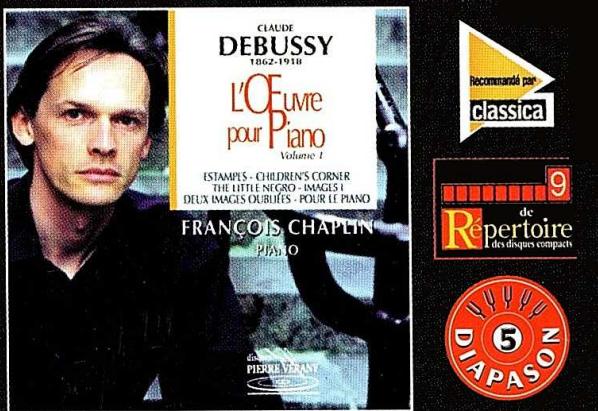
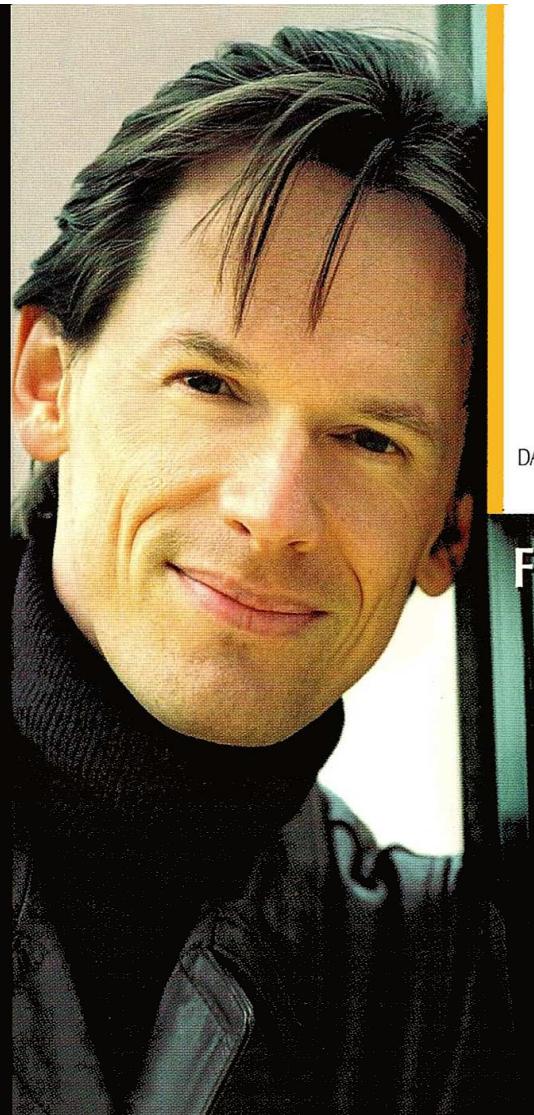


VOLUME I DE L'INTÉGRALE



PV700018



CLAUDE
DEBUSSY
1862-1918

L'**Oeuvre**
pour **Piano**
Volume 2

PRÉLUDES I

DANSE - MORCEAU DE CONCOURS - DANSE BOHÉMIENNE
MASQUES - L'ISLE JOYEUSE

FRANÇOIS CHAPLIN
PIANO STEINWAY



François CHAPLIN, piano Steinway

Nouvelle édition révisée sous la direction de François Lesure
Éditions DURAND

Couverture : «François Chaplin»
Photo : Eric Manas
PV700031

Claude DEBUSSY 1862-1918

[1] PRÉLUDES I

[1] Danseuses de Delphes	3'36
[2] Voiles	4'24
[3] Le Vent dans la plaine	2'15
[4] « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir »	4'02
[5] Les Collines d'Anacapri	3'25
[6] Des pas sur la neige	4'26
[7] Ce qu'a vu le vent d'Ouest	3'28
[8] La Fille aux cheveux de lin	2'34
[9] La Sérénade interrompue	2'57
[10] La Cathédrale engloutie	6'52
[11] La Danse de Puck	2'47
[12] Minstrels	2'29
[13] DANSE	5'16
[14] MORCEAU DE CONCOURS	0'52
[15] DANSE BOHÉMIENNE	2'06
[16] MASQUES	5'02
[17] L'ISLE JOYEUSE	6'39

