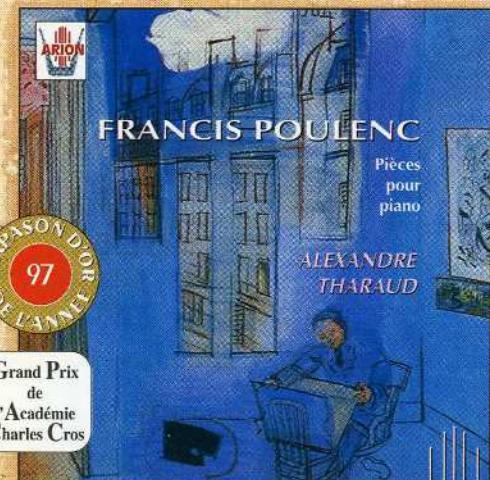
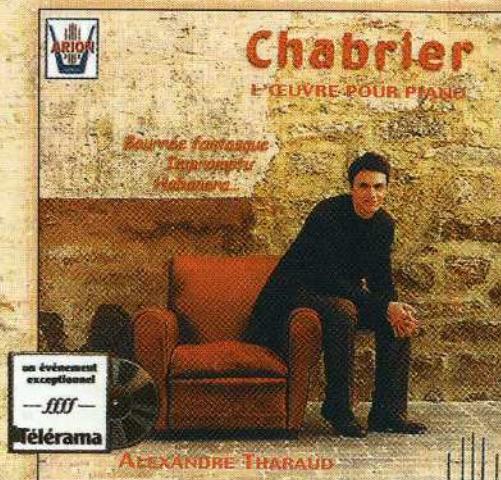


Par le même interprète / By the same artist



ARN 68346



ARN 68430

Nos remerciements à la Société DE VIRIS (94100 Saint-Maur) pour sa participation.

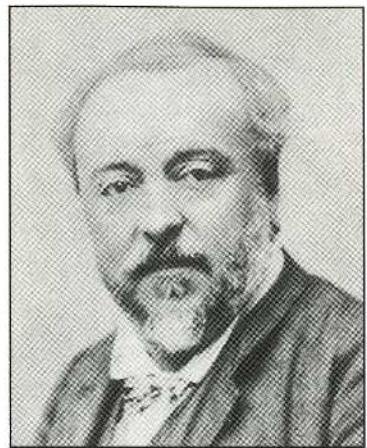


Catalogue sur simple demande à / Catalogue available on request from:

DISQUES ARION S.A. - 36, avenue Hoche - 75008 Paris - FRANCE
Tél. : 33 (0)1 45 63 76 70 - Fax : 33 (0)1 45 63 79 54 - E-mail : info@arion-music.com

© ARION PARIS 1998 — Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.
© ARION PARIS 1998 — Copyright reserved in all countries.

A large photograph of a man (Alexandre Tharaud) walking away from the camera on a cobblestone street. He is wearing a dark jacket and trousers. In the background, there are stone walls and a red armchair. The Arion logo is in the top left corner. The title "Chabrier" and subtitle "L'ŒUVRE POUR PIANO" are in the top right. Below the photo, the name "Alexandre Tharaud" is written in a stylized font. At the bottom, the text "PIÈCES PITTORESQUES . ESPAÑA..." is visible.



Emmanuel Chabrier

L'ŒUVRE POUR PIANO

España - Pièces pittoresques - Marche des Gitayes

Chabrier avait une passion pour la mer. Dès qu'il le pouvait, il courrait la retrouver. C'est au cours d'un séjour à Vaucottes, près d'Étretat, chez son ami le musicien Édouard Moullé, qu'il écrit à sa femme, le 26 juin 1878 : "Du reste, la mer, ma mer chérie, est toujours là et tu sais si je l'aime. C'est bête comme chou, mais je reste là des heures à regarder, comme en extase. Cette immensité me fait faire mille réflexions (...). Toute cette poésie, toute cette peinture, toute cette harmonie, ce bruit haletant et cadencé de la vague qui meurt et qui contient depuis Beethoven jusqu'à Shakespeare en passant par Michel-Ange, tout ça me transporte, me paralyse, m'énerve, me comble, me cible de joies. C'est inouï ce que j'éprouve sur les bords de la mer."

C'est au bord de la mer, à Saint-Pair, qu'il compose la plus grande partie de ses *Pièces pittoresques*, au cours de l'été et de l'automne de 1880. Il se sent enfin libre. Cette même année, il quitte le ministère de l'Intérieur où il était entré en 1861. À peine arrivé, il envoie à ses éditeurs un "petit morceau" pour piano : "Je vous en enverrai un par semaine", leur écrit-il. L'idée d'un recueil de pièces pour piano était née. Mais les *Pièces pittoresques*, avant qu'elles ne paraissent l'année suivante, connaîtront des difficultés. Ses éditeurs commencent par refuser le premier morceau que Chabrier leur envoie, l'un des joyaux du recueil, *Idylle*. "Nous ne comprenons pas ce morceau", lui écrivent-ils. Chabrier réplique aussitôt : "Je vous prie de vouloir bien me renvoyer sous enveloppe le petit morceau que je vous ai adressé. Il n'est pas commercial, et les 5 à 6 autres que j'ai faits depuis — car j'en veux faire 12 avant le 1^{er} août — ne le sont pas davantage."

