

RAPPEL DISCOGRAPHIQUE.

CLAUDE DEBUSSY 1862-1918
L'Œuvre pour Piano
Volume 1
ISSU DES CD CHILDREN'S CORNER
DEUX DISQUES EN UN SEUL - POUR LE PIANO
FRANÇOIS CHAPLIN
PIANO

DIAPASON 5
R10 Classica

PV700018 - vol. 1

CLAUDE DEBUSSY 1862-1918
L'Œuvre pour Piano
Volume 2
MÉLODIES - MARCHÉS - CYMBALES
FRANÇOIS CHAPLIN
PIANO

DIAPASON D'OR
Mezzo aime
BBC music MAGAZINE

PV700031 - vol. 2

ROBERT SCHUMANN
Kreisleriana
Romanzen
Lieder in Opus 1
FRANÇOIS CHAPLIN

DIAPASON 5

PV703081

CLAUDE DEBUSSY 1862-1918
L'Œuvre pour Piano
Volume 3
PRÉLUDES II
DEUX MARCHELLES
SUITE MÉLODIQUE
FRANÇOIS CHAPLIN
PIANO

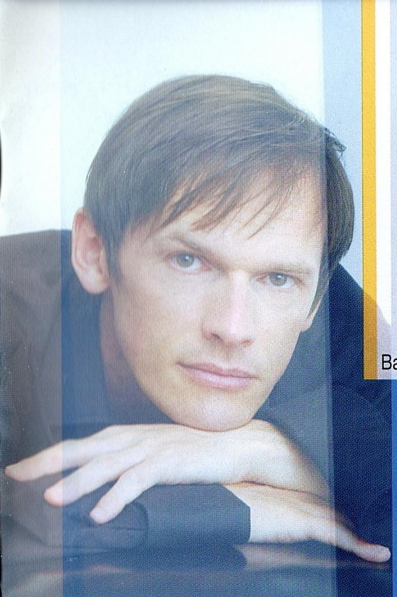
DIAPASON 5
magazine LE MONDE DE LA MUSIQUE
R10 Classica

PV702101 - vol. 3

CLAUDE DEBUSSY 1862-1918
LE MONDE DE LA MUSIQUE
L'Œuvre pour Piano
Volume 4
MARCHÉS II - ÉPIGRAMMES ANTIQUES
POUR LE PIANO - CHAMBERLAIN ENIGMATIQUE
FRANÇOIS CHAPLIN
PIANO

magazine LE MONDE DE LA MUSIQUE
R9 Classica
un événement
ffff Télérama

PV704091 - vol. 4



CLAUDE
DEBUSSY
1862-1918

L'Œuvre
pour Piano
Volume 5

12 Études
Ballade - Mazurka - Nocturne - Valse romantique

FRANÇOIS CHAPLIN



François CHAPLIN, piano

J'ai eu l'occasion, avant d'enregistrer ces Études, de les jouer sur le Blüthner de Claude Debussy. Cet instrument, un quart-de-queue en acajou, daté du premier trimestre 1904 et pourvu dans les aigus d'un système inédit de cordes sympathiques (une quatrième corde, non frappée mais vibrante, servant à prolonger la sonorité des accords), a été acquis par le compositeur durant son séjour de juillet-août 1904 à Jersey en compagnie d'Emma Bardac, qui devait devenir sa seconde épouse. (Des sources plus récentes rectifient cette date et suggèrent qu'il a été acheté à Eastbourne en 1905.) Demeuré chez Debussy, à Paris, jusqu'à sa mort, et légué par lui à son beau-fils et élève Raoul Bardac, le piano est aujourd'hui la propriété du musée Labenche de Brive-la-Gaillarde.

Je tiens à remercier chaleureusement Mme Claire Moser, conservatrice de ce musée, qui m'a permis de jouer sur cet instrument mythique. Je garde de cette expérience une impression profonde. Le piano d'un compositeur pianiste, c'est la moitié de son âme. Partager, même subrepticement, un peu de cette âme, et particulièrement dans ces pièces qui sont pour moi des moments de grande pureté, où l'on touche à l'essence d'un homme et d'une œuvre, fut une émotion inoubliable.