Aucun rapport, hormis leur nombre de vingt-quatre, entre les *Préludes* de Debussy et ceux de Chopin. Les *Préludes* de Chopin veulent la brièveté et plusieurs ne dépassent pas les trente ou quarante secondes ; ceux de Debussy durent en moyenne trois minutes. Les *Préludes* de Chopin sont conçus comme un tout, cimenté par le cycle des quintes ; ceux de Debussy se jouent plutôt séparés, au choix du pianiste, et sont loin d'utiliser toutes les tonalités. Les *Préludes* de Chopin, aussi économies que ceux de Bach, s'ingénient à tirer chacun sa substance d'une seule figure pianistique ; ceux de Debussy, à l'exception près, emploient une large palette d'effets.

Plus visiblement, les *Préludes* de Chopin sont dépourvus de titres ; Cortot, en leur collant ses étiquettes (« Désir de jeune fille », « Elle m'a dit : je t'aime », « Retour solitaire à l'endroit des aveux »), oubliait, le brave homme, que Chopin n'a cessé de batailler contre son éditeur anglais, Wessel, qui avait la manie (commerçante !) d'affubler de titres stupides tout ce qu'il publiait... Mais les *Préludes* de Debussy sont bel et bien pourvus de titres de son cru. Certes, il les a placés à la fin des morceaux, et entre parenthèses ; mais c'est moins un sursaut de pudeur qu'un retour d'ironie. Qu'il ait besoin de la suggestion poétique, les recueils précédents, *Estampes* et *Images*, le montraient largement. Comme eux, le 1^{er} livre de *Préludes*, composé en 1909-1910, fait la part de son amour de la nature, s'ouvre à ses lieux favoris (la Grèce ancienne, l'Espagne), y ajoute ses goûts littéraires (un vers de Baudelaire, un poème de Leconte de Lisle, un personnage de Shakespeare). Tel quel, c'est un microcosme de sa sensibilité et de son art, – comme ceux de Chopin pour leur auteur...

Sur un lent rythme pointé de sarabande, qui fait de cette pièce à la fois un tribut à la Grèce et un autre « hommage à Rameau », drapées dans leurs soyeux accords, se profilent les *Danseuses de Delphes* : plus hiératiques assurément que leurs sœurs aînées de la *Danse sacrée* pour harpe et cordes, qui n'étaient que charme facile et enjoué, plus mystérieuses aussi, affectionnant les nuances les plus douces, comme si elles célébraient à mi-voix on ne sait quel rite secret, elles forment un portique idéal à l'ensemble des *Préludes*.

Que les *Voiles* du 2^e prélude soient un poème de l'eau (voiles marines, penchées sur l'horizon) ou de l'air (voiles légers de nouvelles et féériques danseuses), la « gamme par tons » leur va à merveille, qui a fini par devenir une signature de Debussy. À part un bref passage pentatonique de glissandos, tout est régi par elle, aussi bien l'ondulant motif de tierces qui lance le morceau, que le lent thème d'octaves surgi un peu plus loin dans le grave, que tel dessin secondaire tout aussi obsédant, ou que les piliers verticaux de l'harmonie. Rien mieux que ce mode, équivoque, irrésolu

par nature (tous les degrés sont égaux et l'absence de demi-ton proscrit les cadences traditionnelles), ne saurait exprimer le flou du paysage, l'indécision du sentiment. Tout au long de la pièce résonne un profond si bémol, pivot autour duquel, en cercles concentriques, semble naître et mourir l'onde sonore.

Un frémissement de sextolets au ras des touches (sur deux notes : une sorte de trille), un chant qui est plutôt un appel réitéré, et pour servir de transition quelques très douces descentes d'accords tout crissants de secondes : c'est *Le Vent dans la plaine*, un des plus « descriptifs » de ces préludes. Vers le milieu, des accords redoublés de l'aigu au grave traduisent une brusque rafale, mais pour l'essentiel, c'est ici le domaine de l'impalpable, du feutré, du murmuré, jusqu'au si bémol final (la dominante : on est en mi bémol mineur) qui vibre seul au milieu du clavier.

