mouvements extrêmes de *Scaramouche* proviennent de la musique de scène pour *Le Médecin volant* de Molière/Charles Vildrac, écrite en mai 1937, et conçue dès l'origine pour clarinette ou saxophone et piano. Dans le mouvement médian, Milhaud emprunta le thème de l'ouverture de la musique de scène composée en 1935-1936 pour la pièce de Jules Supervielle, *Bolivar*.

Milhaud réalisa trois versions de cette suite : pour deux pianos op. 165b (1937), pour saxophone et orchestre ou piano op. 165c (1939) et pour clarinette et orchestre ou piano op. 165d (1941).

Le premier mouvement « Vif » est caractérisé par la brièveté de la figure musicale initiale, mise en jeu avec malice et humour sur des schémas harmoniques répétitifs proches de la chanson enfantine, mais parfois pimentés d'harmonies polytonales. Une seconde idée mélodique progresse par répétitions à la seconde supérieure, tandis que l'harmonie ne bouge pas. Une marche au motif de quatre notes répétées suivies de rythmes pointés constitue le matériel cellulaire de la partie médiane avant une reprise variée de la section liminaire. Indiqué « Modéré », le mouvement central est aussi construit sur trois idées principales, la première en rythme pointé à 4/4, fait alterner en une marche lente clarinette et piano; ces échanges instrumentaux se poursuivent avec la seconde idée, un motif lyrique, presque romantique (un climat paradoxal chez Milhaud !) sur un accompagnement rythmique souple. La partie centrale à 6/8 s'apparente à une barcarolle que vient dissiper la reprise, variée de manière originale. Les deux premières idées y sont subtilement combinées en simultanéité. Le final, « Brasileira », est un mouvement de samba dont l'accompagnement du thème initial en doubles croches au piano semble comme un clin d'œil au style de la toccata. Quatre thèmes structurent ce mouvement, selon un schéma ABCDCA. Peu nous importe finalement que les matériaux soient ici empruntés ou créés, tant Milhaud, comme dans *Le Bœuf sur le toit*, s'astreint, avec virtuosité et élégance, à l'art du collage/montage musical.

Dédiée à André Gide, la *Seconde Sonate*, pour violon et piano, op. 40 fut composée en mai 1917 à Rio de Janeiro.

Le mouvement initial « Pastoral » (une atmosphère fréquente chez Milhaud) est une libre forme sonate, dominée par cinq éléments thématiques principaux. Il témoigne d'une notable ingéniosité harmonique, contrapuntique et formelle. Le violon joue avec sourdine tout du long. La fin, avec ses augmentations et ses combinaisons, est remarquable par la liquidation progressive des éléments thématiques qui retourne à l'atmosphère paisible du début.

Par sa brièveté, son tempo rapide et le caractère plaisant de son matériel thématique, le second mouvement rappelle l'esprit d'un scherzo. Il est fondé sur deux thèmes

d'inégales importances (A exposé au violon & B confié au piano). Mais à ce « scherzo » manque un véritable trio qui est remplacé ici par une courte section de développement. La section conclusive « Moins vif », combinant mètres ternaire et binaire, fait entendre A en augmentation au violon et au piano un bref insert de B, dans le tempo initial « Vif ».

Le troisième mouvement, construit sur deux idées principales, est une libre forme ternaire avec une brève partie médiane développante.

Le final « Très vif » débute au violon par un premier thème volontaire et rageur sur un accompagnement fougueux et polytonal du piano. Après une cadence du piano, apparaît au violon une seconde idée, en *fa* # majeur, au rythme pointé, et sur un accompagnement fluide et régulier de doubles-croches. La brève coda combine simultanément le début du premier thème au violon et le rythme pointé du second au piano.

Composée durant l'été 1927 à Aix-en-Provence, la *Sonatine*, pour clarinette et piano, op. 100, est dédiée au clarinetiste Louis Cahuzac.