François Chaplin

Claude DEBUSSY 1862-1918

1 - 6 ÉTUDES - LIVRE I

1	Pour les cinq doigts d'après M. Czerny	3'27
2	Pour les tierces	3'43
3	Pour les quarts	5'15
4	Pour les sixtes	4'20
5	Pour les octaves	2'47
6	Pour les huit doigts	1'45

7 - 12 ÉTUDES - LIVRE II

7	Pour les degrés chromatiques	2'39
8	Pour les agréments	5'02
9	Pour les notes répétées	3'41
10	Pour les sonorités opposées	5'03
11	Pour les arpèges composés	5'07
12	Pour les accords	4'26

13	Ballade	6'41
14	Mazurka	3'14
15	Nocturne	6'18
16	Valse romantique	3'17

« J'essaie de faire *autre chose*, – en quelque sorte, des *réalités*, – ce que les imbéciles appellent impressionnisme... » Ces mots d'une lettre de 1908 à son éditeur Jacques Durand ne laissent aucun doute sur le mépris de Debussy pour un terme approximatif et hâtif, dont la critique s'est servie assez tôt pour rendre compte de son style. L'étiquette est toujours courante. Au pire des cas, elle assimile commodément et sans souci de rigueur des techniques fort différentes, celle des sons et celle des couleurs, sous prétexte que l'une et l'autre ont revendiqué, à l'égard de la *forme*, et à peu près à la même époque, une semblable liberté. Au meilleur, elle se rapporte aux titres qui parsèment une bonne partie de la musique de Debussy ; supposé qu'on l'accepte, elle ne convient que pour les œuvres qui vont, en gros, des *Nocturnes* pour orchestre (1899) aux derniers *Préludes* pour piano (1912), en passant par ces *Estantes* et *Images* où il faut avouer que le compositeur lui-même entretient l'ambiguïté... Dans les années 80-90, il a plutôt recours aux désignations sans histoires qui ne renvoient qu'à des genres bien définis : il compose un trio, un quatuor à cordes, une fantaisie pour piano et orchestre ; au piano il donne une valse, un nocturne, une ballade, une mazurka, et s'il réunit un prélude, une sarabande et une toccata, c'est sous le label volontairement neutre (quoique moqueur : une lapalissade !) de *Pour le piano*. Pareillement, dans ses ultimes années, il se contente de sonates (le titre de la *Sonate pour violoncelle*, « Pierrot fâché avec la lune », n'est qu'une arrière-pensée) ; affuble trois pièces pour deux pianos de l'appellation quelque peu ironique de *En blanc et noir* (une façon de redire « pour le piano ») ; et dédie au piano seul des études sans intitulés, sinon de l'ordre le plus prosaïque, le plus utilitaire, à mille lieues des programmes poétiques d'antan.

Les pièces réunies dans ce disque, et qui parachèvent cette intégrale, représentent ce piano purement instrumental, ce « noir et blanc », de part et d'autre des « couleurs » dites à tort ou à raison impressionnistes. Plus simplement, on sera tenté d'y voir le côté chopinien de Debussy, quand l'autre était au fond lisztien, convoquant à la manière du grand rhapsode, du grand imagier, les feuillages et les sources, les cloches et les zéphyrs, sans oublier la littérature et les beaux-arts. Rien de tel, on le sait, chez Chopin, – à la mémoire duquel sont justement dédiées les *Douze Études* de Debussy.

Distinguons, toutefois. Le jeune homme qui, entre 1880 et 1890 (les dates ne sont pas assurées : il faut sans doute remonter vers la première), compose son lot de pièces « romantiques » (l'adjectif sera accolé, non sans un grain de sel, à la *Valse*, mais convient bien sûr à l'ensemble), a certes reçu à dix ans les leçons de Mme Mauté de Fleurville, belle-mère de Verlaine, qui se présentait comme une des dernières élèves de Chopin ; mais gageons qu'il n'a de Chopin que l'image que s'en fabrique cette fin de siècle, celle du sylphe, de l'archange « aux ailes prismatiques », celle du poitrinaire dont on distribue les valse comme des bonbons acidulés dans les salons bourgeois, celle du pleureur lamartinien dont les jeunes filles en fleurs, à demi-pâmées, égrènent quelques nocturnes, toujours les mêmes (pardon, toujours le même, le *Nocturne en mi bémol* de l'opus 9). Fauré, à la même époque, retrouve réellement le secret des « phrases à col de cygne » admirées de Proust, ajoute à la langue incomparable de Chopin ses propres sortilèges harmoniques. Debussy ne fait que pasticher, sans trop y croire, un vague agglomérat de clichés, d'ailleurs en par-

tie revus par les Russes : le petit « Bussy » qui fut tapeur à gages chez Mme Von Meck a ramené dans ses oreilles, et du coup dans ses phalanges, du Tchaïkovski, du Rimski, du Borodine.