Parmi les *Cinq Poèmes de Baudelaire* mis en musique vingt ans plus tôt par Debussy, figurait « Harmonie du soir », dont il reprend un vers en guise de titre au 4^e prélude : *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir...* Et sans doute retrouve-t-il ici quelque chose de l'arôme capiteux, poivré, puissant wagnérien, qui traînait dans cette mélodie de jeunesse. Il en reprend aussi le rythme de valse lente (mais savamment faussé ça et là par quelques mesures à cinq temps), de quoi évoquer le vers suivant : « Valse mélancolique et langoureux vertige... » Début et fin longuement portés par la pédale de tonique (la majeur), harmonies vacillantes et troubles, rythmes d'une merveilleuse souplesse : l'atmosphère est un mélange d'extase et de mélancolie, comme on sait que peut l'entretenir, au crépuscule, la confusion de l'esprit et des sens.

Au sortir de cet air un peu étouffant, voici le coup de soleil, la santé, la franchise tonale (et diatonique) des *Collines d'Anacapri* : un des morceaux les plus radieux et les plus exubérants de Debussy, qui retentit de tarantelles et de chansons, s'ouvre un moment à une rengaine sentimentale (sur le rythme chaloupé de la habanera), repart de plus belle, en rires folâtres, parmi le tintement des cloches et des tambourins, pour finir avec brio, triple forte, tout ruisselant de la clarté de si majeur.

Nouvelle antithèse, et plus saisissante encore : à la joie, à la clarté rieuse, au grouillement d'une foule en fête, succèdent l'affliction, la pénombre nue, l'immobilité. *Des pas sur la neige*, ou le poème de la solitude, dans ce ré mineur que Debussy associe à la tristesse (voyez, avec un même paysage, *The snow is dancing*, dans *Children's Corner*), à l'oubli (voyez *Le Faune*, dans le 2^e cahier des *Fêtes galantes*), à la mort (*Canope*, du 2^e livre des *Préludes*). L'indication liminaire est célèbre, dans le droit-

fil des « correspondances » de Baudelaire : « ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé » ; il s'agit de l'étrange triolet boiteux (un iambe) qui, tout au long, sous un chant désolé au bord du sanglot, cherche moins à traduire cette marche pénible sur le sol neigeux, qu'à battre le pouls d'une âme exténuée...

Au rebours du 3^e prélude, où ne soufflait qu'un zéphyr, le 7^e, avec le même élément, déclenche la tempête, déchaîne au clavier le fracas d'une virtuosité à la Liszt. *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* est rempli de vastes arpèges en aller et retour, de trémolos et de trilles, de dessins à notes répétées, d'accords martelés, dans une dynamique allant du pianissimo au fortissimo. Les adjectifs épars sur les portées parlent d'eux-mêmes : « tumultueux », « strident », « angoisé », « incisif », « furieux » ; Debussy, pour une fois, ne rougit pas de faire entendre que le piano a des marteaux ! Mais ce n'est pas seulement une démonstration de force et de bravoure ; la pièce, romantique par sa forme et son pianisme, l'est aussi par le fond, – tragique, visionnaire, l'équivalent émotionnel du *Chasse-neige* qui clôt les *Transcendantes* de Liszt sur le ton de l'épopée...

Après ces pages turbulentes et périlleuses pour le pianiste, *La Fille aux cheveux de lin*, inspirée d'un poème de Leconte de Lisle, paraît bien fragile, – et facile, assurément : tous les amateurs ont joué ce morceau. Pourtant rien de plus ferme que cette écriture transparente : un thème candidement pentatonique, aux accords lumineux, aux sages cadences modales, qu'on accueille comme une bouffée de fraîcheur. Dans la lande parfumée, la jeune fille donne la main à ces compagnes qui trahissent chez Debussy l'influence persistante des préraphaélites : non seulement Mélisande, ou la Damoiselle de sa cantate de jeunesse, mais aussi la Madeline de *La Maison Usher*, opéra d'après Poe, demeuré à l'état de projet.

