



© ARION PARIS 1982/1983 - Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'URSS (Reproduction interdite).
© ARION PARIS 1982/1983 - All rights reserved for all the world, USSR included (Copyright reserved).

ARN 68168

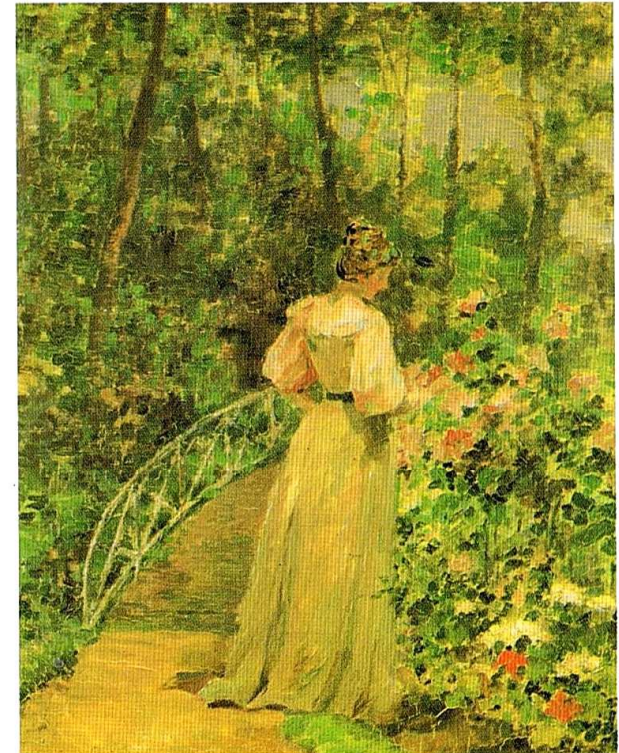


E. CHAUSSON A. DE CASTILLON

Quatuors pour piano, violon, alto, violoncelle

QUATUOR ÉLYSÉEN

Texts
in
French, English





Ernest Chausson

Chercher à cerner les raisons pour lesquelles il arrive qu'une époque accorde une préférence à telle forme musicale plutôt qu'à telle autre ne doit pas amener à conclure que cette préférence reflète forcément le goût du public. C'est un fait qu'entre 1870 et 1900 en France, le quatuor avec piano (c'est-à-dire pour piano, violon, alto et violoncelle) inspire des œuvres de premier plan.

C'est un fait aussi que, contrairement à ce qu'on répète volontiers en évoquant le «renouveau» de la musique française qui prit son essor au lendemain de la guerre franco-prussienne, le public, lui, n'est pas différent de celui du Second Empire. Pas plus que les formations ne sont plus nombreuses que celles qui, depuis 1850, ont porté haut, à Paris, le flambeau de la musique de chambre.

Ce qui est neuf, par contre, c'est l'élan de solidarité artistique qui, au sein de la Société nationale de musique, unit les compositeurs français quelles que soient leurs tendances individuelles pourvu qu'elles convergent vers une restauration de la «musique pure». La possibilité est donc offerte aux isolés d'hier, partisans de la musique allemande, d'honorer ouvertement ceux qu'ils se sont choisis pour maîtres: Beethoven, Schumann, Wagner.

Dans le domaine de la musique de chambre particulièrement, le *Quintette opus 44* et le *Quatuor avec piano opus 47* de Schumann ont été adoptés comme des modèles. Le premier chef-d'œuvre français, dans la catégorie du quatuor avec piano, est donné en 1869 par Alexis de Castillon. A son tour, Camille Saint-Saëns qui, dès 1853, s'était essayé à cette forme, signe en 1875 son *Quatuor avec piano opus 41*. L'émulation qui est née au sein de la Société nationale dont ces deux musiciens sont les fondateurs, joue à cet égard un rôle incontestable. Gabriel Fauré entreprend son premier *Quatuor avec piano opus 15* en 1876. Vincent d'Indy en achève un en 1878. L'énumération est loin d'être exhaustive. Pour ces jeunes compositeurs qui, tous, maîtrisent la technique du clavier, le quatuor avec piano est un banc d'essai moins intimidant que ne pourrait l'être le quatuor à cordes. A preuve que presque toutes

les œuvres que nous venons de citer, ou bien sont restées longtemps sur le métier, ou bien ont subi des remaniements. L'aspect «expérimental» que revêt cette forme est donc l'une des raisons pour lesquelles nos musiciens s'y sont appliqués. Il en est une autre, plus détournée et que rend plausible le caractère dominateur de l'image «paternelle» de César Franck qui présente en 1879 le premier grand quintette français avec piano. L'ascendant du «pater seraphicus» est déjà tel à cette époque sur la jeune génération de musiciens qu'il a regroupée autour de lui, qu'il explique à la fois la soumission de cette génération à une esthétique qu'elle systématisera et les inhibitions qu'elle aura à vaincre: qui osera, à son tour, se mesurer au maître sur le terrain du quintette avec piano? Sera-ce l'un des plus doués d'entre ces disciples, Ernest Chausson (1855-1899)? Non pas. Chausson commence par composer un *Trio opus 3* (1881) et quand, huit ans plus tard, il met en chantier une nouvelle œuvre de musique de chambre, le quintette est en quelques sorte «évité» puisqu'au piano et au quatuor à cordes il ajoute un violon principal. Ce sextuor insolite, il le baptise *Concert*. C'est son *opus 21*, achevé durant l'été de 1891.

