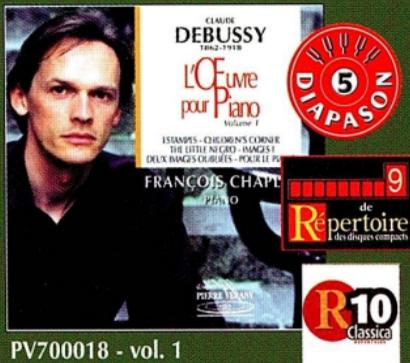


RAPPEL DISCOGRAPHIQUE.



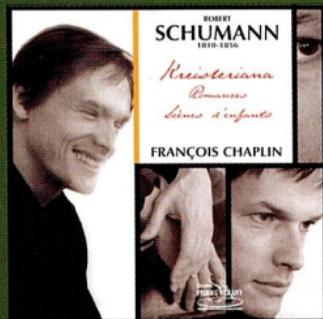
PV700018 - vol. 1



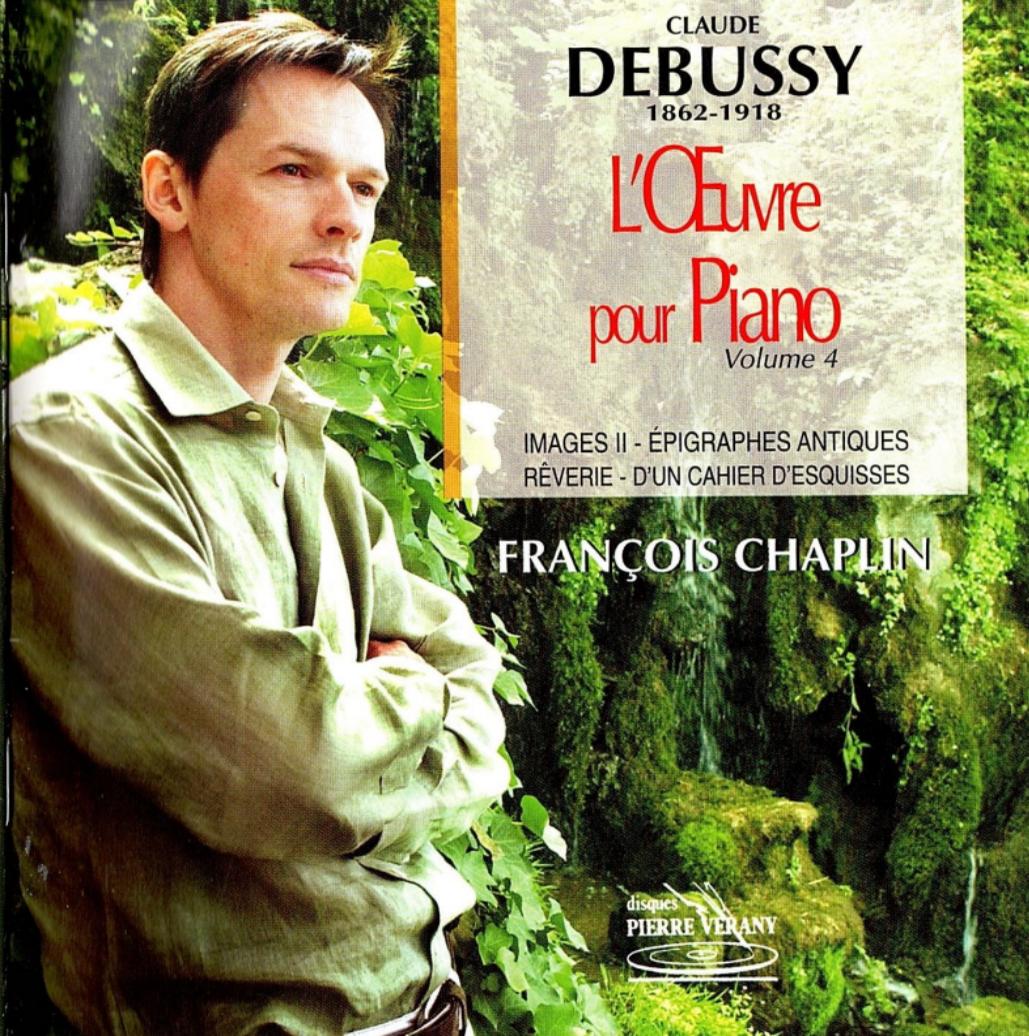
PV700031 - vol. 2



PV702101 - vol. 3



PV703081



CLAUDE
DEBUSSY
1862-1918

L'Œuvre
pour Piano
Volume 4

IMAGES II - ÉPIGRAPHES ANTIQUES
RÊVERIE - D'UN CAHIER D'ESQUISSES

FRANÇOIS CHAPLIN

disques
PIERRE VERANY

François CHAPLIN, piano

Claude DEBUSSY 1862-1918

- | | | |
|--------|---|------|
| 1 | Rêverie | 4'02 |
| 2 | D'un cahier d'esquisses | 5'33 |
| 3 - 5 | IMAGES II | |
| 3 | Cloches à travers les feuilles | 4'48 |
| 4 | Et la lune descend sur le temple qui fut | 5'59 |
| 5 | Poissons d'or | 4'20 |
| 6 | Hommage à Haydn | 2'15 |
| 7 | La Plus que lente | 3'56 |
| 8 - 13 | ÉPIGRAPHES ANTIQUES | |
| 8 | Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été | 2'38 |
| 9 | Pour un tombeau sans nom | 4'15 |
| 10 | Pour que la nuit soit propice | 2'33 |
| 11 | Pour la danseuse aux crotales | 2'28 |
| 12 | Pour l'Égyptienne | 3'34 |
| 13 | Pour remercier la pluie au matin | 2'12 |
| 14 | Berceuse héroïque | 4'32 |
| 15 | Page d'album | 1'02 |
| 16 | Élégie | 2'28 |
| 17 | « Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon » | 2'32 |