Le 9^e prélude marque l'entrée ensemble de l'Espagne et de l'humour dans le recueil. De l'Espagne, célébrée déjà dans *Lindaraja* pour deux pianos, dans *La Soirée dans Grenade* des *Espannes*, dans le triptyque orchestral d'*Iberia*, et qui reviendra dans *La Puerta del vino* du 2^e livre des *Préludes*. Mais cette *Sérénade interrompue*, indéniablement ibérique par ses mélismes et ses effets de guitare (notes répétées, staccatos, accords arrachés à l'imitation du *rasgueado*), est d'abord une scène de comédie, – douce-amère, comme toujours chez Debussy, qui laisse la galéjade à Chabrier, le persiflage à Satie, le sarcasme à Prokofiev, et s'en tient à l'ironie. L'amoureux transi gratte son instrument sous les fenêtres de sa dulcinée, égrène quelques notes de prélude, essaie un thème, interrompu une première fois par un bruit (quelque volet qui claque ?), une seconde fois par une

marche goguenarde (quelque défilé de soldats au lointain ?), et finit, au bout d'un couplet désolé, par quitter subrepticement la place... (N'a-t-on pas ici, au fond, l'équivalent de l'aubade du *gracioso* chez Ravel ? mais comme un dessin à la plume au lieu d'une gouache exubérante.)

La Cathédrale engloutie renvoie à la légende bretonne de la ville d'Ys, précipitée dans la mer en punition de ses péchés, mais dont l'église émerge de temps à autre comme une remontrance éternelle aux vivants. Très imitatif lui aussi, un enfant en verrait les équivalences : au début le tintement des cloches lointaines et la nappe immobile de l'eau, dans ces vastes et lents accords de quintes et octaves parallèles, empilés sur de longues basses, – ensuite les premiers remous de l'eau, par grands arpèges roulant leurs volutes dans le grave, en crescendo, – ensuite l'apparition de la cathédrale, avec ce choral d'accords parfaits clamé aux deux mains par-dessus la pédale de tonique (do), – enfin les derniers cercles aquatiques, onde lourde et murmurante au fond du piano, sous les échos feutrés du choral... Moyens enfantins, justement : la pièce en appelle à notre plus ancienne candeur. Aussi est-ce le plus célèbre des *Préludes*, le morceau que tout un chacun associe spontanément au nom de Debussy ; ce n'est pas celui qui nourrira nos regrets, dans la fameuse île déserte...

Debussy le traitait de « notaire de province » : Mendelssohn n'en est pas moins le premier musicien qui ait su traduire en notes la féerie shakespearienne (*Songe d'une nuit d'été*), et rattaché le « scherzo » au monde des elfes, des lutins et des follets. Et c'est bien dans l'esprit du scherzo (un scherzo qui « plaît » encore, un scherzo d'avant la faute, l'opposé des sombres poèmes de Chopin...) qu'est écrit le 11^e prélude, *La Danse de Puck* : six pages de rythmes sautillants, de guirlandes fantasques, de trilles et trémolos à jouer sur la pointe des doigts, peignent le « joyeux nomade de la nuit », dans ses bonds aériens, ses rires grêles et moqueurs, ses mille tours malicieux.

Nouvelle pochade, nouveau moment d'humour, le portrait-chARGE des *Minstrels*, ces musiciens ambulants, clowns, mimes et danseurs qui, venus d'Amérique, promenaient à travers l'Europe leur petit numéro drolatique et émouvant, – et que le compositeur eut peut-être l'occasion de voir à Deauville. Arrivés sur des raclements de banjo (gruppettos incisifs à fleur de clavier) et des appels de clairon (secondes nasillardes), ils s'évertuent, grimacent, bouffonnent, quémandent un rire (le passage d'accords « moqueurs »), essaient une culbute (octave brisée), poussent la chansonnette. Quelques crépitements de caisse claire, un dernier tour, les voilà sortis. – Et nous avec eux, de ce beau recueil, mais par une porte dérobée, quand nous y étions entrés sous le fronton d'un temple grec...

Autour des recueils pianistiques de Debussy gravitent une vingtaine de pièces isolées, dont deux au moins sont de première grandeur : *Masques* et *L'Isle joyeuse*, composées dans l'été 1904, à un mois de distance. On ne saurait les séparer, même si l'une est de loin plus connue et plus jouée que l'autre. *L'Isle joyeuse*, plus ensoleillée encore que *Les Collines d'Anacapri*, avec ses vibrements de lumière (trilles en tête du début, arpèges miroitants de la partie centrale), ses giclées d'eau sonore et ses frémissements d'écume, sa joie renouvelée (le thème d'accords alanguis qui culminera aux dernières pages, ou le jubilant motif de marche qui déboîte soudain la mesure à trois temps), a pour pendant nocturne et ténébreux ces *Masques* où le rythme piétine, où la note répétée vrille peu à peu la conscience, où dans l'écho d'on ne sait quels tambourins (ceux du *Faune maléfique* de Verlaine ?) monte la voix du remords. Voilà sans doute l'unique fois, chez Debussy, où la vie et l'œuvre se rejoignent : dans ces mois décisifs il a quitté Lily Texier, pour s'embarquer vers Jersey, nouvelle Cythère, en compagnie d'Emma Bardac...