Chausson restera absorbé jusqu'en 1895 par la composition de son opéra *Le Roi Arthus*, entreprise en 1886. Cette décennie a vu se lever dans le ciel de la musique l'astre zénithal de Claude Debussy qui, lui, commence par un quatuor à cordes aux étapes de l'élaboration duquel Chausson, lié d'amitié avec le jeune maître, a été très attentif. Que le quatuor, les autres œuvres et les idées mêmes de Debussy aient incliné Chausson à remettre en question ses conceptions esthétiques, voilà qui n'est pas douteux. Les œuvres qui, à partir de 1896, ont succédé au *Roi Arthus* apparaissent à leur manière comme autant de «réponses». Ce sont les *Serres chaudes opus 24*, cycle de mélodies sur les poèmes de Maeterlinck, le *Poème pour violon opus 25*, les *Quelques danses pour piano opus 26* dont Debussy aimait particulièrement la *Sarabande*, enfin et surtout le *Quatuor avec piano en la majeur opus 30*,

projeté dès février 1897, rédigé pendant l'été, moins de deux ans donc avant la mort du compositeur. L'analyse est à même de révéler dans quelle mesure Chausson a su intégrer à son langage certains éléments de celui de Debussy sans abdiquer sa propre personnalité. Cette œuvre représente le point d'aboutissement de toute la lignée française de quatuors avec piano que nous avons sommairement retracée (le dernier en date étant, en 1897, l'opus 15 du jeune Charles Tournemire). Mais en même temps, elle rompt avec l'acquis germanique, enrichi par la connaissance qu'on avait eu entre temps des quatuors avec piano de Brahms, tout comme elle se dégage de l'esthétique frankckiste qui pesait lourdement sur le *Concert*. Certes, le quatuor avec piano de Chausson repose encore sur le principe cyclique, mais avec plus de souplesse et d'esprit d'indépendance. Le chromatisme qui infusait sa sève fatale au *Concert*, le pathos qui endeulait le *grave* si tendu et gonflé de rousances tragiques prémonitoires (Chausson mourra prématurément en 1899 d'un accident de bicyclette) ont considérablement reflé dans le *Quatuor opus 30*, au bénéfice de la clarté polyphonique irriguée par la modalité. Cette décanation du style, cette recherche de simplicité et de naturel avivent la sensualité sonore qui se dégage de l'œuvre et affirment le caractère extraverti de son effusion lyrique. Puissant, libéré, original, le *Quatuor opus 30* suggère la direction dans laquelle se fût peut-être engagée la riche nature créatrice de Chausson.

Le musicien a travaillé vite — ce qui ne lui était pas habituel — et avec contentement au **Quatuor avec piano en la majeur opus 30**, mené à bien de juin à octobre 1897 dans le site alpestre de Veyrier, en Savoie. Il écrit à Crickboom, le 24 juillet: «Je suis en train d'écrire un quatuor avec piano. Deux morceaux parfaits, dont je ne suis pas mécontent. Il manque encore le premier morceau et la finale! Drôle de manière de travailler, n'est-ce pas? Mais j'ai déjà les éléments. Ne t'attends pas à une œuvre noire. Pas du tout. C'est presque folâtre. Et *très facile...*». (1)

Un bonheur estival, une vitalité ensoleillée et communicative, une sérénité aussi, irradiant les quatre mouvements de l'œuvre et donnent un sûr aplomb à son équilibre instrumental. Pourtant, Gabriel Marcel, en se demandant ce qu'il y a de plus sûr de soi, de plus confiant en sa force et en sa durée que la phrase avec laquelle s'ouvre le premier mouvement «voix même de la certitude», ajoute que «bien vite ce bonheur s'enrichit, se nuance et se trouble. On dirait que par des fentes invisibles la souffrance s'insinue dans la demeure que nous croyions invulnérable». (2)

Le **premier mouvement, «animé»**, débute par une phrase chantante, allègre, candide, recueillie, dirait-on, au plein air d'un folklore imaginaire (nous sommes déjà proche du Debussy de *La fille aux cheveux de lin*). Ce thème initial de douze mesures, sans modulations, est dessiné par le piano. Il s'imposera à l'architecture de tout le premier mouvement et ressurgira dans le dernier. La première mesure en livre l'élément caractéristique fait d'une progression descendante de deux quarts (*la-mi-fa-do*) dont le piano affirmera le pouvoir générateur de manière insistante. La seconde partie de ce thème qui évite la sensible, plonge d'emblée l'œuvre dans un climat modal. Deux autres éléments mélodiques, l'un en accords parallèles, l'autre «plus lent» sur un mode mineur d'un accent fauréen, présenté par l'alto, viendront à l'appui du premier thème pour achever d'informer l'exposition chaleureuse de ce mouvement.

C'est miracle que le développement, «sorte de modulation perpétuelle», comme le note justement Jean Gallois (3), n'altère pas la fraîcheur du thème initial ni l'eurythmie de cet ample exorde d'une remarquable souplesse métrique. Ce développement est bien ici l'approfondissement de l'émotion qui, selon Gabriel Marcel, «paraît creuser un sillon de plus en plus sensible, une entaille de plus en plus cuisante», et où «l'âme est, si l'on peut dire, de plus en plus captive d'elle-même... (4). La présence dans ce développement des deux thèmes subséquents que nous avons mentionnés «ne semble servir qu'à dra-

matiser la pensée, à fournir l'épice indispensable sans laquelle l'œuvre pêcherait par absence de contraste». (5) Jusqu'à la conclusion, l'idée maîtresse n'aura cessé de s'engendrer elle-même en d'inépuisables métamorphoses, son chant victorieux nous multipliant intérieurement selon l'expression si sentie de Gabriel Marcel.