Il n'est pas douteux que les éditeurs de Chabrier éprouvaient pour lui de l'amitié et de l'admiration tout en étant souvent déroutés par ses compositions. Ils s'efforceront de le coucher dans ce lit de Procuste où les difficultés qui hérissent ses œuvres seraient gommées, amoindries, et d'où il sortirait très acceptable pour la vente. Dans ce cahier qu'il prévoyait de 12 pièces, 10 seulement seront publiées. On aurait pu penser que le titre accrocheur qu'on leur donna serait attractif, qu'on y retrouverait l'agrément facile de tant d'œuvettes qui faisaient le bonheur des amateurs comme de leurs éditeurs. La ruse fut rapidement éventée. On mesura vite les difficultés de cette musique inhabituelle. Comme le fera remarquer Debussy à Pierre Lalo :

"pittoresque"... mot bannière sous lequel on range des choses qui n'ont rien à voir avec ce que représente exactement ce mot."⁽¹⁾

Comme la mer devant laquelle il compose, "qui ne porte pas comme le langage la trace des choses, qui ne nous dit rien des hommes, mais qui imite les mouvements de notre âme"⁽²⁾, Chabrier ne raconte pas. "— Dites donc, Paul, qu'est-ce qu' c'est qu'ça ?", demandait-il à son ami Paul Lacome après lui avoir joué l'une ou l'autre de ses *Pièces*. Et Lacome suggérait un titre aussitôt accepté. Si les titres lui importaient peu, il est un point sur lequel il était particulièrement vigilant : celui de la mise au point de l'édition, de telle sorte que ses nombreuses notations en vue d'une exécution selon ses vœux fussent clairement signalées. Dès qu'on ouvre la partition des *Pièces pittoresques* on est frappé par l'abondance des indications. Toutes ces nuances, toutes ces précisions de mouvements, de phrasé, d'accentuations reflètent fidèlement la richesse, la variété de la texture musicale. Et tout cela au cours de quelques pages — deux seulement pour *Mélancolie*.



Dans les *Pièces pittoresques*, Wagner est oublié. Libéré de la fascination de la longueur, de l'hérésie du colossal où se dilue la charge poétique, de ce majestueux ronronnement qui, par ses dimensions mêmes, finit par envouter, Chabrier est tout à lui-même. S'est-il souvenu de sa jeunesse et de ses amis poètes s'efforçant de ramasser dans un sonnet tout un monde ? On entend bien que si des élans romantiques agitent parfois les *Pièces pittoresques*, ce n'est pas de ce côté qu'elles se situent. Nul mieux que César Franck n'a discerné leur esprit. À son ami Paul Poujaud il confiait, le soir de la première audition de six d'entre elles : "Nous venons d'entendre quelque chose d'extraordinaire. Cette musique relie notre temps à celui de Couperin et de Rameau" — auxquels il aurait pu ajouter Domenico Scarlatti, amplement représenté dans la bibliothèque musicale du compositeur. Cet aspect inattendu des *Pièces pittoresques*, quelques témoignages viennent le confirmer. Celui, tout particulièrement, de Paul Lacome s'adressant à son fils après les avoir entendues par Francis Planté : "Pour ce qui est de Chabrier, il le joue fort mal, comme un romantique. Ce n'est pas du tout ça ; et si Chabrier l'avait entendu, il ne se serait pas fait de lui donner une leçon en prenant le piano à sa place. Il y a dans la manière de Planté des coquetteries, des préciosités qui ne conviennent pas au style de Chabrier."

Aucun ordre dans ces *Pièces pittoresques*, aucun plan tonal ou autre. Tout au plus y distingue-t-on une alternance de rythmes. Et si leur architecture adopte le plus souvent la forme ternaire ABA, à l'intérieur de ce plan formel, les surprises ne nous sont pas ménagées. Proche ici encore des Impressionnistes, Chabrier traite ses "sujets" moins comme les pièces d'un puzzle à ajuster habilement que comme des motifs vus sous différents éclairages.

Paysage, notamment, est un exemple de ce libre procédé de la variation à l'intérieur d'une sorte de passacaille.

Dans *Mélancolie*, nous reconnaissons le familier de l'œuvre de J.S. Bach et de Schumann. Son thème unique, qui semble musarder mais qu'une boussole dissimulée dirige avec sûreté, alterne les 3/8 et les 9/8,

s'enrichit d'un canon, se déroule dans une nuance générale *pp* et *PPP*. Ravel voyait dans *Mélancolie* un pendant musical à *l'Olympia* de Manet. Un même trait sensible et précis cerne le contour du thème musical et pictural, une semblable solitude émane de la pièce pour piano comme de la toile peinte.

Tout à l'opposé de *Mélancolie*, *Tourbillon* révèle la perception rapide et joyeuse du monde de Chabrier, le pianiste virtuose qui attaque avec une verve étourdissante cet "Allegro con fuoco" dans un *ff* qui ne se relâche pas, même si, en cours d'exécution, intervient un passage *leggiero* mais toujours *molto con brio*. Le thème principal s'échappe d'une brève introduction, court, s'envole, haletant presque, par degrés chromatiques, comme poursuivi par une force irrépressible, sans pouvoir, ou presque, trouver le temps, au cours de quelques demi-soupirs, de reprendre haleine.

Sous-bois ne comporte pas de thème à proprement parler, mais des touches délicatement posées, comme par un pinceau qui caresse la toile, puis raffine par un jeu canonique, le tout sur le rythme immuable d'une pédale ornée "sempre con gran dolcezza e grazia" et dans une nuance impalpable qui ne dépasse pas le *p* et s'achève le "piu possible *pp*" — d'où une atmosphère d'irréalité extatique, "sans rien qui pèse ni qui pose" et que la blancheur aurorale du ton d'ut majeur, longuement répandu, vient confirmer. Pièce qui ne ressemble à rien d'autre, à laquelle on cherche vainement des antécédents — si ce n'est *l'Oiseau prophète* de Schumann qui semble au passage l'effleurer de son aile.