L'écriture de *Masques*, avec son rythme frénétique, son surplace, son oscillation entre 6/8 et 3/4, ses plages d'accords tenus sur un dessin obstiné, se rencontre d'avance dans une pièce des années 1890, *Danse*, qui s'appela d'abord « Tarentelle styrienne » : au vrai la seule, de ce piano juvénile, qui soit digne de survie. Forme semblable, mais fond tout différent : ici nulle noirceur, mais un rayonnant bonheur d'exister. (Le morceau a été orchestré par Ravel.)

On a donné, faute de mieux, le vilain titre de *Morceau de concours* à un feuillet (27 mesures) de la même année 1904, écrit en effet pour un « concours » de la revue *Musica* : les lecteurs devaient identifier les auteurs de six morceaux dans une liste de dix-huit noms. Redécouverte et publiée seulement en 1980, la pièce, dans le style narquois des préludes « anglais », utilise (c'est son principal intérêt) quelques fragments du *Diable dans le beffroi*, autre opéra d'après Poe auquel Debussy travailla longtemps sans pouvoir le mener à bien...

Dans la *Danse bohémienne* on écoutera, en tâchant de ne pas sourire, les premiers efforts du compositeur : il l'écrivit à dix-huit ans, en 1880, alors qu'il était pianiste appointé chez Mme von Meck, l'égérie bien connue de Tchaïkovski ; lequel, pressé de donner son avis, répondit que c'était « une fort gentille chose, mais réellement trop courte ». Courte, peu importe ; gentillette, oui, dans son allure de polka naïve et ses joliesse de salon, où d'ailleurs Tchaïkovski aurait dû se reconnaître ! Pour de meilleures accointances entre musiciens russes et français, et d'effet plus durable, on attendra Borodine et Ravel.

Apart from being twenty-four in number, Debussy's *Préludes* and those of Chopin bear no relation to one another. Chopin's are deliberately short, some lasting no longer than thirty or forty seconds; Debussy's last an average of three minutes. Chopin's, bound together by the circle of fifths, were conceived as an inseparable set; Debussy's tend to be played independently, as the pianist chooses, and they do not use all the keys by a long way. Chopin's *Préludes* are as sparing as those of Bach, each striving to take its substance from a single pianistic figure; Debussy's generally use a broad palette of pianistic effects.

More conspicuously, Chopin's *Préludes* are untitled (Alfred Cortot later labelled them – 'Désir de jeune fille', 'Elle m'a dit: je t'aime', 'Retour solitaire à l'endroit des aveux', and suchlike – but in so doing the good man seems to have forgotten that Chopin strongly disapproved of the fanciful titles that his publishers Wessel & Co added to his music for commercial reasons). But Debussy's *Préludes* bear titles of his own devising. Granted, he set the titles in brackets at the end of each piece, but that was more an ironic reversal than an act of discretion. His previous sets of works, *Etuves* and *Images*, showed quite clearly his need for poetic suggestion. Like them, his first book of *Préludes*, composed in 1909-1910, show his love for nature and his favourite climes (Ancient Greece, Spain) but add to that his literary tastes (a line from Baudelaire, a poem by Leconte de Lisle, a character from Shakespeare). It is a microcosm of the composer's sensitivity and art – and the same can, of course, be said of Chopin's *Préludes*.

To a slow, dotted sarabande rhythm, making this piece not only a tribute to Greece but also another 'hommage à Rameau', the dancers of Delphi (*Danseuses de Delphes*) appear draped in silky soft chords. They are certainly more solemn than their elder sisters, who appeared, cheerful, charming and easy-going, in *Danse sacrée* for chromatic harp and strings (1904). And they are also more mysterious, with their predilection for the softest of nuances, as if celebrating, in hushed voices, some unknown secret rite. *Danseuses de Delphes* forms an ideal portico by which to enter the *Préludes* as a whole.