Le **second mouvement «très calme»**, en *ré bémol majeur*, se livre à nous sous la forme d'un chant d'une pureté attique, de neuf mesures avec cadence modale, confié à la voix poignante de l'alto. La sérénité pensive et confiante, presque religieuse de cette admirable mélodie engage tout le mouvement dans une atmosphère poétique intense et limpide qui n'est pas sans se rapprocher de celle de l'*Andante* du *Quatuor n° 2 avec piano opus 45* de Fauré. C'est à peine si la grande forme-lied qui encadre ce mouvement sans en réprimer l'expansion lyrique se tend en son centre sous une impulsion intérieure plus passionnée ayant revêtu l'aspect d'un second élément thématique pointé, en *fa majeur*, avant que de reconquérir sa gravité primitive enserrée par le silence.

Le **troisième mouvement, «simple et sans hâte»** (la recherche de la simplicité est bien un des soucis de Chausson dans cette œuvre) affiche d'emblée un caractère «exotique» qui semble n'avoir guère retenu l'attention jusqu'ici et dans laquelle nous croyons voir un hommage implicite à Isaac Albeniz avec qui Chausson avait lié une solide amitié. Rappelons-nous qu'en 1896, Albeniz, cédant à l'élan de sa générosité coutumière, avait payé lui-même à Breitkopf et Härtel les frais d'édition du *Poème* pour violon? Chausson a-t-il tenu à lui exprimer sa gratitude autrement que par des mots? Toujours est-il que le thème initial de ce mouvement qui occupe la place du traditionnel scherzo, non seulement stylise une danse ibérique à 3/4 exposée par le violoncelle, mais utilise la gamme hispano-arabe chère à Albeniz, transposée ici en

gamme de *ré mineur avec mi bémol* et sensible abaissée. Chausson bâtit tout son mouvement sur cette échelle, sauf la conclusion qui s'oriente vers un *ré majeur* plus délibérément tonal! L'invention du musicien, stimulée dans ce morceau plein de grâce et d'abandon par ce mode exotique, trouve des déductions harmoniques savoureuses, des appoggiatures et des résolutions qu'Albeniz n'aura pas dû désavouer!

Avant de devenir le lieu de la récapitulation des trois mouvements précédents, le **finale, «animé»**, tour à tour soulevé par l'enthousiasme et infléchi par la tendresse, fait irruption sur un motif de scherzo aux figures serrées, haletantes, inquiètes, qui n'est pas, non plus, sans accuser une ressemblance avec une danse andalouse. La profusion thématique, l'ambition que traduit l'élargissement de la construction sonore, est loin d'avoir le caractère appuyé et contraint qui grève quelque peu le finale du *Concert*. La résurgence progressive des thèmes les plus heureux et les plus forts du quatuor, plusieurs fois interrompue par le retour du pressant motif initial, est conduite avec une grande aisance, ce qui fait qu'elle est ressentie comme une nécessité psychologique, dont l'accomplissement est induit par la volonté passionnée d'affirmer la toute puissance de la force vitale, toute rayonnante du ton de *la majeur* reconquis.

Les critiques qui accueillirent la création du *Quatuor avec piano en la majeur opus 30* d'Ernest Chausson par le dédicataire, le pianiste Auguste Pierret, et Parent, Denoyer et Barette, le 2 avril 1898, à la Société nationale de musique, nous paraissent aujourd'hui bien fades, eu égard à la grande valeur de la partition. Il est permis de souhaiter qu'une œuvre de cette envergure et inspirée par une sensibilité d'une si grande noblesse accède enfin à la réputation qu'elle mérite, au côté du *Concert* qui l'a peut-être trop éclipsée.

★ ★



Alexis de Castillon par Tourbin, Paris vers 1868

Bon A. de Castillon

Une existence de trente-cinq années, douze pleinement consacrées à la musique, une trentaine d'œuvres achevées, nombre d'autres détruites ou laissées à l'état d'esquisses. Tel est le bilan d'un musicien venu trop tôt se placer au rang des créateurs dont on mesure la perte précoce à l'inlassable et vaine supputation que suscite leur œuvre interrompue. Ce musicien est Alexis de Castillon, mort à Paris le 5 mars 1873. Il considérait que sa rencontre avec César Franck, trois ans auparavant, avait marqué pour lui le vrai départ de sa carrière de compositeur peu à peu soustraite aux facilités de la vie mondaine et aux tâtonnements d'une formation tardive et mal dirigée. Mais en 1870 Castillon avait déjà écrit ou conçu plus de la moitié de son œuvre essentiellement constituée de partitions de musique de chambre, à l'exception du *Deuxième trio*, terminé en janvier 1873, dont la publication sera posthume.