Mauresque. Le titre est accrocheur. Est-il de Chabrier ou lui a-t-il été soufflé par un ami ? Faut-il évoquer ses premiers maîtres espagnols ou tous ces airs "qui se disent espagnols" et qu'on entendait partout, au café-concert comme dans les salons les plus huppés ? Si influence il y a, elle n'est que superficielle. Cultivant astucieusement l'ambiguïté entre tonalité et modalité, Chabrier parvient à prendre le large de l'une et de l'autre au cours de variations harmoniques, rythmiques, ornementales de son thème unique. Ravel est là, caché dans un coin de *Mauresque*. On y reconnaît, dans sa partie médiane, la "Forlane" du *Tombeau de Couperin*.

Après avoir envoyé à ses éditeurs le manuscrit, alors non titré, d'*Idylle*, Chabrier les consulta : "Trouvez un titre : moi je l'ai fait en lisant ce passage d'une adorable pièce d'Hugo (*Chansons des rues et des bois*) :

« Je vis au champ, j'aime et je rêve
Je suis bucolique et berger,
Je dédie aux dents blanches d'Ève,
Tous les pommiers de mon verger. »

Un seul thème, d'une candeur juvénile, progresse sur un rythme impair où nous reconnaissions le goût du compositeur pour les carrures imprévisibles. L'écriture à trois voix a le caractère primesautier du poème d'Hugo. "Allegretto avec fraîcheur et naïveté", a indiqué Chabrier — n'oubliant pas la naïveté, un des attributs auxquels il tient le plus. Cependant qu'au pianiste il recommande de jouer "bien chanté et très en dehors" la voix supérieure, la basse, "dolce e leggierissimo", gambade, sautant allègrement les octaves. S'enrichissant

en cours de route de capricieuses inventions, cueillant au passage d'exquises fleurs d'harmonie, *Idylle* ne s'accorde que de rares repos sur des cadences ravéliennes comme celle qui tire sa révérence sur un arpège s'envolant dans une nuance impénétrable. Cette pièce ailée, aux antipodes de l'introspection romantique, cette "émotion sans épilepsie" que réclamait Debussy, *Idylle* nous en offre un merveilleux exemple.

Dans la *Danse villageoise*, nous retrouvons le Chabrier dansant avec cet entrain communicatif où il se donne tout entier — et c'est encore une danse que l'Auvergne et ses chants animent. Mais alors qu'on s'attendrait à trouver des sections rythmiques bien carrées, nous découvrons des mesures impaires — et qui rappellent l'ami Verlaine et son "préfère l'impair". Au mineur sans sensible du premier thème s'oppose le trio, majoré et franchement tonal, lequel, par sa grâce et l'effusion de sa courbe mélodique, vient rompre avec le caractère populaire et les rythmes vigoureux de la première partie. L'allure franche de cette danse rustique, et qu'on croirait de premier jet, est, tout au contraire et comme toujours chez son auteur, précisément élaborée.

Improvisation. Aucun titre n'est plus trompeur. Derrière cette soi-disant improvisation se dissimule une forme stricte de sonate menée avec la sûreté d'un maître. On s'arrêtera à l'indication qu'il a portée en tête de sa pièce : "Fantasque et très passionné". "Fantasque" est le qualificatif que, dans une dizaine d'années, il donnera à sa *Bourrée*. "Très passionné" n'éclaire pas avec moins d'intensité sa nature volcanique. Même si l'art de Schumann, fiévreux et tourmenté, a pu influencer ce morceau, le style complexe de Chabrier, tout de sous-entendus, où la note réelle est constamment absorbée par une autre qui la masque, y apparaît dans toute son ampleur. Devant les vagues montantes qui se pressent, toutes chargées de fureurs chromatiques, de syncopes, de rythmes se heurtant et se chevauchant comme l'écume bouillonnante qui s'attache au flot, l'image de la mer s'impose. C'est alors qu'à l'apogée de ce *maelström*, Chabrier détourne son regard et qu'après une brève apparition du second thème exhalant une dernière fois sa plainte "appassionato", des arpèges viennent dans un souffle mourir sur la grève. Pour celui qu'on nous présente si souvent, et jusqu'au cliché, comme un pourfendeur de pianos, terminer une œuvre par la vision d'un monde transfiguré par le rêve, quitter terre pour éléver ses regards vers un impalpable au-delà, n'est pourtant pas exceptionnel. L'*Improvisation* nous en offre un exemple particulièrement suggestif. Avec *Mélancolie*, *Sous-bois*, *Mauresque*, *Idylle*, cela fait cinq pièces sur dix qui s'évadent vers l'ineffable — de quoi nous donner à réfléchir sur "l'esprit" de la musique de Chabrier et sa portée spirituelle.

Menuet pompeux. Voilà un menuet qui a fait le détour par l'Auvergne. De ses origines campagnardes il garde la franchise de ton et, bien qu'en mineur, ne manque pas de bonne humeur. On y sabotte sur les bons degrés et les appogiatures et autres broderies y sont exceptionnellement oubliées. À l'opposé de cette danse tellurique, "Allegro franco" et *f*, le trio, "Meno mosso e molto dolce e grazioso", poursuit en majeur sa souple et ascendante arabesque, soutenue régulièrement par des battements légers, avant de se poser, par ricochets successifs, sur sa tonique. On a souvent remarqué l'influence du *Menuet pompeux* sur quelques-uns des plus prestigieux cadets de Chabrier. Ravel, après s'en être directement inspiré dans son *Menuet antique*, l'orchestra.