Que la *Rêverie* du jeune Debussy (1890 ?) ait conquis une vaste célébrité, surtout de l'autre côté de l'Atlantique, où l'on a des critères plus flous et où la *Valse en si mineur* de Chopin ne rougit pas de paraître auprès du *Quatrième Scherzo*, n'empêchera nul être raisonnablement doté d'oreilles de la juger facile, et mièvre, et sentimentale ; de déplorer cette gloire, ou gloriote ; et de sourire (car ici l'opprobre ne vaut rien) à son thème de romance déliquescente, à ses harmonies douces, à ses arpegges de boudoir. Et après ? On peut nouer un ruban rose autour de tout le paquet des œuvres de jeunesse, et le ranger dans un coin en se disant que décidément le piano est bien peu précoce chez Debussy (quitte à ce qu'un grand pianiste en métamorphose la chair et même l'esprit). On peut aussi, regardant à nouveau le titre, se demander s'il n'y a pas là une amorce, qui dépasse le cadre, le temps et le lieu. Car la rêverie est une chose sérieuse, et fort éloignée des grâces minaudées ; elle en appelle au plus profond de l'âme ; elle témoigne de tout le jardin intérieur ; et peut-être qu'on ne se trompe pas trop en pensant que toute la musique de Debussy procède du rêve. Qu'est-ce d'autre, au départ, que cette esthétique du flou, de l'à-peu-près ? À quoi tendent ces appellations d'*estampes*, d'*images*, et tant de titres poétiques, parfois si évanes, si incertains, – tous ces intitulés que les *Préludes* ne nous révèlent qu'après coup, entre parenthèses ? Se souvient-on assez que Debussy a écrit (texte et musique) une mélodie appelée « De rêve » (la première des *Proses lyriques*), et qu'à la question de savoir quel serait son librettiste idéal, il répondait : « celui qui, disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien » ? Et à partir de ce morceau prétexte, nous accordera-t-on que ce quatrième disque d'une intégrale ne fait que rassembler, au fond, un certain nombre de « rêveries », échelonnées dans le temps ?

On n'entend que trop rarement les *Épigraphes antiques* (achevées en juillet 1914), et quand cela arrive, il s'agit toujours de la version officielle à quatre mains. On n'entend jamais la version à deux mains, que Debussy lui-même en a donnée ; et pour cause : si adroit pianiste qu'il ait été, la partition est malaisée aux doigts, car il n'a voulu faire l'économie d'aucune note, ou presque... Mais à quatre ou à deux mains, on sera heureux de retrouver ce chef-d'œuvre, d'en feuilleter les pages, avec autant d'émotion – et de mélancolie – qu'il en a mis à les écrire.

Elles le ramenaient en effet à sa jeunesse. La date mentionnée plus haut est trompeuse : l'essentiel du matériau date de 1900. Après le succès des *Chansons de Bilitis* (1897-1898), ces trois mélodies sur des poèmes en prose tout récents de son ami Pierre Louÿs, on avait demandé à Debussy une musique de scène pour une version récitée et mimée d'une dizaine des textes originaux. Il écrivit à la hâte une partition pour deux flûtes, deux harpes et célesta ; l'œuvre, donnée le 7 février 1901, n'eut pas de lendemain. Et c'est seulement en 1914 qu'il résolut d'en tirer une suite de pièces, un véritable cycle, uni dans ses motifs, ses proportions, ses tonalités.

« Épigraphes » : la plupart, en réalité, sont autant d'offrandes, à des divinités que l'on souhaite tutélaires ; autant de « charmes », dans le sens de « sortilèges » où l'entendait Federico Mompou. C'est ici le Debussy païen, amoureux de l'Antiquité, qui recrée le rêve grec à sa façon, – le Debussy qui, non content d'embaumer de sa musique l'imaginaire Bilitis, souffla « toute la lumière » dans la flûte du Faune de Mallarmé, et mit des « Danseuses de Delphes » au fronton de ses *Préludes*. Il n'est pas le seul, la prédilection des musiciens de son temps pour la Grèce se vérifie avec Ravel (*Daphnis et Chloé*), avec Roussel (*Bacchus et Ariane*), avec Fauré (*Prométhée*, ou *Pénélope*), et combien d'autres. Mais chez lui plus que chez un autre, peut-être parce qu'il l'a coulé dans une forme brève et lucide, impeccable et sourcilieuse, ce rêve éphémère a un goût d'éternité.

La petite phrase qui ouvre la première pièce, *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*, d'abord humble et nue, puis habillée de tierces, et ensuite d'accords parfaits, se reconnaît aussitôt pour du Debussy : on songe à *Syrinx* pour flûte seule, à la flûte du *Prélude* mallarméen, à celle de la première des *Chansons de Bilitis*, ou même au flûtiau du « Petit Berger » de *Children's Corner*. Pourtant, à l'inverse de ces pièces, il n'y a ici aucune des harmonies rares, aucune des dissonances mélodieuses qui d'ordinaire le singularisent ; pas la moindre altération, de bout en bout ; si elles étaient en ré au lieu d'être en sol (dorien), ces pages se joueraient uniquement sur les touches blanches... Ingénuité ingénieuse ! Pourquoi voudrait-on que Debussy ne sache écrire que compliqué ? Plus exactement, la complexité ne procède pas ici de l'harmonie, mais du contrepoint de ces voix qui se répondent peu à peu d'un registre à l'autre : car si d'abord le pâtre est seul sous la feuillée, bientôt tous les pipeaux des environs entonnent avec lui la louange de Pan. La couleur antique découle ensemble du mode employé, des mélismes, de la variété des figures entrelacées.