Issu d'une famille de vieille noblesse languedocienne venue s'établir à Chartres (où il naquit le 13 décembre 1838), promis par tradition héréditaire à la carrière militaire, Alexis baron de Castillon vicomte de Saint-Victor manifeste des dons précoces dont un pianiste virtuose, Charles Delioux de Savignac, guidera l'essor. En 1856, conformément au désir des siens, Castillon intègre à Saint-Cyr. Mais les contraintes de la vie militaire ne font que rendre plus impérieux l'appel de la musique. A la fin de 1861, il démissionne de l'armée, s'installe à Paris où il fréquente les cercles aristocratiques et, curieusement, lui qui n'est nullement attiré par le théâtre, s'adresse à Victor Massé pour parfaire ses connaissances musicales. En dépit de crises de découragement, il compose un *Quintette pour piano opus 1* (1865), un premier *Trio avec piano opus 4* (1866), un *Quatuor à cordes opus 3* (1867), une *Sonate pour piano et violon opus 6* (1868), le *Quatuor avec piano opus 7* (gravé sur ce disque), achevé à la fin de 1869 et trois recueils de piano dont la valeur est moindre.

La publication de ces œuvres n'éveille aucun écho. Il faut dire que depuis 1863, Castillon est contraint par sa santé de passer l'hiver à Pau, sai-

son où la vie artistique parisienne bat son plein. La rencontre que nous avons évoquée avec César Franck incite le jeune musicien à redoubler d'exigence envers lui-même aussi bien qu'à se faire connaître du public comme un compositeur à part entière.

Alors que la majorité de ses contemporains se tournent vers le théâtre lyrique, Castillon veut se battre sur le terrain de la musique concertante. Au lendemain de la guerre franco-prussienne à laquelle il a participé dans la Garde mobile au mépris de sa santé, il termine un grand *Concerto pour piano opus 12* défendu par le dédicataire, son ami Camille Saint-Saëns, devant l'auditoire des Concerts populaires de Paderborn, le 10 mars 1872. Cette création est l'objet d'un scandale qui n'aura d'égal que celui suscité par *Namouna* de Lalo dix ans plus tard.

C'est à ce dernier que Castillon qui, outre six mélodies, vient d'achever plusieurs œuvres symphoniques, dédie la meilleure d'entre elles, les *Esquisses symphoniques opus 15*. Mais sa santé le contraint de nouveau à retrouver le climat du Béarn. Il n'aura pratiquement pas siégé au bureau de la Société nationale de musique qu'il a fondée au début de 1871 avec Saint-Saëns et Bussine, et dont il est le secrétaire. Près de Pau, dans une propriété de son amie la marquise d'Angosse, l'une de ses premières interprètes, il met le point final à son chef-d'œuvre de maîtrise, une *Paraphrase du 84^e psaume* pour soli, double chœur et orchestre.

C'est dans le domaine de la musique de chambre qu'Alexis de Castillon s'est le plus complètement réalisé et en premier lieu dans le **Quatuor avec piano, violon, alto et violoncelle en sol mineur opus 7**. Dans les œuvres que nous avons citées plus haut, la générosité de la substance mélodique, l'ampleur du développement sont traversées souvent par l'intuition de la modalité comme élargissement du champ tonal et soutenues par une invention rythmique originale. Mais la lecture de ces œuvres révèle aussi, il ne faut pas le cacher, des longueurs (premier mouvement de la *Sonate pour violon*) ou des gaucheries (abus d'unissons dans le *Quintette*).

Exempt de ces défauts, le *Quatuor avec piano opus 7* est une partition dense et équilibrée, qui, au double plan de l'écriture harmonique et de la texture polyphonique, représente par rapport aux précédentes, un aboutissement. L'œuvre, dédiée à Anton Rubinstein, a été achevée à Verlin (Yonne), dans la propriété de la sœur de Castillon, la vicomtesse de Truchi, le 31 octobre 1869.

Le quatuor est donné en première audition, quelques semaines plus tard, le 23 décembre, à Pau, avec l'auteur au piano, secondé par quelques musiciens locaux. Publié à Paris en septembre 1871, il va être exécuté plusieurs fois, en premier lieu à la Société nationale de musique, salle Playel, le 10 février 1872, par Henri Fissot, piano, Jules Armingaud, violon, Louis Mas, alto et Léon Jacquard, violoncelle. Peut-être sur le conseil de Franck, Castillon a renoncé au scherzo primitif, tout mendelssohnien, qu'il a remplacé par le «scherzando» à la métrique si souple de la partition éditée. En soi, ce scherzo primitif est plein d'invention (avec son ingénieuse superposition de 2/4 et de 6/8). A partir de diverses sources, le signataire de ces lignes est parvenu à le reconstituer en annexe de la thèse qu'il a consacrée au musicien (6). Cette page délicate a été jouée pour la première fois sur France-Culture, en même temps que le *Quatuor avec piano opus 7* par le Quatuor Elyséen le 30 mars 1979 et créée en public par les mêmes interprètes le 14 mars 1980, à Chartres, au cours d'un concert dédié à la mémoire de Castillon.

L'apparition des œuvres de musique de chambre de Robert Schumann en France dans les années 1860 a suscité la réserve du public sinon son hostilité. C'est pourtant de l'exemple de Schumann que Castillon se réclame ouvertement, et dans son *Quintette opus 1* et dans son *Quatuor avec piano opus 7*, dont le plan s'inspire du *Quatuor opus 47* du musicien allemand: introduction lente préfigurant la thématique de l'allegro, retour de cette introduction au cours du développement, anticipation du finale dans la conclusion du mouvement lent, etc.).

L'élaboration du premier *Allegro* repose sur un élément motivique énergique présenté à découvert par le piano dès la première mesure.