Scherzo-valse nous ramène à nouveau vers l'Auvergne. C'est dans une ronde échevelée, bondissante, lumineuse que Chabrier nous entraîne sans répit, cependant que, dans le trio, tout en poursuivant son rythme, mais dans un "sotto voce", de persuasifs élans mélodiques s'élèvent du sein de la danse. Quatre motifs s'enchaînent, non pas réellement développés, mais présentés à des hauteurs variées, différemment éclairés, avec de rusés et piquants détails qui en renouvellent l'intérêt.



En janvier 1856, l'année même où les Chabrier quittent Clermont-Ferrand pour Paris, Chabrier compose *Le Scalp*. Il a quinze ans. Sept ans plus tard, il le reprend, lui donne un nouveau titre, *Marche des Cipayes*, et le fait publier chez Cambogi, orné d'une dédicace "À Maurice Bourges", rédacteur de la *Revue et gazette musicale*, compositeur, ami de Berlioz, qui l'avait pris en affection. Déjà, son style s'est affirmé et porte son empreinte reconnaissable sans hésitation. Cette marche, que les romans de James Fenimore Cooper et de Mayne Reid lui ont inspirée, va animer une fête étudiante que se rappellera, des années après la mort de Chabrier, un des participants : "...une société de jeunes gens, aimant le plaisir, les capucins jaunes, avaient loué entièrement un hôtel meublé situé place St Germain-des-Prés et actuellement disparu ; ils l'habitaient et y donnaient des fêtes, les membres appartenaient aux meilleures familles de province, auxquelles leur fortune permettait de dépenser largement. [...] Chabrier, alors employé au Ministère de la guerre [sic], y fréquentait ainsi que moi ; je dois dire que, doué d'une prodigieuse exubérance de tempérament et pianiste plein d'entrain et de fantaisie, il y était très désiré et choyé. Ayant eu l'idée originale d'organiser une fête sauvage en costumes, il composa au pied levé, la marche du *Scalp*, qu'il fit lithographier et qu'il distribua à ses camarades..."⁽³⁾



Pendant six mois, de la fin de juillet jusqu'au début de décembre 1882, Chabrier et sa femme parcourront l'Espagne. L'œil aux aguets, les narines frémissantes, l'oreille attentive, tous les sens comme dilatés, il ne cesse de s'extasier tout au long de son voyage et les lettres qu'il adresse à ses éditeurs, à ses amis, racontent ses découvertes. "Je ne connais pas de pays où la musique nationale soit aussi variée de rythmes — c'est merveilleux.", écrit-il à ses éditeurs.⁽⁴⁾ Et à Lamoureux : "À mon retour à Paris, j'écrirai une fantaisie extraordinaire, très espagnole, avec les souvenirs de ce splendide voyage : mes airs, mes rythmes agiteront tout le public de mouvements fébriles, tous s'embrasseront dans un baiser suprême, vous-même serez obligé de serrer Dancla⁽⁵⁾ dans vos bras, tant mes mélodies seront voluptueuses."⁽⁶⁾ Chabrier ne se trompe pas. Quand éclate sous la coupole du Théâtre du Château-d'Eau *España*, le dimanche 4 novembre 1883, le succès est fracassant. La salle, survoltée, bisse le morceau. Du jour au lendemain, Chabrier devient célèbre. La presse, unanimement, consacre le triomphe. À un ami, Chabrier confie : "Enfin ce petit pétard d'*España* va, je pense, me sortir d'un incognito quelque peu ridicule. C'était grotesque, ce monsieur qui compose en chambre et dont on ne voit jamais rien paraître. Je ne le disais pas, mais j'en avais plein le dos. Espérons !" Exploitant le succès, ses éditeurs en publient un nombre impressionnant de transcriptions. Waldteufel la

transforme en une valse qui fera le tour du monde. Cependant la popularité d'*España* ne peut nous faire oublier que, sous sa parure chatoyante, elle recèle tout un répertoire de nouveautés, tant musicales qu'orchestrales qui justifient la déclaration d'autant plus impartiale qu'elle émane du musicien le plus aux antipodes de l'art de Chabrier, Gustave Mahler : "*España* marque le début de toute la musique moderne." Chabrier à qui, où qu'il allât, on demandait de jouer *España*, n'en fit pourtant jamais paraître qu'une transcription pour deux pianos. Alexandre Tharaud vient d'en réaliser une pour l'instrument soliste dans laquelle il s'est attaché à rendre le caractère orchestral de cette illustre rapsodie.

ROGER DELAGE

⁽¹⁾ Lettre du 25 octobre 1905 dans *Claude Debussy, Lettres, 1884-1908*, réunies et présentées par François Lesure, Hermann, Paris, 1980

⁽²⁾ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*

⁽³⁾ Lettre inédite de février 1914. Collection particulière.

⁽⁴⁾ Lettre du début septembre 1882

⁽⁵⁾ Charles Dancla, le violon solo des *Nouveaux Concerts*

⁽⁶⁾ Lettre, en espagnol, de Séville, 21 octobre 1882 (Traduction de Marc Pincherle)

Emmanuel
Chabrier
COMPLETE PIANO WORKS

España – Pièces pittoresques – Marche des Cipayes

Chabrier had a passionate love for the sea and would escape to the sea coast whenever he could. It was during a stay at Vaucottes, near Étretat, at the home of his friend the musician Édouard Mouillé, that he wrote to his wife, in a letter dated 26 June 1878: 'What's more, the sea, my beloved sea, is there as ever, and you know how much I love it. It is simplicity itself: I stay there for hours just gazing, enraptured. Its sheer immensity brings a thousand thoughts to my mind [...]. All that poetry, all that painting, all that harmony, the panting, rhythmical sound of the waves as they break on the shore, which contains everything from Beethoven to Shakespeare to Michelangelo—all that carries me away, paralyses me, excites me, fills me with joy and delight. The feelings I experience by the sea are incredible.'