Voiles is the title of the second prelude, but we do not know in which sense the word is to be taken: sails, or veils? Whether it be a poem about water (tilted sails on the horizon) or about air (the light veils of fairy-like dancers), the whole-tone scale – which has become for us one of Debussy's signatures – is perfectly suited to the subject. Apart from a brief pentatonic glissando passage,

everything is governed by this scale: the undulating motif in thirds at the beginning of the piece, the slow octave theme in the low register a little further on, a haunting counter-melody, and the vertical pillars of the harmony. Nothing could express the hazy scene or the indecisiveness of feeling better than this mode, which is by nature equivocal and irresolute (all the degrees are equal and the absence of the semitone proscribes the traditional cadences). Throughout the piece a deep B flat resounds, forming a pivot around which the wave of sound seems to emerge and disappear in concentric circles.

A quivering of sextuplets skimming over the keys (on two notes: a sort of trill), a melody that is more like a reiterated call, and, serving as a transition, some very gently descending chords shrilling with seconds: this is *Le Vent dans la plaine*, one of the most 'descriptive' of the preludes. Towards the middle of the piece, chords doubled from high to low evoke a sudden gust of wind. But for the most part this is the realm of the impalpable, of hush and murmur, until the final vibrant B flat (the dominant: we are in E flat minor).

Debussy's *Cinq Poèmes de Baudelaire*, set twenty years previously, included 'Harmonie du soir'. He borrowed a line from this same poem for his fourth prelude: *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir...* And this piece no doubt contains some of the heady, pungent, strongly Wagnerian scent that permeated his earlier mélodie. He again uses the slow waltz rhythm (cleverly distorted here and there by a few bars in five-four time). By this means he evokes the line 'Valse mélancolique et langoureux vertige...' The beginning and end are carried for a long time by the tonic pedal (A major), with wavering, blurred harmonies, and marvellously flexible rhythms. There is a mixture of ecstasy and melancholy in this piece: the sort of mood that creeps up at twilight, when mind and senses are confused.

After this somewhat stifling atmosphere, come the sunshine, haleness, and tonal (and diatonic) clarity of *Les Collines d'Anacapri*. This is one of the most radiant, most exuberant pieces Debussy ever wrote. It resounds with tarantellas and songs, pauses awhile for a sentimental tune (to a swaying habanera rhythm), before lustily setting off again, with playful laughter, amidst a jingling of bells and tambourines, and ending with brio (ffff), streaming with brightness in the key of B major.

We then come to another, even more striking contrast: the joy, merriment and sunshine of *Les collines d'Anacapri*, the milling of its festive crowd, are followed by affliction, a bleak half-light, and

stillness. *Des pas sur la neige* is the poem of solitude, written in D minor, which Debussy associated with sadness (see, in a similar landscape, *The snow is dancing* in *Children's Corner*), oblivion (*Le Faune* in his second book of *Fêtes galantes*), and death (*Canope* in the second book of *Préludes*). The introductory indication is famous (and in line with Baudelaire's 'correspondances'): 'Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé'. A strange, limping triplet (one iambus) is heard beneath a desolate, almost sobbing melody. Throughout the piece, the former seeks to convey not so much the difficulty of making one's way on snowy ground, as the beating pulse of an exhausted soul.

A gentle Zephyr was blowing in the third prelude. In the seventh Debussy uses the West Wind to conjure up a great storm, unleashing a din of Liszt-like virtuosity on the keyboard. *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* is filled with a to-and-fro of vast arpeggios, tremolos and trills, patterns of repeated notes, hammered chords, with dynamics ranging from pianissimo to fortissimo. The adjectives scattered over the staves speak for themselves: 'tumultueux', 'strident', 'angoisé', 'incisif', 'furieux'. For once, here is Debussy making unashamed use of the hammers! But this is not only a demonstration of strength and bravura: romantic in its form and pianistic style, the piece is also romantic in its content – tragic, visionary, the emotional equivalent of *Chasse-neige*, which gives Liszt's *Études d'exécution transcendante* its final epic tone.

After these turbulent pieces (perilous for the pianist), *La Fille aux cheveux de lin*, inspired by a poem by Leconte de Lisle, is very delicate – and seemingly easy. Indeed, every amateur pianist must have played this piece. Yet there is nothing more rigorous than transparent writing such as this: a candidly pentatonic theme, with luminous chords, ingenuous modal cadences, which come as a breath of fresh air. The girl walks through the scented heath, hand in hand with companions such as Mélisande, the Damoiselle from his early cantata, but also Madeline from *La Chute de la maison Usher*, his opera based on Poe, which was never completed. Such images betray in Debussy the persistent influence of the Pre-Raphaelites.