La couleur harmonique pathétique de *sol mineur* de l'introduction *Larghetto* avec ses enchaînements d'accords altérés nous plonge déjà dans le climat passionné du *Quintette en fa mineur* de Franck qui ne sera écrit que... dix ans plus tard! La seconde idée mélodique de l'allegro est caractéristique de la longueur et de l'intensité expressive des thèmes de Castillon. Dans son analyse de l'œuvre, d'Indy a parfaitement fait ressortir l'innovation rendue nécessaire par la conformation et le contenu du matériau mis en œuvre au niveau de la forme: la réexposition est en effet la continuation du développement suivie immédiatement du second thème soumis à une amplification conclusive éloquente.

Le *scherzando* qui suit, en *ré majeur*, à 3/4, est un «tempo di minuetto» déguisé. Nous avons déjà fait allusion à son exquise liberté rythmique. Le trio en *ré mineur* semble se souvenir du trio du scherzo de la *Sonate opus 106* de Beethoven.

Le *Larghetto, quasi marcia religiosa* est un lied en trois sections, en *mi bémol majeur*, au début duquel réapparaît fugitivement, en filigrane, l'élément motivique du premier mouvement. Cette page d'une force, d'une intériorité et d'un lyrisme incomparable, est dominée par deux idées complémentaires, articulées par l'alternance 3/4 et 9/8 et soutenues par un élément rythmique qui dramatise le climat. Le second thème, à 9/8, est présenté par l'alto et complété par le violon. Le *Finale en sol majeur*, plein de vie, est une forme-sonate à deux thèmes librement traitée, dont le parcours tonal est aussi peu orthodoxe que possible. Du point de vue de l'exécution, ce mouvement pose un problème puisque Castillon note au début «un peu retenu au début, et toujours accéléré jusqu'à la fin», prescription schumanienne s'il en fût!

JOËL-MARIE FAUQUET

(1) Lettre citée par Jean Gallois, *Ernest Chausson*, Paris Seghers, 1967, p. 65

(2) *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel*, cahier 2, 3 «Présence de Gabriel Marcel», Paris, Aubier, 1980, p. 142

(3) J. Gallois, *op. cit.*, p. 163

(4) G. Marcel, *op. cit.*, p. 144

(5) J. Gallois, *op. cit.*, p. 163

(6) Joël-Marie Fauquet: *Alexis de Castillon, sa vie, son œuvre*, thèse de musicologie de l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, 1976



Alexis de Castillon lisant (vers 1868) - Cliché Disdéri-Paris-Coll. Marquis de Castillon.

If we try to determine the reason why one period prefers one particular musical form to another, we must not simply assume that this preference necessarily reflects public taste. It is true that in France, between 1870 and 1900, the piano quartet formation (piano, violin, viola and cello) gave rise to works of the highest order.

It is also true that, contrary to the frequent repetition that occurs when referring to the «renewal» in French music which developed after the Franco-Prussian war, the public was similar to that of the Second Empire. Neither were there more formations than those which had carried the torch of chamber music in Paris since 1850.

What was new on the other hand was the blossoming of artistic fellowship which, within the Société nationale de musique, united French composers whatever their individual leanings provided that their concentration was directed restoring «pure music». Thus there was a possibility for isolated musicians, those who favoured German music, to openly honour their chosen masters: Beethoven, Schumann, Wagner. Particularly in the field of chamber music, Schumann's *Piano Quintet op. 44* and *Piano Quartet op. 47* served as models. The first French masterpiece, in the category of the piano quartet, came from Alexis de Castillon in 1869. In turn, Camille Saint-Saëns, who had tried his hand at this form, as early as 1853, signed his *Piano Quartet op. 41* in 1875. The rivalry created within the Société nationale, of which the two musicians were the founders, played an definite role in this respect. Fauré undertook his first *Piano Quartet op. 15* in 1876. Vincent d'Indy completed one in 1878. The list is far from exhaustive. To these young musicians all keyboard players, the piano quartet was a less intimidating test than the string quartet. To prove this, almost all of the works just mentioned, were either composed over a long period or underwent modifications. The «experimental» aspect which this form assumed was thus one of the reasons why French composers chose to apply themselves to it. There was another more indirect reason, which lent plausi-

bility to the dominating feature of César Franck's «paternal» image. It was he who, in 1879, presented the first great French Piano Quintet. The influence of the «pater seraphicus» over the younger generation of musicians he gathered round him was already such at this time that it explains the submission of this generation to a certain style that it was to systematize as well as the inhibitions it was to overcome: who would dare to compete with the master as regards the piano quintet? Was it to be one of the most gifted of his disciples, Ernest Chausson (1855-1899)? Not at all. Chausson began by composing a *Piano Trio op. 3* (1881) and when, eight years later, he started on a new chamber work, he avoided the quintet form to a certain extent since he added a violin principal to the piano and string quartet formation. This unusual sextet was entitled *Concert*. It was his *opus 21*, completed during the summer of 1891.