Comme un écho du « Tombeau des Naïades » qui fermait les *Chansons de Bilitis*, ou un pressentiment de la funèbre « Canope » des *Préludes*, la deuxième épigraphe, *Pour un tombeau sans nom*, n'est qu'une longue plainte. À la « blancheur », à l'euphonie de la précédente, elle oppose sa gamme par tons, ses altérations modales, ses secondes gémissantes ; et aux arabesques gracieuses, une sorte de statisme, illustré par le pas funèbre des noires (à cinq temps) et le rythme pointé qui, au bout de quelques mesures de thème seul, viennent servir d'accompagnement. Vers la fin, la plainte se fait sanglot : « effleuré », note pourtant le pudique Debussy, sous cette longue chute chromatique que tout autre eût voulu crier...

Toute luxe et volupté, toute persuasion, la troisième épigraphe, *Pour que la nuit soit propice*, ajoute un morceau de choix à la longue série des nocturnes debussystes... D'une part, après l'appel initial de cloches cristallines, sur ré bémol, et le premier énoncé du thème, un rythme langoureux de barcarolle ; de l'autre, dans l'animation centrale, l'insistance d'une note répétée (si), où Jankélévitch entendait un tambourin ; et pour finir, et comme pour remercier la nuit de ses bienfaits, une efflorescence de triples croches joyeuses : « Bergeronnette, oiseau de Kypris, – dit le poème correspondant de Pierre Louÿs, – chante avec nos premiers désirs ! »

Son pouvoir d'enchantement, d'ensorcellement, sans doute la quatrième épigraphe, *Pour la danseuse aux crotales*, le tient-elle de ses premières mesures, ces lents arpeggements qui semblent tracer sur le sable le cercle magique et bien clos de la danse, dans des vapeurs de violette et d'encens. Rite, en effet, plus que danse, au son des flûtes, qui dessinent de furtives guirlandes, et au rythme des crotales, ces sortes de castagnettes qui ponctuaient les cortèges de Dionysos et que tâchent d'imiter les basses du piano. Archaisme aussi du ton initial et final de sol mixolydien (sur les touches blanches, sans fa dièse).

Pour l'Égyptienne : le titre de Louÿs est plus explicite, « Les courtisanes égyptiennes », et son poème les décrit dans leurs chambres de la vieille ville, « immobiles, les mains posées sur les genoux ». Aussi envoûtant que le précédent, presque tout le morceau est édifié sur la pédale de tonique (mi bémol), avec la quinte (si bémol) en syncope. Ici encore, de petits mélismes de flûte, à saveur orientale, au-dessus d'agrégats où vibrent doucement les secondes ; plus loin une procession d'accords en quarts empilés ; et au milieu l'esquisse d'une danse, sourde, énigmatique, scandée de quintes vides.

Gouttes de pluie et flocons de neige : comme dans les *Estampes* ou *Children's Corner*, comme dans *Il pleure dans mon cœur*, Debussy ne résiste pas à cet effet d'atmosphère, qu'il poétise mieux que quiconque. Et dans la dernière épigraphe, *Pour remercier la pluie au matin*, il emploie une fois de plus son petit tourbournement de doubles croches, « doux et monotone », en surplace sur quelques notes au milieu du piano ; ce ne serait rien sans cette phrase mélancolique qui s'éveille à la main gauche, ces fragiles appels dans l'aigu. Pour mieux pénétrer cette musique si étrangement émouvante, relisons le poème de Louÿs, l'un des derniers du recueil : « Dans la pluie du matin, j'écris ces vers sur le sable... La pluie, goutte à goutte, fait des trous dans ma chanson. Oh ! que je suis triste et seule ici ! Les plus jeunes ne me regardent pas ; les plus âgés m'ont oubliée... » Oui, la tristesse est bien perceptible, comme dans la chambre de l'enfant, ou l'autre du solitaire : « Pour un cœur qui s'ennuie, ô le chant de la pluie... » Et dans ce climat désabusé, quel inoubliable moment que le retour, pour conclure, du thème pastoral de la toute première pièce, qui referme le cycle... et ouvre la voie au songe.

Le deuxième cahier des *Images* (1907) est le plus somptueux des divers albums pianistiques de Debussy, celui où le musicien a porté le plus loin son ambition d'un piano orchestral, à la palette sonore élargie, aux timbres multiples, aux plans différenciés, aux attaques diversifiées. Ne disons pas, comme les naïfs, que preuve en est l'emploi systématique de trois portées au lieu des deux habituelles : c'est pur artifice d'écriture, pure coquetterie, et la plupart du temps cette portée supplémentaire est inutile, encore qu'elle donne beaucoup de chic à la partition, gravée pour Durand par un des plus grands maîtres français, Douin. Cependant ces trois portées (pourquoi pas quatre ou cinq ?) visualisent tout au moins la richesse du contrepoint, en particulier dans la première image, *Cloches à travers les feuilles*. On aperçoit d'abord un motif de croches en aller et retour ; on suit ensuite la superposition d'un second, d'un troisième, celui-ci pointé à l'aigu, celui-là en triolets de doubles croches dans la voix médiane ; et voici le la isolé de la basse ; en quatre mesures se tisse un lacis précieux, entièrement basé sur la gamme par tons. Plus loin, des vagues de quintolets (« comme une buée irisée », note joliment le musicien), en surplace au milieu de l'instrument, baignent un chant très pur et très prenant. Puis voici l'envol des cloches annoncées par le titre, dans ce mi majeur si fréquemment accordé chez Debussy à la joie (voyez l'étude *Pour les octaves*, ou la fin de *Jardins sous la pluie*).