De ces pièces isolées (qui comprennent aussi les *Arabesques*, la *Réverie* et la *Danse*), la moins digne de survie est le *Nocturne*. On y surprend l'auteur à larmoyer, complaisamment. Il faut le génie d'un interprète pour se sortir sans trop de mal de ces attendrissements à fleur d'âme, et de doigts. Le beau ton fauréen de ré bémol majeur, qui a d'ailleurs inspiré des merveilles aux Russes en question, est gaspillé en pure perte ; et quand on croit rattraper Fauré, on n'a que Benjamin Godard... Mais quoi, on peut ranger la chose dans le tiroir où l'on a déjà abandonné l'impossible *Pavane* de Ravel, – quitte, les jours de clémence, à faire grâce à l'intermède en fa, vraiment russe, avec sa mesure à sept temps et sa saveur archaïsante de choral.

« Slave » aussi se voulait la *Ballade* : ce fut en effet son premier titre, et l'adjectif ne disparut qu'à la réédition. Par la recette utilisée, elle n'est guère différente du *Nocturne* ; et pourtant (ce qui prouve que ce ne sont pas les ingrédients qui font prendre ou tourner la sauce...), on ne rougit pas trop d'aller jusqu'au bout. Elle a surtout le défaut d'être longue, ou plutôt répétitive ; mais les idées sont fraîches, le « charme » opère, et dans ce mélodisme infatigable sur son flot d'arpèges on voit poindre (par exemple dans le passage en mi majeur) les beaux moments de la *Suite bergamasque*. Comme dans le *Nocturne*, et à bon escient, le « slavisme » joue son rôle : nous en savons quelque chose, nous en savons la mesure et le retour du premier thème, en mode phrygien.

Meilleures encore, la *Valse romantique* et surtout la *Mazurka*. C'est qu'elles sont relevées par une épice supplémentaire, l'humour, sous sa forme blanche, interrogante, l'ironie. L'humour, autrement dit la distance ; cet écart salutaire nous fait marcher sans crainte dans les pas du compositeur, feindre d'adopter avec lui ces fausses révérences aux rythmes, aux cadences que l'on toumicotait dans les boudoirs, et d'un coup les quitter, par un sentier buissonnier, comme le fait si prestement le milieu de la *Mazurka*. Ingénu si l'on veut, cet art, mais aussi, et peut-être d'abord, ingénieux...

À Debussy le vrai Chopin, dans son essence et sa vérité bouleversante, dut apparaître plus clairement lorsque, un quart de siècle plus tard, il fut chargé d'en réviser l'œuvre pour les éditions Durand. C'est ce travail, on le sait, un passe-temps de malade, qui est à l'origine de ses *Études*. On mesure son enthousiasme, sa force retrouvée, à la rapidité de la mise en œuvre : deux mois, août-septembre 1915, passés à Pourville. Malgré l'amertume et l'angoisse où l'a plongé la guerre, malgré la lutte inégale avec une maladie sournoise, où chaque portée écrite devait lui sembler une petite victoire, ce Debussy en partance nous donne un de ses plus hauts chefs-d'œuvre, – relativement méconnu, ou mal aimé, encore aujourd'hui.

Études ? Si l'on veut. Mais nul n'y fera sa technique. Et qui donc, en vérité, la fait sur celles de Chopin ou de Liszt ? Du point de vue du mécanisme, le bon vieux Czerny, avec son *École de la vélocité* ou son *Art de délier les doigts*, demeure à jamais irremplaçable. Comme pour Liszt et Chopin, le virtuose qu'elles supposent doit être armé déjà de pied en cap pour pénétrer dans ce monde aussi périlleux que fabuleux, où l'attendent des trésors.