Until 1895, Chausson remained absorbed by the composition of his opera *Le Roi Arthur*, which he began in 1886. During these ten years a new star rose on the musical horizon: Claude Debussy who began with a string quartet. During its development, Chausson, who was very friendly with the young master, had been highly attentive. There can be no doubt that the quartet, the other works and even the ideas of Debussy led Chausson to reconsider his own stylistic attitude. The works which followed *Le Roi Arthur* after 1895 appear in their way like so many «replies». These works are the *Serres chaudes op. 24*, a song cycle to poems by Maeterlinck, the *Poème op. 25* for violin and orchestra, the *Quelques danses op. 26* for piano, among which Debussy particularly liked the *Sarabande*. Lastly, and most importantly, we have the *Piano Quartet in A major op. 30*, planned as early as February 1897 and written out during the summer, less than two years before the composer's death. An analysis reveals the extent to which Chausson was able to incorporate certain elements of Debussy's style without abandoning his own personality. The work is the culmination of the whole list of French piano quartets mentioned here (the last of these, 1897, being

one by the young Charles Tournemire, op. 15). But it also broke away from the Germanic experience, enriched in the meantime by the knowledge of Brahms' piano quartets, just as it freed itself from the Franckist style which weighed upon the *Concert*. Certainly Chausson's Piano Quartet still relies on the cyclic element, but with more flexibility and independence. The chromatism which infused the *Concert*, with its inevitable flavour, the pathos which threw the *grave* into mourning, so tense and swollen with sounds of foreboding tragedy (Chausson died young in 1899 from a bicycle accident) have receded considerably in the *opus 30 quartet*, favouring clear polyphony irrigated with modality. This decanting of style, this quest for the simple and the natural enhance the sensual sounds of the work and establish the extravaganza nature of its lyrical effusions. Powerful, liberated, original, this *opus 30 Quartet* perhaps suggests the path which Chausson's rich creative mind might have followed.

The composer had worked quickly — this was not his usual practice — and happily on the **Piano Quartet in A major opus 30**, written between June and October 1897 at the Alpine resort of Veyrier, in Savoy. On the 24th July, he wrote to Crickboom: «I am in the course of writing a piano quartet. Two perfect movements with which I am not dissatisfied. It still lacks the first and the finale! A funny way to work isn't it? But I already have the elements. Do not expect a sombre work. Not at all. It is almost playful. And very easy...» (1)

Summertime happiness, sunlit and infectious vitality, but also serenity, light up the four movements of the work and give firm confidence to the instrumental balance. However, Gabriel Marcel, when asking himself where more confidence as regards strength and length could be found than in the opening phrase of the first movement, «voix même de la certitude», added that «very quickly this happiness becomes enriched, shaded and troubled. We would say that suffering penetrates through invisible cracks into the dwelling we believed invulnerable». (2)

The **first movement, «animé»**, begins with a melodic phrase, Allegro, simple, contemplative, one would think, under the open skies of imaginary folklore (we are already close to the Debussy of *La fille aux cheveux de lin*). This initial twelve-bar theme, without modulations, takes shape on the piano. It determines the structure of the whole first movement and surges forth again in the last. We hear its characteristic element in the first bar; it consists of two falling fourths (A-E-F-C) and the piano insists on its generating power. Avoiding the leading-note, the second part of the theme immediately plunges the work into a modal atmosphere. Two further melodic elements, one with parallel chords, the other «plus lent» in a minor mode reminiscent of Fauré, presented by the viola, enter in support of the first theme to complete the warm Exposition of this movement. It is a miracle that the Development «sorte de modulation perpétuelle» as Jean Gallois justly remarked (3), does not alter the freshness of the opening theme nor the rhythmic swing of this spacious exordium with its remarkable metric suppleness. This Development is indeed here the deepening of the emotion which, according to Gabriel Marcel «seems to hollow out a more and more sensitive furrow, a more and more scorching gash», and where «the soul is, if we can say so, more and more its own prisoner...» (4). The presence in this section of the two subsequent themes already mentioned «seems only to serve to dramatize the inspiration, to provide the necessary spice without which the work would sin through lack of contrast». (5) Up until the conclusion, the principal idea does not cease to give rise to inexhaustible modifications; to use Gabriel Marcel's most heartfelt expression, its victorious song «multiplies» us inwardly.

The **second movement, «très calme»**, in *D flat major*, surrenders itself to us in the form of a melody of Athenian purity, lasting nine bars with a modal cadence, in the poignant voice of the viola. The thoughtful and confiding almost religious serenity of this admirable melody involves the whole movement in an intense and limpid poetic atmosphere which

can be compared to the *Andante* of Fauré's *Second Piano Quartet op 45*. The lengthy ternary form of this movement, which does not prevent its lyrical expansion, becomes tightened half way under the impact of a more passionate section which has taken on the character of a second thematic element, dotted, in *F major*, before returning to its original seriousness hemmed in by silence.

The *third movement, «simple et sans hâte»* (the search for simplicity is indeed one of Chausson's concerns in this work) immediately exposes an «exotic» mood which seems to have scarcely attracted attention until now and in which it is possible to see a deliberate tribute to Isaac Albeniz with whom Chausson had struck up a firm friendship. It should be remembered that in 1896, Albeniz, yielding to the impulse of his habitual generosity, had paid Breitkopf and Härtel the publishing costs of the *Poème* for violin and orchestra. Had Chausson insisted on expressing his gratitude by a means other than words? The fact remains that the opening theme of the movement, taking the place of the usual scherzo, is not only cast in the style of Spanish dance in 3/4 time exposed by the cello, it also uses the Spanish-Arabian scale of *D minor* with an *E flat* as lowered leading-note. Chausson built the whole movement on this scale, except for the conclusion which moves towards a more deliberately tonal *D major*! Stimulated by the exotic mode, in this movement full of grace and abandon, the composer's inventiveness provides delicious harmonies, appoggiaturas and resolutions that Albeniz could not have disowned!