It was on the coast at Saint-Pair-sur-Mer (Manche) that Chabrier composed most of his *Pièces pittoresques* during the summer and autumn of 1880. At last he felt free. Later that same year he resigned from the post in the Ministry of the Interior that he had held since 1861. Soon after his arrival in Saint-Pair he sent his publishers a 'little piece' for piano: 'I shall send you one each week,' he wrote. The idea of a set of piano pieces was born. But before their publication the following year, the *Pièces pittoresques* encountered a number of difficulties. To begin with, Chabrier's publishers refused the first piece he sent them—one of the gems of the collection, *Idylle*. 'We do not understand this piece,' they told him in a letter. To which Chabrier immediately replied: 'Please return the little piece I sent you. It isn't commercial, and the five or six other pieces I have composed since then—for I want to write twelve before 1 August—are not any more so.'

There is no doubt that Chabrier's publishers felt friendship and admiration for him, but his compositions often left them disconcerted. They tried to subject them to the Procrustean bed ⁽¹⁾ treatment to make them acceptable for sale. In the end only ten of the projected twelve pieces were published. One would have thought the catchy title, *Pièces pittoresques*, would have been a draw, leading people to expect a set of short, easy, charming pieces, such as those that brought so much delight to amateurs and publishers alike. But the ruse was soon uncovered and people realised just how difficult and unusual this music really was. As Debussy remarked to Pierre Lalo: 'Picturesque is a label that is used for things that have nothing at all to do with the word in its true sense.' ⁽²⁾

Like the sea that inspired him—'which does not bear the traces of things as language does: it tells us

nothing about man, but echoes the movements of the soul' ⁽³⁾—Chabrier does not recount. He would play his friend Paul Lacome one of his pieces, then ask: 'I say, Paul, what's that?' and Lacome would suggest a title which Chabrier immediately accepted. Titles were relatively unimportant to him, but he was always very careful when it came to publishing his works, making sure that everything was just as he wanted: that his many notations were clearly marked so that the piece would be performed just as he intended. When we open the score of his *Pièces pittoresques*, we are immediately struck by the sheer number of the indications. All the nuances, all the specifications of movement, phrasing, accents, faithfully reflect the wealth and variety of the musical texture—and all that within the space of just a few pages (only two for *Mélancolie*).



By the time Chabrier got to his *Pièces pittoresques*, Wagner has been forgotten. He had shaken off his fascination for length, left behind the 'heresy of the colossal' which weakens the poetic charge, abandoned the 'majestic drone' which ends up bewitching the listener by its sheer scale. In these pieces Chabrier is entirely himself. Did he think at that time of his youth, of his poet friends striving to fit a whole world into one sonnet? It is plain to see that, although the *Pièces pittoresques* are sometimes shaken by romantic impulses, their inspiration does not lie therein. No one discerned their spirit better than César Franck. On the evening of the first performance of six of the pieces, he told his friend Paul Poujaud: 'We have just heard something extraordinary, music which links our time with that of Couperin and Rameau'—and, he might have added, Domenico Scarlatti, who was generously represented in the composer's music collection. This unexpected aspect of *Pièces pittoresques* is confirmed by several other accounts. Paul Lacome, for example, wrote to his son after hearing these pieces played by Francis Planté: 'He plays Chabrier very badly, like a Romantic. It isn't that at all; and if Chabrier had heard him he would undoubtedly have given him a lesson by taking his place at the piano. There is vanity in Planté's style of playing, affectation that is completely out of keeping with Chabrier's style.'

There is no order in these *Pièces pittoresques*, no tonal plan—or indeed any other. At most we can make out an alternation of rhythms. And if their structure usually adopts the ternary form ABA, there are many surprises held in store within that formal pattern. Still close here to the Impressionists, Chabrier treats his 'subjects' not so much as pieces in a jigsaw puzzle waiting to be cleverly fitted together, but rather as motifs which he presents from different angles.

Paysage, for example, illustrates this free process of variation within a sort of passacaille.

In *Mélancolie* we recognise a man who was familiar with the works of J.S. Bach and Schumann. Its single theme, apparently idling but in fact knowing exactly where it is going, alternates between 3/8 and 9/8, is enriched with a canon, and unfolds in a general pianissimo and pianississimo. Ravel saw *Mélancolie* as a musical equivalent of Manet's Olympia: the same sensitive, precise line delimits the contours of the musical and the pictorial theme, a similar feeling of solitude emanates from the piano piece and from the painting.

Tourbillon is quite the opposite of *Mélancolie*, revealing the swift, joyful perceptiveness of Chabrier's

world—that of the virtuoso pianist, attacking the ‘Allegro con fuoco’ with tremendous verve in an unflagging fortissimo; even when a ‘leggiero’ passage appears, it is still ‘molto con brio’. The main theme escapes from a short introduction, runs, takes off, almost panting, by chromatic degrees, as if pursued by some irrepressible force, almost unable to find the time to get its breath back during the few quaver rests.