Mais si Chopin, tout jeune à l'époque des siennes, ayant trouvé d'emblée « le lieu et la formule », y exposait magistralement ses principes et son avenir, avec celui de tout le siècle romantique, Debussy, lui, est à l'heure du bilan. Il lui reste trois années à vivre, d'où ce qualificatif de « testamentaires » que l'on donne souvent aux *Études*. Elles résument son art, assurément. Et pourtant, comment ne pas y lire un préambule à des pages qui ne seront jamais tracées ? Car ici un être s'est fortifié, densifié, avec des critères sensiblement nouveaux : un choix de la couleur plus nette (inversions le vers de Verlaine : pas la nuance, la couleur !), du contour plus exact, du trait plus aigu, une plus grande économie du temps et de l'espace, et comme un parti de l'abstrait, opposé à la sensualité jusque là souveraine. Autant de chemins ouverts sur le futur, ce qu'ont bien observé, à la suite de Barraqué et de Boulez, tous ceux à qui cet art (vivant, lui, et vigoureux) semblait donner des gages, des prétextes, des excuses anticipées...

« D'après Monsieur Czerny », la 1^{re} étude, *Pour les cinq doigts*, renoue avec l'humour pince-sans-rire du « Doctor Gradus » qui ouvrait *Children's Corner* et qui, lui, s'en prenait (tout aussi gentiment) à Clementi... Cet humour d'ailleurs ne s'exerce qu'au seuil de la pièce, dont le paisible aller-retour sur do ré mi fa sol (« sagement », indique l'auteur) et la candide blancheur (do majeur : le ton des commencements dans tous les ouvrages pédagogiques !) sont raillés par ce la bémol intempestif qui vient dissoner par à-coups de plus en plus vifs et rapprochés, puis par cet arpège de fa dièse, à l'autre bout du spectre tonal. L'étude en elle-même, cousue en effet, dans tous les tons, des gammes rapides que laisse présager le titre, est une gigue, de la plus saine bonne humeur, coupée certes çà et là de saillies, interrompue de nombreux rubatos et ritenutos, mais toujours joyeuse, conduite d'un même élan et s'achevant par une gamme scintillante qui raie le clavier de bas en haut, à l'unisson des mains.

La 2^e étude, *Pour les tierces*, tout comme avant elle le prélude *Les Tierces alternées* du Second Livre, n'entend pas braver la terrible, l'inexorable étude de tierces de l'opus 25 de Chopin, ce Charybde ou Scylla de la plupart des pianistes. Et encore le prélude, précis et ajusté comme un rouge, concédait-il à la virtuosité, au mécanisme ; l'étude, d'allure modérée, de ton mélancolique, étude de *legato* avant toute chose, n'offre d'abord qu'un doux balancement de tierces conjointes, avant le cri pathétique de la deuxième page, en triolets et notes répétées. Mais elle a aussi ses sourires, et si l'on entend à nouveau cette plainte à la fin, dans l'animation soudaine et le « con fuoco », ce n'est pas sans avoir passé par des moments de grâce (les irisations de l'épisode chromatique, sur le pas sautillant de la gauche) et même de langage.

Un des sommets poétiques de tout l'ouvrage, la 3^e étude, *Pour les quartes*, en fa majeur, aurait pu figurer telle quelle au sein des *Épigraphes antiques* d'un an seulement plus anciennes ; elle en retrouve la couleur et l'atmosphère. Tour à tour mystérieuse, interrogative, persuasive (le bref solo de flûte de la deuxième page, dans son mode ancien), – ou enjouée, dansante (le fameux « scherzandare » si fréquent dans le dernier Debussy), avec ces grappes de quartes tombant par paliers, – elle finit dans les limbes lointaines où elle a commencé. (La quarte : intervalle équivoque, qui d'être ainsi enfilé en chapelets suggère le médiéval ou l'exotique, et que les manuels engagent à prendre avec des pincettes. Parlant de cette étude à son éditeur, dans sa lettre du 28 août 1915, Debussy lui promettait du « non-entendu ». Trois ans plus tôt, cependant, Scriabine consacrait les trois études de son opus 65 aux quintes, aux septièmes et aux neuvièmes consécutives, encore plus hérétiques...)