L'alexandrin qui sert de titre à la deuxième pièce, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, n'est pas de Mallarmé, comme on se plairait à le croire, mais sans doute de Louis Laloy, son dédicataire. Tel quel, dans son mélange de moelleux et de dureté marbrée, il convient à merveille à une page qui tour à tour fait crisser les secondes, les quarts, les quintes, se superposer des accords parfaits qui semblent une colonnade antique, ou chanter la mélodie de quelque pâte, rehaussée de tintements lointains... Ce temple est-il grec, est-il hindou ? Peu importe ; mais qu'on est donc solitaire, et même abandonné, dans ce paysage immobile, sous cette « lune de beau métal » (comme on chante dans Fauré...) !

Dans les fameux *Poissons d'or*, tel a vu les poissons rouges d'un aquarium (« goldfish » en anglais, n'est-ce pas ?), et tel autre, plus proche de la réalité, ceux d'un paravent en laque de Chine, que Debussy possédait. Et si, comme dans les *Préludes*, nous mettions le titre entre parenthèses ? Debussy a d'abord voulu rendre un mouvement (comme dans la dernière pièce des premières *Images*, au titre plus humble de *Mouvement*, justement...), un bal-

let de figures sinueuses, – oui, un caprice chorégraphique, réclamant du pianiste une virtuosité épurée, en touches nerveuses, en bonds prestes, dans le sentiment d'une improvisation. La calligraphie de la page nous met d'emblée sur la voie, tant elle est parlante : ces filaments d'arpèges qui fuient d'une main dans l'autre, parfois tracés en petites notes, cette poussière mordorée de trilles et de trémolos, pour les dessiner sans poids, sans pose, et comme en se jouant, il faut des mains enchantées. Est-ce un hasard si le morceau est dédié à Ricardo Viñes, que Sauguet nommait « Viñes aux mains de fée » ?

Des huit pièces isolées qui complètent ce disque, il faut mettre à part celle que Debussy a publiée sous le titre *D'un cahier d'esquisses*. Encore peu connue, peu jouée, c'est pourtant la plus séduisante. On lui assigne en général la date de 1903 (janvier 1904 d'après Roy Howat), mais l'histoire en est complexe et remonte peut-être jusqu'en 1895. Considérée longtemps comme orpheline, au voisinage des *Estampes* ou mieux des *Images*, on y a vu plus récemment le pan central de ce qui aurait été, avec *Masques* au début et *L'Isle joyeuse* à la fin, un nouveau triptyque, et plus précisément, qui sait, une nouvelle « Suite bergamasque », plus mûre, plus subtilement raffinée, plus accomplie que la première, et pareillement placée sous l'invocation de Watteau, et de Verlaine. Quoi qu'il en soit, et comme il est probable que l'hypothèse ne sera jamais vérifiée, en l'absence de tout document, il demeure cette page admirable, écrite sur trois portées comme celles de la seconde série d'*Images*, enveloppée dans l'ouate de ré bémol majeur, et tirant son unité de son motif rythmique initial. Esquisses ? On croit entendre des bribes du premier volet de *La Mer*, auquel Debussy travaillait en 1903 ; plus loin, ce thème de tierces qui s'anime, sur sa pédale de si bémol, n'est-ce pas une bouffée de *L'Isle joyeuse* ? Au total un pur chef-d'œuvre, que son titre trop modeste a desservi. (Le morceau, cela vaut d'être noté, fut créé par Ravel, le 20 avril 1910, au concert inaugural de la toute jeune Société musicale indépendante.)

Un point commun à trois pièces de ce disque : le rythme de la valse. C'est évident, et normal, dans *La Plus que lente* (1910), pièce adorable où, en dépit des assertions du compositeur, toujours prompt à se railler lui-même (il évoque « les innombrables *five o'clock* où se rencontrent les belles écouteuses »), on verra mieux qu'une simple pochade. Toute en élans et retombées, en réticences, donnant ici, reprenant là, tantôt boudeuse, tantôt souriante et coquette, toujours ironique (l'ironie, c'est la distance), depuis son « rubato » et sa « morbidezza » jusqu'à son « appassionato », elle finit, de page en page, par remuer je ne sais quel fond de nostalgie...

C'est une valse aussi, mais plus inattendue, que *L'Hommage à Haydn* (1909), composé à l'occasion du centenaire de la mort de ce compositeur, – une commande pour l'hommage collectif de la Revue de la Société internationale de musique, auquel participèrent des compositeurs aussi différents que Ravel, Dukas ou Reynaldo Hahn. Sur le « si-la-ré-ré-sol » qui transcrit plus ou moins le nom de Haydn semble se profiler d'abord une valse lente, vaporeuse, un souvenir de danse plutôt qu'une danse véritable ; mais le rythme change, au traînant 3/4 succède un 3/8 virevoltant, et les cinq notes insistantes du thème, tantôt en tourbillons de doubles croches, tantôt en accords soutenus, et parfois à la basse, trament peu à peu quatre pages désinvoltes, sans rapport avec Haydn (Ravel, plus inspiré, lui a dédié un délicieux menuet...), non plus, au fond, qu'avec Debussy...

La troisième valse (oubliée...), c'est la *Page d'album*, comme l'a nommée son éditeur en 1933, que Debussy donna en juin 1915 à l'œuvre du « Vêtement du blessé », dont sa femme Emma s'occupait. Brouille assurément,

tombée au petit bonheur la plume, avec des relents de choses anciennes : peut-être un fragment retrouvé des années 1890, remis çà et là au goût du jour, moyennant quelques épices harmoniques...