The ninth prelude marks the arrival of Spain, and of humour. Debussy had already celebrated Spain in *Lindaraja* for two pianos, *La soirée dans Grenade* (*Estampes*), and *Ibéria*, an orchestral piece in three sections, and was later to honour it again in *La Puerta del Vino* (second book of *Préludes*). But despite the unmistakably Spanish flavour of its melismata and guitar effects (repeated notes,

staccatos, ‘strumming’ chords in imitation of rasgueado), La Sérénade interrompue is above all a comic scene – bittersweet, as always in Debussy, who leaves the joking to Chabrier, mockery to Satie, sarcasm to Prokofiev, but takes irony for himself. The bashful lover plucks his guitar beneath the windows of his lady-love, plays the few notes of a prelude, tries out a theme – interrupted first of all by a noise (a shutter being closed?), then by a mocking march (a military parade in the distance?) – and in the end, after playing a desolate tune, he furtively creeps away. (Is this not basically the equivalent of Ravel’s Alborada del gracioso? But rather than being an exuberant gouache, this piece is more like a pen and ink drawing.)

La Cathédrale engloutie is a reference to the Breton legend of the town of Ys, which was swallowed up by the sea as a punishment for its sins; but from time to time the church emerges as an enduring admonition to the living. The piece is also very imitative (evocations obvious to a child): at the beginning the chiming of distant bells and the unbroken surface of the water, in the vast, slow chords in parallel fifths and octaves, piled upon lasting basses; then the first movements of the water, with great arpeggios rolling and scrolling in the low register, in crescendo; then the appearance of the cathedral, with a chorale of perfect chords played by both hands over the tonic pedal (C); and finally the last circles of water, heavy and murmuring from the piano’s depths, beneath the soft echoes of the chorale. Child’s play, precisely: the piece appeals to the ingenuousness of our early years. Which is why it is the most famous of the Préludes, the one that everyone immediately associates with the name of Debussy; but it is not the one we shall miss most on the famous desert island...

Debussy described him as a ‘provincial lawyer’, but Mendelssohn was nevertheless the first to translate the magic of Shakespeare (*A Midsummer Night’s Dream*) into music and associate the scherzo with the world of fairies, elves and goblins. And the eleventh prelude, La Danse de Puck, is indeed in the spirit of a scherzo (a scherzo that still conveys the element of joke and jest; a scherzo dating from before the mistake – before Chopin’s sombre Scherzos, which have nothing of the nature of a jest). These six pages of bouncing rhythms, capricious garlands, trills and tremolos to be played with the fingertips, paint a picture of Puck, the ‘merry wanderer of the night’, moving in light bounds, laughing shrilly and mockingly, and playing a thousand mischievous pranks.

This piece is followed by another quick sketch, another moment of humour, entitled Minstrels – a caricature of the travelling musicians, clowns, mime artists and dancers, who came from America

and took their comical (and often touching) turns all over Europe; the composer may have seen such minstrels at Deauville. Arriving to the strumming of banjos (incisive grappetti played close to the keyboard) and bugle calls (‘twanging’ seconds), the minstrels make all sorts of efforts, pull faces, play the fool, beg for laughter (the passage in ‘mocking’ chords), try a somersault (broken octave), sing a song; then comes a pattering on the side drum, one last trick, and out they go. And with them we leave this fine set of preludes, but by a hidden door – after making our entrance beneath the pediment of a Greek temple...

Apart from his various sets of piano works, Debussy wrote about twenty isolated pieces, two of which at least are true masterpieces: **Masques** and **L’Isle joyeuse**, composed in the summer of 1904, with a month between them. Although the one is much better known and much more frequently played than the other, these two works are inseparable. L’Isle joyeuse is even sunnier than Les Collines d’Anacapri, with its scintillating light (joyous trills at the beginning, shimmering arpeggios in the middle), its sounds of splashing water and its quivering foam, its renewed joy (the languid chordal theme, culminating in the last pages, or the jubilant marching motif, suddenly dislocating the triple time). **Masques** is the dark, nocturnal counterpart of L’Isle joyeuse. Its rhythm is at a virtual standstill, the repeated note gradually bores into our awareness, and in the echo of some tambourines (those of Verlaine’s evil Faune?) the voice of remorse wells up. These are probably the only pieces in which Debussy allowed his personal life to show through in his work: during those decisive months, he left Lily Texier and took a boat to Jersey – a new Cythera, land of love – with Emma Bardac.