La 4^e étude, *Pour les sixtes*, est douce, et même doucereuse, comme peut l'être cet intervalle trop lisse et consonant, que Debussy feignait d'assimiler à « des demoiselles prétentieuses, assises dans un salon, faisant maussadement tapisserie », mais à qui il offre ici quelques phrases adorables de tendresse et d'abandon. Notons que comme pour les tierces, le compositeur semble vouloir prendre le contre-pied du travail de Chopin sur les sixtes (op. 10 n° 10, et plus encore op. 25 n° 8), bannissant la prouesse, exaltant le chant pur.

« Joyeux et emporté » : il faut obéir scrupuleusement à l'indication de la 5^e étude, *Pour les octaves*. Cette joie dans la lumière, que signalent souvent chez Debussy la franchise rythmique et les ton diésés (ici mi majeur, comme à la fin des *Jardins sous la pluie* ; et voyez si majeur dans *Les Collines d'Anacapri*), cette allégresse communicative, il faut la porter, c'est le cas de le dire, à bout de bras. Le milieu se joue en staccato, bien remonté, une main sur l'autre, à la toccata, et cependant le plus délicatement possible, avant le « *strepitoso* » qui ramène, à leur comble, l'éclat et l'exubérance du début.

Aussi digitale que la toute première, la 6^e étude, *Pour les huit doigts*, tire son nom du fait qu'une note de bas de page, non dépourvue de perfidie, y proscriit en principe, dans cette écriture toute en mains alternées, l'emploi des pouces (en principe : Marguerite Long évitait plutôt les cinquièmes doigts et la difficulté, tout autre, n'en était pas moindre !). Toute en fuites, en remuements immatériels, en traits de vif-argent, glissandos et trilles, mais dans un legato continu, elle dure un peu plus d'une minute, aussi légère, aussi efficace, aussi vivement enlevée que les meilleurs préludes de Chopin.

Pour les degrés chromatiques : la 7^e étude, au seuil du Second Livre, se sert de ce prétexte technique (qui nous a valu, chez Chopin, la plus redoutable des Vingt-quatre Études : la 2^e de l'opus 10) pour construire, en cinq pages, et dans le même ton de la mineur que son devancier, un scherzo fantasque et scintillant. Voici Puck à nouveau, et les fées qui sont « d'exquises danseuses ». Une fois de plus, la difficulté réside moins dans la vitesse à atteindre, que dans le « *sempre leggierissimo* » souhaité. Les quelques fragments mélodiques « en dehors » (très simples, répétitifs, des espèces de comptines) ne doivent jamais prendre le pas sur cet impalpable poudroïement sonore.

La complexe 8^e étude, *Pour les agréments*, qui fut la dernière écrite des douze, quitte un instant le souvenir de Chopin pour celui de Couperin, à qui Debussy avait également projeté de dédier son ouvrage : ce terme ancien d'*agréments* préféré à celui plus courant d'*ornements* est un hommage, un peu oblique, mais assuré. La pièce, une des plus longues de ces Études, sorte de nocturne au rythme de barcarolle (« sur une mer un peu italienne », disait l'auteur), pourrait passer pour une vaste improvisation, – pourtant réglée au quart de soupir, contrepoint luxuriant et féérique de valeurs, de rythmes, de fioritures, de nuances, d'attaques, de timbres des plus divers.

Nouveau scherzo, avec la 9^e étude, *Pour les notes répétées* (et aussi bien, d'ailleurs, « pour les mains alternées ») ; particulièrement minutieuse, celui-ci, dans son staccato, ses accents nerveux, sa graphie avare, comme à l'eau-forte. La netteté du trait, à rapprocher de l'écriture du piano dans les Sonates contemporaines pour violoncelle ou pour violon, évoque ici presque Bartók, et même, avec des grâces qui ne sont que françaises, ce Prokofiev qui n'aima jamais Debussy : en effet l'humour y est sardonique, on touche au sarcasme, sa variété noire et méchante. Le cliquetis des notes répétées entraîne ces grimaces étranges, ces pointes sèches, ces railleries, ces grincements (voyez l'indication

« strident » !) qu'on soupçonne, à lire la correspondance de l'époque, en partie retournés contre soi-même par un malade aux abois...