Before the moment when the *finale, «animé»* becomes the Recapitulation of the three preceding movements, it is in turn born aloft with enthusiasm and inflected with tenderness, bursts out with a scherzo motif, with tight figures, it is breathless, anxious; and it is not without resemblance to an Andalusian dance. The wealth of thematic material and the ambition shown towards a more developed work are far from the applied and restrictive character which

slightly burdens the finale of the *Concert*. The gradual reappearance of the happiest and strongest themes of the quartet, interrupted several times by the return of the urgent opening motif, is handled with great ease. It means the reappearance is considered to be a psychological necessity, the accomplishment of which is governed by the desperate desire to affirm the overwhelming strength of life, all aglow in the reconquered key of *A major*.

The first performance of Ernest Chausson's *Piano Quartet in A major op. 30* by the pianist Auguste Pierret to whom the work was dedicated, together with Parent, Denoyer and Baretti, took place on the 2nd April 1898 at the Société nationale de musique. It would seem to us today, that the critics received it most coolly considering the great merits of the score. One must be allowed to hope that a work on this scale and inspired by such great noble sentiment may at last achieve the reputation it deserves, alongside the *Concert* which has perhaps overshadowed it too much. *

A life lasting 35 years, twelve of them fully devoted to music, about thirty completed works, and several others destroyed or left as mere sketches. Such is the sum total of a musician who arrived too early to be counted in the ranks of creative artists whose premature loss is measured by the degree of untiring and futile calculation aroused by their interrupted work. This musician is Alexis de Castillon who died in Paris on 5th March 1873. He considered that his meeting with Cesar Franck marked the real beginning of his career as a composer slowly withdrawing from the fashionable life and the uncertainty of a training which had started too late and was badly supervised. But in 1870 Castillon had already written or conceived of more than half of his works, for the most part made up of chamber music scores, with the exception of the *Second Trio* which was completed in January 1873 and published posthumously.

Born into an old noble family of Languedoc which came to settle in Chartres (where he was born

on 13th December 1838), destined by hereditary tradition for a military career, Alexis Baron de Castillon, Viscount Saint-Victor showed that he had precocious gifts which were taken in hand by a virtuoso pianist, Charles Delioux de Savignac. In 1856, bowing to the wishes of his family, Castillon joined the military academy of Saint-Cyr. But the constraints of military life only served to render the call of music more urgent. At the end of 1861 he resigned from the army and moved to Paris where he frequented aristocratic circles and, strangely enough, although he had never been attracted to the theatre, asked Victor Massé to complete his musical knowledge. Despite attacks of discouragement, he composed a *Quintet for piano opus 1* (1865), a first *Trio with piano opus 4* (1866), a *String quartet opus 3* (1867), a *Sonata for violin and piano opus 6* (1868), the *Quartet with piano opus 7* (in this recording), completed at the end of 1869 and three collections for piano which are less interesting.

The publication of these works aroused little interest. In fact, since 1863, Castillon, for health reasons had been obliged to spend the winter at Pau, the season when artistic life in Paris was in full swing. The meeting with César Franck referred to earlier stimulated the young musician to make even stricter demands on himself in order to become known to the public as a genuine composer.

While the majority of his contemporaries were turning to the lyrical theatre, Castillon wanted to impose himself in the area of concerted music. Shortly after the Franco-Prussian war, in which he participated as a member of the «Garde mobile» at risk to his health, Castillon completed an important *concerto for piano opus 12*, which was defended by the person to whom it was dedicated, his friend, Camille Saint-Saëns, before the audience attending the «Concerts populaires» of Pasdeloup on 10th March 1872. This premiere caused a scandal the like of which was only aroused by Lalo's *Namouna* ten years later. It was to the latter that Castillon, who had just completed six melodies and several symphonic works dedicated the best of these, the *Esquisses*

symphoniques opus 15. But poor health once again forced him to return to the climate of Béarn. He had hardly spent any time at all in the office of the Société nationale de musique which he had founded at the beginning of 1871 with Saint-Saëns and Bus-sine, and of which he was secretary. Near Pau, on an estate belonging to one of his friends, the Marquise of Angosse, one of his earliest interpreters, he put the finishing touches to his choral masterpiece, *Paraphrase du 84e psaume* for soloists, double choir and orchestra.

It is in the domaine of chamber music that Alexis de Castillon was most fulfilled, and above all in the **Quartet with piano, violin, viola and cello in G minor opus 7**. In the works quoted above, the generosity of the melodic substance, the fullness of the development are crossed, often by modal intuition, as an enlargement of tonal range and sustained by original rhythmic invention. But the reading of these works also reveals, and this cannot be ignored, tedious passages (first movement of the *Sonata* for violin) or clumsiness (abuse of the unisons in the *Quintet*). Apart from these faults, the *Quartet with piano opus 7* is a score which is dense and well-balanced and, which in the double aspect of harmonic writing and polyphonic texture represents a culmination compared with earlier works. The work dedicated to Anton Rubinstein, was completed at Verlin (Yonne), at the house of Castillon's sister, the Viscountess of Truchi, on 31st October 1869.

The quartet was first performed some weeks later, on 23rd December at Pau with the composer at the piano, accompanied by some local musicians. Published in Paris in 1871, it was to be performed on several occasions, particularly at the Société nationale de musique, Salle Pleyel, on 10th February 1872 by Henri Fissot, piano, Jules Armingaud, violin, Louis Mas, viola and Léon Jacquard, cello. It was perhaps on Franck's advice that Castillon left aside an initial scherzo, quite mendelssohnian, which he replaced by a «scherzando» with the supple metrics of the printed score. Drawing from various sources, the author was able to reconstitute this initial scher-

zo (which in itself is full of invention with its ingenious superimposition of 2/4 and 6/8) and include it as an appendix in the thesis which he devoted to this musician (6). This delicate piece was played for the first time on a France Culture Radio Broadcast at the same time as the *Quartet with piano opus 7* by the Quatuor Elyséen on 30th March 1979 and first performed in public by the same artists on 14th March 1980, at Chartres, during a concert dedicated to the memory of Castillon.