Parmi les pièces présentées ici, c'est sûrement celle dont le langage est le plus âpre. Milhaud y emploie un langage polytonal usant abondamment d'intervalles dissonants comme les neuvièmes mineures ou les quarts augmentées (tritons), en déploiement mélodique horizontal ou en rencontre harmonique verticale. Le thème du mouvement d'ouverture est une construction complexe qui met en œuvre plusieurs motifs agencés avec une grande liberté. Le motif descendant initial occupe une place prépondérante. Après un milieu du thème plus serein et une élaboration en *crescendo*, apparaît une seconde idée contrastante et très calme suivie par le développement. Une brève récapitulation présente les matériaux de manière inversée et condensée. Le mouvement central est de forme ternaire. La première idée, calme et douce, possède un caractère quelque peu tendre et rêveur. L'épisode médian « Un peu moins lent » est sombre et dramatique et commence dans le registre grave de la clarinette. Les cinq mesures conclusives constituent une brève allusion à la partie médiane. Le dernier mouvement retrouve le discours

énergique du premier. Il est à nouveau principalement dominé par le motif descendant initial de l'œuvre, en de multiples variantes.

Le Printemps, pour violon et piano, op. 18 fut écrit à Aix-en-Provence, à Pâques 1914.

Milhaud venait de rencontrer Claudel et avait commencé la composition de la musique de scène pour *Protée*. *Le Printemps* est une pièce d'atmosphère, d'inspiration naturaliste, qui, par son mouvement continu, « souple et modéré », son balancement métrique à 5/8, traduit dans sa fluidité, le jaillissement de la vie et le renouveau liés à chaque retour de la saison. En dépit de son langage harmonique inhabituel, sous lequel pointait déjà la personnalité future du compositeur, l'œuvre s'inscrit dans une filiation esthétique au caractère français, sobre et éthéré. Cette composition fut réutilisée pour le quatrième mouvement « Nocturne » de la *Seconde Suite Symphonique* pour grand orchestre (op. 57, 1919) d'après *Protée*.

Le Bœuf sur le toit fut composé en France, en 1919. Dans une lettre du 14 décembre 1986 à Adolphe Nysenholc, Madeleine Milhaud expliquait « Comme Milhaud était un fervent admirateur des films de Chaplin, il a confié à Cocteau qu'il désirait envoyer cette partition à Chaplin en lui suggérant qu'elle pourrait peut-être illustrer un de ses films. Mais Cocteau a dissuadé Milhaud de le faire et lui proposa de se servir de cette partition pour un ballet dont il ferait l'argument... Milhaud peu après a eu l'idée de faire de cette œuvre un concerto pour violon et orchestre... Je pense que c'est à ce moment que Darius a pensé au titre « Cinéma-Fantaisie ».

Quatre versions du *Bœuf sur le toit* ont été réalisées par Milhaud et publiées sous son contrôle : le ballet pour orchestre et la réduction pour piano à 4 mains; puis sous le titre de *Cinéma-Fantaisie*, la version concertante pour violon et orchestre et sa réduction pour violon et piano.

L'en-tête de la partition pour violon et piano indique clairement que la « Cinéma-Fantaisie pour violon et orchestre d'après *Le Bœuf sur le toit* » est une composition dérivée du ballet original. Cependant, la version avec

orchestre de la *Cinéma-Fantaisie* est beaucoup plus courte que la réduction pour violon et piano, reflet exact du ballet, car le compositeur effectua des coupures.

Les musicologues brésiliens, Aloysio de Alencar Pinto et Manoel Aranha Corrêa do Lago, ont récemment mis en lumière la structure musicale très préméditée du ballet et recensé avec précision les sources des matériaux thématiques employés par Milhaud. Presque tous les emprunts ont pu être identifiés. Ils proviennent, pour la plupart de la musique populaire brésilienne de la période 1897-1919 ou de quelques compositeurs brésiliens réputés dans le musique dite « sérieuse », tels que Alberto Nepomuceno (1864-1920) ou Alexandre Levy (1864-1892).

Le Bœuf sur le toit se présente comme un rondo en quatorze épisodes et une coda, dans lequel le thème refrain (les seize premières mesures de l'œuvre) est entendu quinze fois. Seul, ce thème de refrain est une création originale de Milhaud. La progression tonale de l'œuvre obéit à une structure de modulations soigneusement calculée, de sorte que pour les douze premiers épisodes, le thème du refrain, à chaque retour, est exposé dans une tonalité nouvelle dans chacun des douze tons majeurs.