Un autre sommet du recueil, la 10^e étude, *Pour les sonorités opposées*. Debussy prend ses distances avec la grammaire habituelle du pianisme, celle des intervalles, des gammes, des arpèges, des accords, tout l'attirail ordinaire (ou extraordinaire, c'est tout comme) des doigts. Plus encore que dans les « agréments », l'ambition de la pièce est orchestrale : ces sonorités contradictoires, ce sont les multiples plans d'une instrumentation poussée au suprême degré du raffinement. Pour le pianiste un casse-tête : il suffit de déchiffrer les quatorze premières mesures, où tant de timbres différents doivent s'allier sans se heurter. Et que dire de l'entrée de l'intermède, où, sur trois mesures, le même accord doit se jouer « piano doux », puis « piano marqué », enfin « piano expressif et pénétrant » ? D'ailleurs un intermède étonnant, sous le signe de l'« appassionato », en crescendo, où la pédale de dominante (sol dièse en ut dièse) crée peu à peu un indicible climat d'angoisse.

La plus jouée des *Études* est sans conteste la 11^e, *Pour les arpèges composés* ; et on le comprend sans peine. Coiffée d'un titre poétique, ce serait une « image ». Les fervents de Debussy que la langue plus sévère, plus économe, mais aussi plus recherchée des *Études* a pu troubler, dans ces pages du moins le retrouvent tel qu'ils le connaissent et le chérissent. Pièce acrobatique, sous ses dehors voluptueux, sa rondeur, sa souplesse : ces doubles ou triples volées d'arpèges supposent un mécanisme sans défaut, quelque ouate qui l'enveloppe... L'épisode central fait contraste, « giocoso », « un poco pomposo », qui remplace les nappes d'arpèges aquatiques par des arpègements serrés, nerveux, – et vaguement narquois, dirait-on ?

En guise de conclusion, la puissante 12^e étude, *Pour les accords*, morceau casse-cou par excellence, avec ces accords à plaquer au centre de l'instrument, et ces octaves à rejeter aussitôt de part et d'autre du clavier. « Sans lourdeur », prescrit le compositeur ; c'est un vœu pieux, une gageure presque impossible. On en peut trouver la façon un peu brutale, inattendue chez Debussy, mais le prélude *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* nous avait préparés à ce piano athlétique, qui pour une fois n'a pas honte de ses marteaux ; disons, à tout le moins, qu'ici se dissipe pour de bon la brume impressionniste. Reste l'intermède, peuplé de murmures, une fragile et brève accalmie au sein de ce monde menaçant...

Guy Sacre

DEBUSSY, PIANO WORKS, VOL. 5

'I am trying to do something different – in a way, realities – what the imbeciles call impressionism...' These words, from a letter written to his publisher Jacques Durand in 1908, show Debussy's scorn for the rather vague term chosen by the critics quite early on in his career as a convenient label for his style – a label still in common use today. At worst, it is a clumsy, inaccurate, facile assimilation of two very different techniques – of sound and colour, music and painting – that happened at that time to assert their right to freedom of form. At best, the word applies to the poetic titles that are found scattered throughout much of the composer's œuvre. And supposing that we accept the latter, it only applies to the compositions between, say, the Nocturnes for orchestra of 1899 and the last of the piano Préludes of 1912 – and that includes Estampes and Images, in which the composer himself clearly cultivated the ambiguity. In the 1890s Debussy tended to use simple, straightforward titles referring to established genres: he composed a Piano Trio, a String Quartet, a Fantaisie for piano and orchestra; for the piano he wrote a Waltz, a Nocturne, a Ballade, a Mazurka, and if he brought together a Prelude, a Sarabande and a Toccata, it was under the deliberately neutral – and truistic – title of *Pour le piano*. Likewise, in his final years, he contented himself with Sonatas ('*Pierrot fâché avec la lune*', the title of his Cello Sonata, was an afterthought); with some irony, he called his three pieces for two pianos *En blanc et noir* (another way of saying '*pour le piano*'); and for solo piano he wrote a set of *Études* with no titles other than prosaic indications of a practical nature, far removed from the poetic programmes of the past.