Sous-bois has no theme, strictly speaking, but its delicate touches are applied as a painter’s brush caresses the canvas; the whole piece is then polished in canon, over the unchanging rhythm of an ornate pedal, ‘sempre con gran dolcezza e grazia’, and in an impalpable nuance never exceeding piano, before ending as pianissimo as possible (‘piu possibile pp’)—whence a mood of ecstatic unreality, light and carefree (‘sans rien qui pèse ni qui pose’), as is confirmed by the auroral brightness of the key of C major which is constantly present. This piece is like no other; antecedents may be sought in vain. The only possibility that comes to mind is Schumann’s *Oiseau prophète*—a ‘prophetic bird’, its wing gently brushing this piece by Chabrier.

Mauresque is an eye-catching title. Was it Chabrier’s or was it suggested to him by a friend? Should we mention his early teachers, of Spanish origin, and all the ‘so-called Spanish’ tunes that were to be heard everywhere at that time, from the café-concert to the most elegant salon? If there is an influence, it is merely superficial. Cleverly cultivating the ambiguity between tonality and modality, Chabrier manages to break away from both in the course of the harmonic, rhythmic and ornamental variations on its single theme. Ravel lies lurking in some hidden corner of *Mauresque*. In the middle section we recognise the ‘Forlane’ from *Le Tombeau de Couperin*.

After sending his publishers the as yet untitled manuscript of *Idylle*, Chabrier sought their advice on the subject of a title: ‘Find a title: I composed it while reading the following passage from a delightful piece by Hugo (*Chansons des rues et des bois*):

“Je vis au champ, j’aime et je rêve
Je suis bucolique et berger,
Je dédie aux dents blanches d’Ève
Tous les pommiers de mon verger.”⁽⁴⁾

A single theme, full of youthful candour, progresses to an uneven rhythm, in which we recognise the composer’s taste for unpredictable phrase lengths. The writing, in three parts, captures all the impulsiveness of Victor Hugo’s poem. ‘Allegretto avec fraîcheur et naïveté’, noted Chabrier—naïvety was a quality that was most important to him. While he recommends the pianist to play the upper voice ‘bien chanté et très en dehors’ (melodically and very distinct from the other voices), the bass, ‘dolce e leggierissimo’, frisks about, merrily leaping the octaves. Gaining whimsical inventions on the way, gathering exquisite flowers of harmony, *Idylle* allows itself only a very occasional moment of rest, on Ravelian cadences like the one that bows out on an arpeggio rising to an imponderable nuance. This very light piece is borne on wings; it is poles apart from the introspection of Romanticism. *Idylle* is a fine example of the ‘émotion sans épilepsie’ (emotion

without epilepsy) called for by Debussy.

In *Danse villageoise* we find Chabrier dancing with infectious spirit, putting everything into the dance—again inspired by his native Auvergne. But where we would expect to find regular rhythms, we discover ‘irregularity’, reminiscent of the poet Verlaine, who advocated the use of lines with an uneven number of syllables (À la musique : ‘et pour cela préfère l’impair’). The minor key without the seventh degree of the first theme contrasts with the major key and open tonality of the trio, which, by the gracefulness and emotional force of its melodic curve, breaks with the folk character and vigorous rhythms of the first part. This rustic dance seems very straightforward and one would imagine that it was written with great speed and spontaneity: on the contrary—and as always with Chabrier—it was most carefully worked out.

Improvisation: no title could be more deceptive than this one. Behind this so-called improvisation, we find a strict sonata form, constructed in masterly fashion. At the beginning of the piece Chabrier noted that it was to be ‘Fantasque et très passionné’ (Fantastic and full of passion). Some ten years later he again used the term ‘fantasque’ in the title of his *Bourrée* of 1891. ‘Très passionné’ is perfectly in keeping with Chabrier’s volcanic temperament. Even if the feverish, tormented art of Schumann influenced this piece, Chabrier’s complex style—full of innuendo, in which the real note is constantly absorbed by another, which masks it—appears in all its fullness. The upward surge of the hastening waves, laden with chromatic fury, syncopations, rhythms clashing and overlapping like seething foam, can but remind us of the sea that was so dear to him. Then, when this maelstrom is at its height, Chabrier suddenly turns away, and after a brief appearance of the second theme, uttering its lament for the last time, ‘appassionato’, arpeggios arrive softly, only to die away on the shore. For a man who is so often presented-to the point that it has become a cliché—as a ‘destroyer of pianos’, it may seem surprising that he should end a work with a vision of a world transfigured by dream, leaving this earth and raising his eyes towards an ‘intangible beyond’; but this is not exceptional: *Improvisation* is a particularly eloquent example, but *Mélancolie*, *Sous-bois*, *Mauresque* and *Idylle* also escape to the ineffable. The fact that this is the case with five of the ten pieces presented here provides food for thought on the subject of the ‘spirit’ of Chabrier’s music and its spiritual significance.

Menuet pompeux takes us to the Auvergne. The country origins of this piece give it a frankness of tone and, despite its minor key, it is not lacking in good humour. The dancers’ clogs underline the right degrees and, exceptionally, appoggiaturas and other ornaments have been forgotten. Contrasting with this telluric dance, marked ‘Allegro franco’ and forte, the trio (‘Meno mosso e molto dolce e grazioso’, in major) pursues its flowing, ascending arabesque, supported by regular, light beats, before alighting, with a series of ricochets, on the tonic. The influence of *Menuet pompeux* on some of the members of the following generation of composers has often been noted. After drawing his inspiration directly from it for his *Menuet antique*, Ravel then orchestrated the piece.

Scherzo-valse again takes us to the Auvergne. Chabrier draws us into a bright, frenzied, leaping round dance, without a moment’s respite, while the trio pursues its rhythms, but ‘sotto voce’, and impressive melodic waves rise from the heart of the dance. Four motifs follow one another; they are not really developed

but they are presented in different pitches, from different angles, with crafty, piquant details maintaining the interest all the way.