Si, pour tenir compte de la chronologie, nous ôtons cette petite pièce au groupe des valse, elle rejoint le lot de ce que nous appellerions les « Page de guerre », pour reprendre le titre de Casella... Ce sont, les *Études* mises à part, les dernières pièces du piano de Debussy, – toutes nées de la guerre, et pourtant d'humeur différente. La valse du « Vêtement du blessé » donne le change, joue la frivolité, ou le détachement. Tout autres sont la *Berceuse héroïque* et l'*Élégie*. On a tout dit sur le désarroi que le premier conflit mondial jeta dans l'âme de Debussy, sur ses réactions, son chauvinisme ardent et naïf, l'étiquette qu'il se réclame de « musicien français », cependant que dans *En blanc et noir* il jette une frêle chanson de France au-devant d'un lourde choral allemand, ou qu'il écrit, paroles et musique, un émouvant *Noël des enfants qui n'ont plus de maison...* La *Berceuse héroïque* (novembre 1914), qui veut « rendre hommage à S.M. le roi Albert I^{er} de Belgique et à ses soldats », et se joint à des contributions d'Elgar, de Messager, voire de Bergson ou de Monet, est particulièrement sombre, entre berceuse et marche funèbre ; elle a beau retentir, au lointain et par intervalles, de clairs guerriers, et citer au détour, « fièrment », la « Brabançonne » (hymne national de la Belgique), l'impression qu'elle laisse est celle de la désolation. Plus désolée encore, et même désespérée, l'*Élégie* (décembre 1915) ; quelques mesures à peine, offertes par le compositeur à un album collectif de « Pages inédites sur la femme et la guerre » ; un chant dolent se traîne dans le grave, sous quelques harmonies frileuses, dans ce ré mineur qui fut toujours pour Debussy le ton de la solitude et du deuil (voyez *Des pas sur la neige* ou *Canope*, dans les *Préludes* ; et dans ce disque l'épigraphe *Pour un tombeau sans nom*).

Cette *Élégie*, jusqu'il y a peu, passait pour la dernière pièce du piano de Debussy. Cette place est prise désormais par un court morceau récemment révélé dans une vente publique, et qu'il aurait composé en février ou mars 1917, pour remercier, bien humblement, bien précautionneusement, un certain M. Tronquin, son marchand de charbon... « Le froid, la course au charbon, toute cette vie de misères domestiques et autres me désespère tous les jours davantage... », voilà ce qu'il écrivait à Fauré dans ce même hiver ; et l'on sait bien, hélas, ce que cet « autres » désigne : le cancer qui le rongea et allait l'emporter un an plus tard. Pourtant, elle est souriantes, ces tout juste vingt-trois mesures, coiffées pour titre d'un vers du *Balcon* de Baudelaire, qu'il avait mis en musique un quart de siècle plus tôt : *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon*. D'ailleurs le poète est deux fois cité, puisque le morceau, entièrement établi sur la pédale de tonique (la bémol), commence par se souvenir du prélude *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (autre vers, et plus connu, de Baudelaire), avant de laisser s'entrouvrir un délicat motif de tierces, puis d'établir, en quelques mesures d'accords parfaits, un climat de douceur, presque d'euphorie, – une ultime rêverie... au coin du feu.

Guy Sacre

The fact that *Rêverie*, an early composition by Debussy (1890?), has acquired such widespread fame, particularly on the other side of the Atlantic, where the criteria are not quite the same and Chopin's B-minor Waltz appears unashamedly alongside the fourth Scherzo, will not prevent anyone with a reasonably good ear, deeming it easy, rapid and sentimental, from objecting to its glory, albeit minor, and smiling (shame would be out of place) at its deliquescent romance theme, its over-sweet harmonies, its arpeggios worthy of a lady's boudoir. But then what do we do? Bundle all his early works together, tie them up with a pink ribbon and put them away somewhere with the thought that Debussy was indeed a slow developer as a writer for the piano (although we must not forget that a great pianist is capable of transforming such pieces in substance and even in spirit)? Taking another look at the title, we may also wonder if *Rêverie* does not mark the beginning of something that goes beyond its own context. For reverie is a serious matter, far removed from the affected graces that we find here; it comes from the soul's innermost depths; it reveals a person's secret inward being. And maybe we would not be too far from the mark in saying that all of Debussy's music derives from dream and reverie. How else can we explain the aesthetic of indistinctness and indeterminacy that characterises his works? And what is the aim otherwise of poetic, evasive, indecisive titles such as *Estampes*, *Images* and all those that the *Préludes* reveal only at the end of each piece and in parentheses? We must not forget that Debussy wrote the words and music of a song entitled 'De rêve' (the first of his *Proses lyriques*) and that, when asked to describe his ideal librettist, he replied: 'one who merely hints at things, so enabling me to graft my own dream onto his'. With the reader's permission, we will use this composition as a pretext for suggesting that this fourth volume of piano works by Debussy – pieces spread over the whole of his career – is basically a collection of 'reveries'.

Épigraphes antiques (completed in July 1914) is heard all too rarely, and then in the official version for four hands. Perhaps it is hardly surprising that we never hear Debussy's two-hand version, considering that it contains almost as many notes as the four-hand one, which makes it very hard on the fingers! But whichever the version, it is a delight to rediscover this masterpiece and to share with Debussy the emotion – and melancholy – that he felt when he was composing it.

For, indeed, *Épigraphes* took Debussy back to the days of his youth. The date given above is deceptive: most of the material dates back to 1900. After the success of his three *Chansons de Bilitis* (1897-1898) to recent prose poems by his friend Pierre Louÿs, Debussy had been asked to write music to accompany a recitation of ten or so of Louÿs's original texts. Pressed for time, he composed a score for two flutes, two harps and celesta. The work was presented on 7 February 1901 but was subsequently set aside. Then in 1914 Debussy decided to use the material again as the basis for a set of pieces sharing similar proportions, motifs and keys.