This last recording devoted to the complete piano works of Claude Debussy presents works of the 'black and white' type, i.e. ones with neutral titles; the other type – those with the colourful, poetic titles, rightly or wrongly regarded as 'impressionist' – are to be found on the other four recordings in the set. We might describe this 'black and white' side of Debussy, with titles such as *Nocturne*, *Étude*, *Mazurka*, etc., as redolent of Chopin, while the 'colourful' side, with titles evoking foliage, springs, bells, zephyrs, but also literature and the fine arts, is basically closer to the rhapsodic, picture-painting nature of Liszt, and very unlike Chopin. Significantly, it was to the memory of Chopin that Debussy dedicated his 12 *Études*, presented here.

We must distinguish between the two different approaches to Chopin that are found in Debussy's works. In the years 1880 to 1890 (and probably nearer to 1880 than to 1890 – the dates given are unreliable) Debussy composed a batch of 'Romantic' pieces. The epithet was used, not without a touch of irony, for the Valse romantique, but it obviously applies to all of the piano works he wrote during that period. Earlier, at the age of ten, he had received piano lessons from Mme Mauté de Fleurville (the mother-in-law of Verlaine), who claimed to be one of Chopin's last pupils. But we may be certain that the image Debussy had of Chopin at that time was the false image that was in circulation at the end of the nineteenth century: that of a delicate, frail creature, 'un archange féminin aux ailes prismatiques' (Liszt), a phthisic whose waltzes were passed round the salons of the bourgeoisie like bonbons, a sad young Romantic à la Lamartine, whose nocturnes – or rather nocturne: they always chose the same one, the *Nocturne in E flat* from his opus 9 – were picked out on the piano by young ladies, half-swooning with ecstasy. At that same time Fauré discovered the secret of those graceful phrases – 'phrases à col de cygne' – so admired by Proust, and added to

Chopin's incomparable language his own harmonic charms. Without any real conviction, Debussy merely pastiched what was in fact a vague accumulation of clichés. Moreover his works of that time also show the influence of contemporary Russian composers, encountered at the home of Madame von Meck, where young 'Bussy', as she called him, taught her offspring the piano and heard Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov and Borodin.

Of these isolated pieces (also including Arabesques, Rêverie and Danse), the one least worthy of survival is **Nocturne**. The author indulges unashamedly in mawkishness and it takes a very great pianist indeed to make something out of such sickly sentimentality. The fine 'Fauréan' key of D flat major, which also inspired wonders in the aforementioned Russians, is completely wasted here. And just as we think we are about to start catching up with Fauré at last, what do we get but Benjamin Godard! This piece is best put away in a drawer, with Ravel's impossible Pavane, and brought out occasionally (when we are feeling indulgent) just for the middle section in F, a very Russian piece with its seven beats to the bar and its archaic, choral flavour.

Debussy's **Ballade** also shows a Slavonic element: indeed its original title was 'Ballade slave', but the adjective was dropped in the second edition. Nocturne and Ballade use almost the same recipe, but listening to the latter right through is not quite as embarrassing – which goes to show that the success or failure of the soufflé does not depend entirely on the ingredients! Ballade suffers mainly from long-windedness, or over-repetitiveness, but the ideas are fresh, the charm works, and in the indefatigable melody with its flood of arpeggios we are pleasantly reminded (the passage in E major) of the Suite bergamasque. The Slavonic element, judiciously used, shows in the unisons and open fifths on the return of the first theme, in Phrygian mode.

Debussy's **Valse romantique** and **Mazurka** (the latter especially) are even better. The seasoning is spicier; there is humour, in the form of irony. Humour – in other words, distance. A healthy distance that enables us to walk without fear in the composer's footsteps, feign adoption of the false deference to rhythm and cadence of the dances performed in the boudoirs, then suddenly slip away from them without so much as a by your leave, as in the middle of the Mazurka. This art may be ingenuous, but it is also, and above all, ingenious.

A quarter of a century later, Durand commissioned Debussy to produce an edition of the works of Chopin, a labour of love, the pastime of an ailing man, which enabled him to gain true insight into that composer and led to the 12 Études for piano. In a final creative burst, Debussy wrote his **Études** in just two months, August-September 1915, when he was staying at Pourville. At a time when, bitter and anxious because of the War, he was also fighting a losing battle against cancer and each new shave must have seemed to him like a small victory, Debussy managed to produce one of his greatest masterpieces, a work that even today is not as well known and as well loved as it deserves to be.