Arthur Honegger, lui-même violoniste, composa, probablement dès l'été 1920, une cadence pour la *Cinéma-Fantaisie*, fondée sur quatre thèmes populaires et le refrain.

Quant à l'intitulé nouveau de *Cinéma-Fantaisie*, il éloigne quelque peu l'œuvre dérivée de la farce théâtrale imaginée par Cocteau et de son lien très fort avec la musique populaire brésilienne. En effet, Milhaud marquait une volonté manifeste de changer ici la destination de la musique, d'effectuer une translation de la danse vers le cinéma, et de revenir ainsi à l'intention primitive de lier cette musique à l'image, en établissant peut-être une correspondance symbolique entre l'instrument soliste et un personnage imaginaire de cinéma dont Chaplin ne pourrait être qu'un des multiples visages possibles.



8.572278

DDD

Playing Time
67:57

© & © 2010
Naxos Rights International Ltd.
Booklet notes in English • Notice en français
Made in Germany
www.naxos.com

Darius Milhaud frequently composed music for stage and screen. The *Suite* derives from his incidental music for Jean Anouilh's play *Le Voyageur*. The outer movements of *Scaramouche* are taken from his stage music for Charles Vildrac's adaptation of Molière's *Le Médecin volant*, with the central movement drawn from the overture for Jules Supervielle's *Bolivar*. *Le Printemps* and the *Cinéma-Fantaisie* similarly rework previously composed music. In each case, Milhaud created new works whose sophistication, lively rhythms and elegance matter more than their origins. The two remaining works, the *Violin Sonata No. 2* and the *Sonatina* for clarinet and piano, were freshly composed and show Milhaud's remarkable ingenuity.



Darius
MILHAUD
(1892–1974)



**Suite, Op. 157b, for clarinet,
violin and piano**

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 1 | I. Ouverture | 1:32 |
| 2 | II. Divertissement | 2:56 |
| 3 | III. Jeu | 1:38 |
| 4 | IV. Introduction et final | 5:11 |

Scaramouche, Op. 165d 8:48

- | | | |
|---|-----------------|------|
| 5 | I. Vif | 2:49 |
| 6 | II. Modéré | 3:42 |
| 7 | III. Brazileira | 2:15 |



Jean-Marc Fessard, Clarinet 1–7, 12–14

Frédéric Pélassy, Violin 1–4, 8–11, 15–16 • **Eliane Reyes, Piano** 1–16

Violin Sonata No. 2, Op. 40 14:44

- | | | |
|----|--------------|------|
| 8 | I. Pastoral | 4:31 |
| 9 | II. Vif | 2:54 |
| 10 | III. Lent | 3:43 |
| 11 | IV. Très vif | 3:30 |

Clarinet Sonatina, Op. 100 10:27

- | | | |
|----|----------------|------|
| 12 | I. Très rude | 4:26 |
| 13 | II. Lent | 3:20 |
| 14 | III. Très rude | 2:38 |

Le Printemps, Op. 18 2:15

**16 Cinéma-Fantaisie d'après
Le Bœuf sur le toit, Op. 58b** 20:04

Recorded at the Conservatoire Royal de Bruxelles, Belgium, 4–6 July 2008 (tracks 1–4, 12–15) and 14–16 October 2008 (5–11, 16) • Producer: Michel Lysight • Engineer: Hughes Maréchal
Booklet notes: Gérard Hugon • Publishers: Editions Salabert (tracks 1–7); Editions Durand (8–15); Editions Eschig (16) • Cover photo © Adam Radosavljevic / Dreamstime.com
Acknowledgements to 'Communauté Française de Belgique', Michel Lysight & Gérard Hugon
This recording is dedicated to György Cziffra and Jacques Bondon

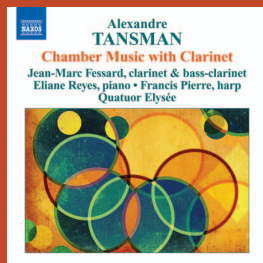
Also available:



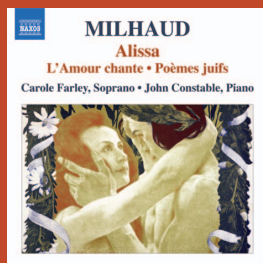
8.557287



8.557356



8.570235



8.572298