In January 1856, the year Chabrier left Clermont-Ferrand for Paris, he composed *Le Scalp*. He was just fifteen at the time. Seven years later, he took it up again, gave it a new title, *Marche des Cipayes* (March of the Sepoys), and had it published by Cambogi, with a dedication to Maurice Bourges, composer, friend of Berlioz and editor of *La Revue et gazette musicale*, who was very fond of Chabrier. His style had by then asserted itself and bore his unmistakable stamp. This march, inspired by the novels of James Fenimore Cooper and Mayne Reid, was played at a student celebration which was to be remembered years after Chabrier's death by one of the participants: 'A society of fun-loving young men, «Les Capucins jaunes», had rented the whole of a lodging house (now no more) on the square at St Germain-des-Prés; there they lived and gave parties. Its members belonged to the best provincial families, whose fortune enabled them to spend liberally. [...] Chabrier, who was then working at the War Ministry [sic], used to go there and so did I. I must say that he had such a prodigiously exuberant temperament, as well as being a very spirited and imaginative pianist, that he was always very welcome there—they loved him. Having had the original idea of holding a wild fancy dress party, then and there he composed a march, *Le Scalp*, which he had lithographed and which he handed out to his friends.'⁽⁵⁾



For several months, from the end of July until early December 1882, Chabrier and his wife visited Spain. With his eyes on the watch, his nostrils a-quiver, his ears always pricked, all his senses extremely wide awake, he was constantly in raptures from beginning to end of their stay and the letters he sent to his publishers and friends tell of his discoveries. 'I know no other country whose music contains such a variety of rhythms—it is wonderful,' he wrote to his publishers.⁽⁶⁾ In another letter, this time to Lamoureux, he wrote: 'When I get back to the hotel, I shall write an extraordinary and very Spanish fantasy, including memories of this splendid journey: my tunes, my rhythms will make the whole audience feverish and they will all embrace in one supreme kiss; my melodies will be so voluptuous that even you will be obliged to clasp Dancla⁽⁷⁾ in your arms.' Chabrier was right. When *España* was heard for the first time at the Théâtre du Château-d'Eau in Paris on Sunday 4 November 1883, it was a sensational success. As he had predicted, the audience was extremely excited and called for an encore of the piece. It brought Chabrier overnight fame and, unanimously, the press made his triumph complete. Chabrier told a friend: 'I believe this little firecracker *España* is at last going to bring me out of the rather ridiculous obscurity in which I have been living. It was rather grotesque, this fellow composing away in his room and never seeing anything published. I didn't mention it at the time, but I was sick and tired of it. Let's keep our fingers crossed!'⁽⁸⁾ Taking advantage of the work's success, his publishers brought out an impressive number of transcriptions. Waldteufel made it into a waltz that became popular the world over. But *España*'s popularity must not make us forget that a whole host of novelties, both

musical and orchestral, lie hidden beneath its sparkling exterior—novelties which amply justify the declaration: '*España* marks the beginning of all modern music'—a declaration that was all the more impartial in that it came from a musician whose art was poles apart from that of Chabrier: Gustav Mahler. Chabrier was requested to play *España* wherever he went, but he only ever published a transcription for two pianos. Alexandre Tharaud has recently made a transcription for solo piano, in which he has endeavoured to capture the orchestral character of this illustrious rhapsody.

ROGER DELAGE
Translation: Mary Pardoe

⁽¹⁾ Reminder: Procrustes, in Greek legend, had an iron bed on which he compelled his victims to lie. If a victim was too short, he stretched him by hammering or racking the body to fit. Alternatively, if the victim was too long, he cut off the legs to make the body fit the bed's length. In both cases the victim died.

⁽²⁾ Letter dated 25 October 1905, in *Claude Debussy, Lettres, 1884-1908*, collected and presented by François Lesure, Hermann, Paris, 1980

⁽³⁾ Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours*

⁽⁴⁾ I live in the fields, I love, I dream, / I am pastoral, a shepherd. / To Eve's white teeth I dedicate / All the apples in my orchard

⁽⁵⁾ Letter written in February 1914 and hitherto unpublished. (Private collection)

⁽⁶⁾ Letter written in early September 1882

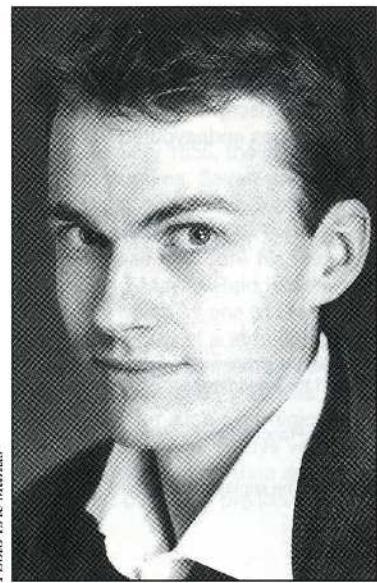
⁽⁷⁾ Charles Dancla, solo violinist at *Les Nouveaux Concerts*

⁽⁸⁾ Letter in Spanish, dated Seville 21 October 1882



DÉJÀ PARU / ALSO AVAILABLE

E. CHABRIER : Bourrée fantasque • Petite valse (*Première Mondiale*) • Impromptu • Habanera • Air de ballet • Suite de valses • Cinq morceaux posthumes : Aubade - Ballabile - Caprice - Feuillet d'album - Ronde champêtre • Petits morceaux faciles : Valse - Petite valse (*Première Mondiale*) - Rêverie (*Première Mondiale*) Capriccio (ARION ARN 68430)



Alexandre Tharaud

Alexandre Tharaud est devenu en quelques années l'un des fleurons du piano français.