Most of the 'epigraphs' are in fact offerings to divinities (tutelary gods, one hopes). They are 'charms' in the same sense as the *Charmes* of Federico Mompou, i.e. magic spells. Here Debussy the pagan, the lover of Antiquity, creates his own version of the Greek dream; this is the same Debussy who, not content with bringing fragrance through his music to the imaginary Bilitis, also breathed light into the flute of Mallarmé's *Faun*, and began his *Préludes* with a group of dancing women from a Delphic sculpture (*Danseuses de Delphes*). He was not alone, for other musicians of his time showed a similar interest in Greece: Ravel (*Daphnis et Chloé*), Roussel (*Bacchus et Ariane*) and Fauré

(Prométhée, or Pénélope) are the first to come to mind. But in Debussy more than in any other – possibly because he used a form that was brief, direct, elevated, perfect – the fleeting dream tastes of eternity.

In the first piece, *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*, the short opening phrase, at first humble and bare, then clad in thirds, then basic triads, is immediately recognisable as the work of Debussy: the 'flute' reminds us of Syrinx, *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, the first of the *Chansons de Bilitis* or the rustic pipe of the 'Little Shepherd' in *Children's Corner*. Yet unlike those pieces, we find here none of the rare harmonies, none of the melodious dissonances that we associate with Debussy; from beginning to end, there is no sign of an accidental; if this piece was in D instead of (Dorian) G, it would be played on the white keys only. Ingenious ingenuity! Why do we always expect Debussy to be complicated? But the complexity here lies not in the harmony, but rather in the progressive use of counterpoint, with the voices answering each other from different registers: for if at first the shepherd is alone beneath the leafy boughs, soon all the flutes round about are joining in his praise of the god Pan. The colour used to evoke ancient Greece stems from the mode used, the melismas, and the variety of the interwoven figures.

Like an echo of *Tombeau des Naïades* (last of the *Chansons de Bilitis*) or a premonition of the funereal *Canope* (*Préludes*), the second epigraph, *Pour un tombeau sans nom*, is a long lament. Its whole-tone scale, its modal alterations and its grieving seconds contrast with the 'simplicity' and euphony of the previous piece. And a sort of static character – illustrated by the solemn pace of the crotchets (in quintuple metre) and the dotted rhythm which, after a few bars of the theme alone, serve as an accompaniment – contrasts with the graceful arabesques of the piece in honour of Pan. Towards the end the lament turns into a sob, but Debussy with his usual discretion notes simply 'effleuré' (implying a light touch) beneath the long chromatic descent which any other composer would have wished to be more shrill...

Luxurious, voluptuous, persuasive, the third epigraph, *Pour que la nuit soit propice*, is yet another of Debussy's fine nocturnes. After the initial sound of ringing bells (D flat) and the first statement of the theme, a languorous *barcarolle* rhythm sets in. In the lively middle section we note the insistence of a repeated note (B), which Jankélévitch heard as a *tambourine*. Finally, as if in gratitude to the night for its favours, we find an efflorescence of joyful demi-semiquavers: 'Bergeronnette, oiseau de Kypris,' says the corresponding poem by Pierre Louÿs, 'chante avec nos premiers désirs!'(1)

In the fourth epigraph, *Pour la danseuse aux crotales*, the atmosphere of bewitchment stems no doubt from the first bars and the slow *arpeggios* that seem to trace in the sand the magic circle of the dance, amidst vapours of violet and incense. Rite, indeed, rather than a dance, to the sound of flutes, furtively composing garlands, and to the rhythm of the *crotales*, small cymbals, metal castanets, that were used in Dionysian processions and which here are imitated by the bass notes of the piano. And there is archaism, too, in the first and final mode of Mixolydian G (on the white keys, without F sharp).

Pour l'Égyptienne: Louÿs's title, 'Les courtisanes égyptiennes', is more explicit; his poem describes those Egyptian courtesans in their rooms in the old part of a city, motionless, their hands resting on their knees ('immobiles, les mains posées sur les genoux'). This piece, almost entirely based on the tonic pedal (E flat), with the fifth (B flat) in syncopa-

tion, is just as entrancing as the previous one. Here again we find short melismas, calling to mind the sound of a flute and with an oriental flavour, over aggregates with gently quivering seconds; further on there is a procession of chords in superposed fourths; and in the middle the hint of a dance, subdued, enigmatic, underlined by bare fifths.

The atmospheric effect of raindrops and snowflakes was hard to resist, as may be seen from *Estampes*, *Children's Corner* and *Il pleure dans mon cœur*. Evoked once again with supreme poetry, it recurs in the last epigraph, *Pour remercier la pluie au matin*, where Debussy uses once more a gentle and monotonous drumming of semiquavers ('doux et monotone') in the middle of the keyboard. This is enlivened by a melancholy phrase from the left hand and delicate pleas in the high register. In order to get a better grasp of the feeling of this strangely poignant piece, let us take a look at Louÿs's poem, one of the last in the collection: 'In the morning rain I write these lines upon the sand... The rain, drop by drop, makes holes in my song. Oh, how sad and lonely I am in this place! The younger ones do not look at me; by the older ones I have been forgotten...' Indeed, the sadness is quite perceptible, as in the child's room in *Children's Corner*, or in the setting of Verlaine's poem *Il pleure dans mon cœur*: 'Pour un cœur qui s'ennuie, ô le chant de la pluie'. And in this mood of disenchantment, what an unforgettable moment is the return, in conclusion, of the pastoral theme from the first piece, thus bringing the cycle to a close... and inviting reverie.