The appearance in France of chamber music works by Robert Schumann in the 1860s was met with reserve if not hostility on the part of the public. It is, however, the example of Schumann that Castillon openly refers to in his *Quintet opus 1* and in his *Quartet with piano opus 7* whose plan is influenced by *Quartet opus 47* of the German composer: a slow introduction prefiguring the allegro's thematic material, a return to this introduction which is then developed, anticipation of the finale in the conclusion of the slow movement. The elaboration of the first *Allegro* rests on an energetic motif presented by the piano beginning with the first bar.

The tragic harmonic colour of *G minor* for the introduction *Larghetto* with its succession of chromatic chords, plunges us at once into the impassioned atmosphere of Franck's *Quintet in F minor* which was not written until... ten years later! The second melodic idea of the allegro is typical of the length and expressive intensity of Castillon's themes. In his analysis of the work, d'Indy successfully shows the innovation made necessary by structure and content of the material used on the basis of form: the reexposition is, in fact, the continuation of the development followed immediately by the second theme which undergoes conclusive, eloquent amplification.

The *Scherzando* which follows in *D major*, in 3/4 time, is a «tempo di minueto» in disguise. We have already referred to its sublime rhythmic freedom. The trio in *D minor* seems to echo the trio of the scherzo in *Sonata opus 106* by Beethoven.

The *Larghetto, quasi marcia religiosa* is a lied with three sections in *D flat major*, at the beginning of which fleetingly appears, implicitly, the motif of the first movement. This page of incomparable interiority and lyricism is dominated by two complementary ideas, articulated by the alternating 3/4 and 9/8 and underlaid with a rhythmic element which electrifies the atmosphere. The second theme in 9/8 time is introduced by the viola and completed by the violin. The lively *Finale*, in *G major*, is in the sonata form with two themes handled freely, whose tonal variety is as unconventional as possible. From the point of view of performance, this piece poses a problem since Castillon notes at the start, «un peu retenu au début, et toujours accéléré jusqu'à la fin», a Schumannian direction if ever there was one! **

JOËL-MARIE FAUQUET

translated by Charles Whitfield *
and Josephine de Linde **

- (1) Letter mentioned by Jean Gallois, *Ernest Chausson*, Paris, Seghers 1967, p. 65
- (2) *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel*, cahier 2-3 «Présence de Gabriel Marcel», Paris, Aubier, 1980, p. 142
- (3) J. Gallois, *op. cit.*, p. 163
- (4) G. Marcel, *op. cit.*, p. 144
- (5) J. Gallois, *op. cit.*, p. 163
- (6) Joël Marie-Fauquet: *Alexis de Castillon, sa vie, son œuvre*, thesis in musicology of the Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, 1976

LE QUATUOR ELYSÉEN

A l'issue d'études au Conservatoire National Supérieur de Musique — où elles totalisent 12 Premiers Prix et 5 Grands Prix Internationaux — quatre jeunes artistes se réunissent pour constituer le Quatuor Elyséen. Prenant rapidement place parmi les ensembles reconnus de musique de chambre, elles donnent des concerts en Europe, au Canada, au Moyen-Orient, en Asie, participent à de nombreux enregistrements Radio et Télévision. Essentiellement interprète d'un vaste répertoire classique et romantique, le Quatuor Elyséen contribue aussi à la résurrection de partitions méconnues, et suscite également la création d'œuvres nouvelles, qui lui sont spécialement dédiées.

Par ailleurs, constamment en quête de nouveaux horizons musicaux, toutes quatre poursuivent leurs activités individuelles de pédagogues et de solistes. Outre l'amour qu'elles portent à l'époque de prédilection de la littérature pour quatuor avec piano, elles sont aussi bien passionnées par la restitution de la musique ancienne — dans l'authenticité de son instrumentation et de son interprétation — que par les recherches les plus actuelles, là où se forgent tant les formes neuves d'expression que les techniques contemporaines. Ainsi, leurs démarches personnelles contribuent, en permanence, à l'enrichissement et à l'homogénéité de la palette sonore du quatuor.

THE QUATUOR ELYSÉEN

After studying at the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique, where they won a total of 12 Premiers Prix and 5 International Grands Prix — four young female artists joined together to form the Quatuor Elyséen. Rapidly earning a place among recognized chamber music ensembles, they have given concerts in Europe, Canada, Middle-East, Asia and have taken part in Radio and Television broadcasts. For the most part, they perform a vast repertory of classical and romantic music, but the Quatuor Elyséen also helps to revive neglected works, as well as creating new specially composed works.

Elsewhere, constantly searching for new musical horizons, all four members pursue their individual teaching and soloist activities. Besides their love of the period when the piano quartet was much in demand, these musicians are also as passionately interested in the restitution of early — respecting the authentic instrumentation and interpretation — as they are in the most up-to-date research where so many new means of expression are being wrought as well as new techniques. Thus, their individual policy constantly contributes towards the development and homogeneity of the quartet's sound palette.