Formé au Conservatoire National Supérieur de Paris où il obtient à dix-sept ans un Premier Prix dans la classe de Germaine Mounier et suit le troisième cycle de Theodor Parakivesko, il reçoit les conseils de Nikita Magaloff, Leon Fleisher, Jacqueline Robin, Geneviève Joy-Dutilleux, Bronislawa Kawalla et Claude Helffer.

Après s'être présenté en 1987/1988 aux concours internationaux Maria Canals (Barcelone), Città di Senigallia (Italie) et Munich — remportant respectivement les troisième, premier et second prix —, il débute une belle carrière internationale, qui l'a déjà mené dans plus de vingt pays. Il se produit dans plusieurs villes européennes telles que Oslo, Munich (Herkulessaal, Max Joseph Saal...), Bayreuth, Salzburg (Mozarteum), Vienne, Bâle, Bologna (Sala Bossi), Madrid (Théâtre Albeñiz), Barcelona (Palau de la Musica). À Paris, il s'est fait entendre au Théâtre des Champs-Élysées, salles Pleyel et Gaveau, au Théâtre du Châtelet, Théâtre de la Ville, Musée d'Orsay. De Kuhmo (Finlande) au « Al Bistan » (Liban), de prestigieux festivals l'accueillent. En France, il joue entre autres aux Festivals Chopin, Montpellier, Saint Denis, La Roche d'Anthéron. En Asie (où il a réalisé une douzaine de tournées — entre autres, Festival de Yokohama, Suntory Hall et Tsuda Hall de Tokyo, Recital Hall à Osaka, Hoam Art Hall de Séoul), il donne des masterclasses très remarquées. En Amérique du Nord il a donné des récitals et des concerts de musique de chambre à New York (Carnegie Hall, Weill Recital Hall), Québec (Grand Agora) et Montréal.

De nombreux orchestres font appel à lui, tels que le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, le Münchner Rundfunkorchester, l'Orchestre du Collégium Musicum de Bâle, le Philharmonique de Radio France, l'Orchestra Filarmonica Marchigiana, le Tokyo Metropolitan Orchestra ou le Japan Philharmonic Orchestra. Il a été choisi par George Prêtre pour interpréter en janvier 1999 avec l'Orchestre National de France, sous sa direction, le *Concerto pour piano* de Poulenc, le jour même du centenaire du compositeur.

Passionné de musique de chambre, Alexandre Tharaud se produit aux côtés de nombreux partenaires.

Alexandre Tharaud est lauréat Juventus de la Fondation C.N. Ledoux / Conseil de l'Europe.

Alexandre Tharaud

In the short space of just a few years, Alexandre Tharaud has established himself as one of the most accomplished French pianists of the younger generation.

He entered the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris in Germaine Mounier's class graduating at the age of seventeen with the Premier prix, continuing his post-graduate studies with Theodor Parakivesko whilst also studying with pianists such as Nikita Magaloff, Léon Fleisher, Jacqueline Robin, Geneviève Joy-Dutilleux, Bronislawa Kawalla and Claude Helffer.

Between 1987 and 1988 Alexandre Tharaud took part in three International Competitions of Maria Canals (Barcelona), Città di Senigallia (Italy) and Munich, winning the third, first and second prizes respectively, and started a brilliant international career that has already taken him to more than twenty countries. He has played in many European cities including Oslo, Munich (the Herkulessaal and Max Joseph Saal...), Bayreuth, Salzburg (Mozarteum), Wien, Basel, Bologna (Sala Bossi), Madrid (Albeniz Theatre), Barcelona (Palau de la Musica). In Paris he has performed at the Théâtre des Champs-Élysées, the Salle Pleyel, the Salle Gaveau, the Théâtre du Châtelet, the Théâtre de la Ville and the Musée d'Orsay. He is welcomed at prestigious festivals including Kuhmo (Finland) and Al Bistan (Lebanon). Some of his French national commitments include Chopin festival, Montpellier, Saint Denis, La Roche d'Anthéron. He has also played twelve concert tours in Asian countries (the Yokohama Festival, Suntory Hall and Tsuda Hall in Tokyo, the Recital Hall in Osaka, the Hoam Art Hall in Seoul, as well as giving noteworthy master classes). In North America he has given recitals and chamber music concerts in New York (Carnegie Hall, Weill Recital Hall), Quebec (Grand Agora) and Montreal.

Orchestras with which Alexandre Tharaud has appeared as a soloist include the Symphonie orchester des Bayerischen Rundfunks, the Münchner Rundfunkorchester, the Basel Orchester des Collégium Musicum, the Orchestre Philharmonique de Radio France, the Orchestra Filarmonica Marchigiana, the Tokyo Metropolitan- and Japan Philharmonic Orchestras. Georges Prêtre has invited him to play Poulenc's *Piano concerto* with the Orchestre National de France in January 1999 on the occasion of the centenary of the composer's birth.

Alexandre Tharaud is very fond of chamber music, performing regularly with numerous artists.

He is a Juventus prize-winner of the C.N. Ledoux Foundation / European Council.

Merci à Christina et Éric, Alexis, Serge et la reine Margot.

Merci à Noël Lee pour sa lumineuse présence
lors de l'enregistrement.

*À Jean-Daniel Vuillermoz,
de Saint-Georges aux larmes ou
de nos vies parallèles...*