The second book of *Images* (1907) is the most sumptuous of Debussy's various albums for piano, the one in which the musician has taken his orchestral ambition for the piano further than anywhere else, enlarging its palette of sound, using multiple timbres, different planes, a diversity of attacks. Let us not say naively that the proof lies in the systematic use of three staves instead of the usual two: this is pure affectation and most of the time the extra staff is superfluous, although it gives the score (engraved for Durand by Douin, a master of that art) great style. However, these three staves (why not four or five?) do make the richness of the counterpoint visible to the eye, particularly in the first piece, *Cloches à travers les feuilles*. We perceive first of all a rising and descending quaver motif; then comes the superposition of two more motifs, the third rising to the high register, the second in semiquaver triplets in the medium voice; and then here is the A, isolated, in the bass; in four bars a precious tracery is woven, entirely based on the whole-tone scale. Further on, from the middle of the keyboard, ripples of quintuplets ('like an iridescent mist', as the composer so nicely put it) bathe a very pure, captivating melody. Then the bells announced in the title are heard in the E major that Debussy often associates with joy (see, for example, the study *Pour les octaves* or the end of *Jardins sous la pluie*).

The alexandrine that serves as title for the second piece, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, is not by Mallarmé as one would like to believe, but probably by Louis Laloy, to whom this 'image' is dedicated. Gentle and at the same time harsh-sounding, the title is perfectly in keeping with the music, with its screeching seconds, fourths, fifths, its superposing of basic triads as if to form an antique colonnade, its pastoral melody enhanced by the sound of bells tinkling in the distance... Is this a Greek temple, a Hindu shrine? It matters not; but how lonely, and even abandoned, one feels in this still landscape 'beneath the moon of beauteous metal'(2).

In the famous *Poissons d'or*, some have seen goldfish in a bowl, while others, closer to the mark, imagine fishes on a Chinese lacquered screen that Debussy possessed. Perhaps we can leave aside the title, or put it in parentheses

as in the Préludes. Debussy's first intention was to convey movement (as in the last piece of Images Book I, which bears the simple title *Mouvement*), a dancing of sinuous figures – yes, a choreographic caprice, calling for refinement and virtuosity on the pianist's part, with nervous touches, nimble leaps, in the spirit of an improvisation. The calligraphy of the piece is so expressive that it immediately puts us on the right scent: strands of arpeggios slipping from one hand to the other, sometimes written in small notes, a fine dusting of trills and tremolos. It takes wizardry to play them lightly, without too much emphasis, so is it a coincidence that the piece is dedicated to Ricardo Viñes? Sauguet referred to the pianist as 'Viñes aux mains de fée' (of the magical hands).

Of the eight isolated pieces that complete this recording, we must set apart the one Debussy published under the title *D'un cahier d'esquisses*. Still little known and rarely played, this is nevertheless the most appealing of these pieces. The date generally assigned to it is 1903 (January 1904, according to Roy Howat), but its history is complex and may go back as far as 1895. For a long time it was regarded as an orphaned piece, related to *Estampes* or more closely to *Images*, but more recently it has been seen as the central panel of a triptych, with *Masques* on one side and *L'Isle joyeuse* on the other, or possibly, and more precisely, as a new 'Suite bergamasque', more mature and more subtly refined and accomplished than the first, and similarly written with a thought for Watteau and Verlainne. Be that as it may (and as it is likely that the hypothesis will never be verified for lack of documentation), it remains that this is an admirable piece. Like the second series of *Images* it is written on three staves. Wrapped in the soft, mellow atmosphere of D flat major, it draws its unity from its initial rhythmic motif. 'Esquisses' means sketches: the piece evokes the first part of *La Mer* (De l'aube à midi sur la mer), on which Debussy was working in 1903; then later, when the theme (in thirds) becomes more animated over the B-flat pedal, *L'Isle joyeuse* is brought to mind. *D'un cahier d'esquisses* is a pure masterpiece, but its title, too modest, does not do it justice. Finally, let us note that Maurice Ravel gave the first performance of this composition on 20 April 1910 at the inaugural concert of the recently formed *Société Musicale Indépendante*.

Three of the pieces presented here are waltzes. This is quite obvious and expected in the irresistible *La Plus que lente* (1910), which, despite Debussy's assertion to the contrary (he was in the habit of scoffing at his own works), is not just a piece 'in the brasserie genre, for the countless afternoon teas that bring together the lovely listeners I am writing for'. It is in fact a delightful pastiche, full of tenderness and humour, with vehemence and hesitation, moments of sullenness, moments of laughter and coquetry, and with constant irony (implying distance). With its 'rubato', its 'morbidezza' and its 'appassionato', it ends up inducing nostalgia.

Hommage à Haydn (1909) is also a waltz but a more unexpected one. It was commissioned by the *Revue de la Société Internationale de Musique* as part of a collective tribute to Haydn on the centenary of his death in which Ravel, Dukas and Reynaldo Hahn also took part. The B-A-D-D-G motif is (more or less!) a transcription of Haydn's name. It appears first of all in a slow, indistinct waltz (more an evocation of a dance than a real one); but then the rhythm changes, the shuffling 3/4 is followed by a whirling 3/8, and the five insistent notes of the theme, now in spins of semiquavers, now in sustained chords, and sometimes in the bass, gradually weave four nonchalant pages that have little to do with Haydn (Ravel, more inspired, dedicated a delightful minuet to the composer) and are not really typical of Debussy's world either.

The third (forgotten) waltz is *Page d'album* (title given by the publisher in 1933). In June 1915 Debussy donated this piece to 'Vêtement du blessé', a charitable organisation run by his wife Emma. Written without any serious intent, this is a trivial piece, showing traces of older things: it may have been a fragment written in the 1890s which Debussy came across and decided to perk up with a dash of harmonic spice.