The style of **Masques**, with its frenzied rhythm, its marking of time, its wavering between 6/8 and 3/4, its expanses of held chords over an ostinato pattern, has already been encountered in another piece by the same composer: **Danse**, written in the 1890s. To be truthful, **Danse** (originally entitled ‘Tarentelle styrienne’) is the only one of Debussy’s early pieces that is really worth remembering. It is similar in form, but very different in content: here there is no gloom, but a radiant happiness at being alive. (Ravel orchestrated the piece.)

Also in 1904, Debussy wrote a short piece (twenty-seven bars) which, for want of a better title, has been rather unattractively named **Morceau de concours**. The magazine Musica organised a competition for its readers, who, aided by a list of eighteen names, had to identify the authors of six

pieces of music, including this one. Debussy's Morceau de concours was rediscovered and published in 1980. It is in the derisive style of the composer's 'English' preludes, and the most interesting thing about it is that it includes several passages from Le Diable dans le beffroi, another opera based on Poe that Debussy did not manage to finish.

Danse bohémienne, which may raise a smile, was one of Debussy's earliest efforts at composition. He wrote it at the age of eighteen, in 1880, when he was pianist to Tchaikovsky's patron, Mme von Meck. When pushed to give his opinion of the piece, Tchaikovsky replied that it was 'a very nice little piece, but really too short'. Its length matters little. But it is nice enough, with its ingenuous polka style and its salon prettiness – in which, moreover, the Russian composer might have recognised himself! But for better relationships between Russian and French composers – and with more lasting effects – we shall have to wait for Borodin and Ravel.

GUY SACRE
Translation: Mary PARDOE

FRANÇOIS CHAPLIN

Formé au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris par Ventsislav Yankoff, François CHAPLIN, après un premier prix à l'unanimité en 1987, travail avec Catherine Collard et entre en cycle de perfectionnement avec Jean-Claude Pennetier. Lauréat de la Fondation Menuhin et lauréat du Concours international de Senigallia (Italie), il remporte les prix Mozart et Robert Casadesus au Concours international de Cleveland en 1989. Ces distinctions marquent le point de départ d'une active et brillante carrière internationale.

François CHAPLIN se produit alors dans les capitales du monde entier (Tokyo, Berlin, Kiev, Paris...) et joue notamment en soliste avec l'Orchestre National de Lille, le Japan Philharmonic Orchestra, l'Ensemble Orchestral de Paris, l'Orchestre Colonne.

François CHAPLIN participe à de nombreux festivals (La Roque d'Anthéron, Piano en Valois, Les Flâneries Musicales de Reims, le Festival International du Japon à Yokohama).

Un Diapason d'or a couronné son intégrale des Mazurkas de Scriabine, précédant un enregistrement des Nocturnes de Chopin.

François Chaplin trained at the Paris Conservatoire (CNSM) with Ventsislav Yankoff and, following a Premier Prix awarded unanimously by the jury in 1987, studies with Catherine Collard and he went on to take the advanced course with Jean-Claude Pennetier. Winner of the Menuhin Foundation Award and the International Piano Competition in Senigallia (Italy) in 1987, François Chaplin carried off the Mozart and Robert Casadesus Prizes at the International Competition in Cleveland in 1989. These distinctions marked the beginning of an active and brilliant international career.

François Chaplin now plays in the world's capitals (Tokyo, Berlin, Kiev, Paris...), appearing as soloist with orchestras including the Orchestre National de Lille, the Japan Philharmonic, the Ensemble Orchestral de Paris, the Orchestre Colonne.

François CHAPLIN also takes part in many festivals (La Roque d'Anthéron, Piano en Valois, Les Flâneries Musicales de Reims, Yokohama International Festival, Japan).

His recording of Scriabin's complete Mazurkas received great critical acclaim (including a Diapason d'or from the French music magazine Diapason); it was followed by a recording of Chopin's Nocturnes.