Page d'album belongs not only to the group of waltzes, but also chronologically to the 'Pagine di guerra' (to borrow Casella's title). With the *Études*, these are Debussy's last piano pieces, all of them written during the First World War but all very different in mood. *Berceuse héroïque* and *Élégie* are quite unlike *Page d'album*, which plays at frivolity or detachment. Everything has already been said about Debussy's reaction to the war, his unhappiness, his ardent, naive chauvinism, his pride at being a 'French musician', while in *En blanc et noir* he has a frail French song crushed by a German chorale, and in the moving *Noël des enfants qui n'ont plus de maison*, for which he wrote both words and music, he shows pity for children orphaned by the war.

Berceuse héroïque (November 1914) was written 'Pour rendre hommage à S.M. le roi Albert de Belgique et à ses soldats'. Other contributors to King Albert's Book included Elgar (the tribute was organised by the Daily Telegraph), Messager, Bergson and Monet. Debussy's piece is very gloomy, something between a lullaby and a funeral march. Despite the distant and intermittent sound of belliose bugles and the proud quotation from the Belgian national anthem (*La Brabançonne*), the impression it leaves is one of desolation. And *Élégie* (December 1915), consisting of just a few bars, the composer's contribution to a collective album of 'Pages inédites sur la femme et la guerre', is yet more desolate – desperate, even. A slow, plaintive melody in the low register is heard beneath a few feeble harmonies in the key of D minor, which Debussy always used as an expression of loneliness and grief (see the preludes *Des pas sur la neige* and *Canope*, and also the epigraph *Pour un tombeau sans nom* on this recording).

Until recently *Élégie* was believed to be Debussy's last piano composition. But then a short piece, probably written in February or March 1917, turned up in a public auction – a piece written in humble gratitude (and also as a precaution) to M. Tronquin, his coal merchant... That same winter he wrote to Fauré: 'The cold, the difficulty of obtaining coal, all this life of worries, domestic and otherwise, disconcerts me more each day.' And we know all too well, alas, that the 'otherwise' refers to the cancer from which Debussy was suffering, and which was to take his life the following year. Yet this short piece (just twenty-three bars) is cheerful. The title, *Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon* (Evenings illuminated by the heat of burning coal), is a line from Baudelaire's poem *Le Balcon*, which Debussy had set to music in 1888. Furthermore the poet is quoted twice, since the piece, based entirely on the tonic pedal (A flat), begins with a reminder of *Les sons et les parfums tourment dans l'air du soir* (another line from Baudelaire, borrowed as the title of one of the *Préludes*), before turning to a delicate motif in thirds, then using a few bars of basic triads to settle into a gentle, almost euphoric mood – a last, fireside reverie...

Guy Sacre
Translation: Mary Pardoe

(1) Wagtail, bird of Kypris, sing with our first desires!

(2) Reference to 'Diane, Sélééné, lune de beau métal' (song by Fauré, in *L'Horizon chimérique*).

François Chaplin suit la formation du pianiste bulgare Ventsislav Yankoff, de Jacqueline Robin et Jean-Claude Penneret au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Après un Premier prix (1^{er} nommé en 1987), François Chaplin travaille pendant deux ans avec Catherine Collard, la grande artiste trop tôt disparue, dont l'enseignement l'imprègne durablement.

Lauréat du Concours International de Senigallia, 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.

Il est invité en soliste dans les capitales du monde entier (Tokyo, Berlin, Kiev, Paris...) et par de nombreux orchestres, comme l'Orchestre National de Lille, le Japan Philharmonic Orchestra, l'Ensemble Orchestral de Paris et l'Orchestre Colonne.

Il participe régulièrement à de nombreux festivals (La Roque d'Anthéron, Piano en Valois, le Festival de Comminges, Les Flâneries Musicales de Reims ou le Festival International de Yokohama au Japon).

Très vite, l'ensemble de la presse spécialisée s'enthousiasme pour ses concerts et ses disques, et le désigne notamment comme « l'un des artistes les plus originaux et les plus attachants du piano français ».

Son sens de la couleur, sa sonorité somptueuse aux mille inflexions, en font d'emblée l'interprète des sombres humeurs de Brahms tout comme des lumières de Debussy.

Un Diapason d'or a couronné son intégrale des Mazurkas de Scriabine et les trois premiers volumes de son intégrale Debussy (en cours) ont été unanimement salués par la critique.

On trouve également dans sa discographie Chopin, Poulenc (l'œuvre pour deux pianos avec Alexandre Tharaud) mais aussi Carl Philipp Emanuel Bach.

François CHAPLIN trained at the Paris Conservatoire (CNSM) with the Bulgarian pianist Ventsislav Yankoff, with Jacqueline Robin and Jean-Claude Penneret. Following a Premier Prix awarded unanimously in 1987, he spent two years working with the great and dearly missed artist Catherine Collard, whose teaching made a lasting impression on him.

Winner of the International Piano Competition in Senigallia (Italy) in 1987, he was also awarded the Mozart and Robert Casadesus Prizes at the International Competition in Cleveland in 1989. These distinctions marked the beginning of a fine international career.

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

He regularly appears at important festivals (La Roque d'Anthéron, Piano en Valois, Les Flâneries Musicales de Reims, Yokohama International Festival, Japan...).

His concerts and recordings have met with great critical acclaim, and he has been described as 'one of the most original and engaging of all French pianists'.

His imagination and sense of colour make him as fine an interpreter of the sombre moods of Brahms as of the brightness of Debussy.

His recording of Scriabin's Mazurkas and the first three volumes of Debussy's complete piano works have been unanimously hailed by the press.

He has also recorded works by Chopin, Poulenc (works for 2 pianos with Alexandre Tharaud) but also Carl Philipp Emanuel Bach.