Are these really études? Possibly. But no performer would use them as a basis for the improvement of his technique. But then he would not use those of Chopin or Liszt for that purpose either. Indeed, good old Czerny fills that bill perfectly with his Progressive Exercises or his School of Velocity. Like those of Liszt and Chopin, Debussy's Études call for virtuosic skills: this marvellous and perilous world and its treasures are out of bounds to all but the most accomplished of musicians.

Chopin wrote his Études when he was very young. Those pieces, brilliantly expressing his principles, look forward to his own future and to that of the whole of the Romantic period. Debussy's Études, on the other hand, came at the end of his life, at the time of looking back and taking stock. He had three years left to live, and the Études are often regarded as his 'testament', the encapsulation of his art. Yet how can we help seeing them as a preliminary to something else – something intended but never written? For Debussy here is stronger than he has ever been, showing greater density and adopting criteria that are obviously new: a clearer choice of colour ('Pas la Couleur, rien que la Nuance!' wrote Verlaine – the opposite would be true of Debussy's Études), a sharper outline, greater precision, more economy of time and space, and a sort of abstraction, contrasting with the sensuality that had hitherto held sway. All those paths led to the future, and composers such as Barraqué, Boulez and others after them have used as an alibi for their own abstractions, the so-called 'abstraction' of Debussy's later works, which are in fact vigorous and very much alive.

Pour les cinq doigts, d'après Monsieur Czerny, the first study, reminds us in its deadpan humour of Doctor Gradus ad Parnassum, at the beginning of Children's Corner, a gentle parody of a Clementi study. This humour appears only at the beginning of the piece, however, in a spoof on Czerny's 'five-finger exercises' (using the elementary doh-ray-me-fah-soh), played steadily – 'sagement'. The key used here is, of course, the one always used in beginner's books: C major – no sharps, no flats. Then a jarring A flat suddenly disturbs the peace, creating dissonance with ever livelier, ever more frequent jolts, and an arpeggio appears in F sharp, at the other end of the tonal spectrum. The study in itself, with its rapid scale passages in every key, is a gigue in the heartiest of good spirits. Though broken here and there by sudden outbursts and interrupted many times by rubato and ritenuto, it constantly retains its joy and energy, and ends with a scintillating rising scale, with the hands in unison.

The second study, Pour les tierces, like the earlier Les Tierces alternées (Book II of the Préludes), does not attempt to rival the virtuosity of Chopin's exemplary study in thirds, Étude op. 25 no. 6, a dauntingly difficult piece for the pianist. Les Tierces alternées, as precise and regular as clockwork, did make some concessions to virtuosity and technicality. Pour les tierces, on the other hand, moderate in speed, melancholy in tone, is primarily a study in legato. It presents only a gentle rocking of conjunct thirds, before the appearance on the second page of a pathetic cry in triplets and repeated notes. It is heard again at the end, in the sudden animation of the 'con fuoco'. But between those two cries the piece also has its smiles; there are moments of charm (in the iridescent chromatic episode, over the dancing step of the left hand) and even of languor.

The third study, Pour les quarts (F major) is one of the most poetic of these pieces. It could have been included without any modification in the Épigaphes antiques written the previous year: the colour and atmosphere are the same. By turns mysterious, questioning, persuasive (the brief 'solo flute' part – page 2 – with its ancient mode), or lively and dance-like (the famous 'scherzandare' that appeared so frequently in Debussy's later works) with its cascading clusters of fourths, the piece ends with a return to the enigmatic regions in which it began. (The fourth is an ambiguous interval: when several are chained together it suggests the medieval or the exotic; the manuals treat it with caution. In a letter dated 28 August 1915, Debussy promised his publisher that he would hear in this piece something he had never heard before – 'du non-entendu'. But three years previously Scriabin had devoted his Trois Études op. 65 to consecutive fifths, sevenths and ninths, which was even more of a heresy.)

The fourth study, *Pour les sixtes*, is sweet, or even sickly, as one might expect from an interval that is too smooth and consonant. Debussy compared the continual employment of sixths to 'pretentious young ladies sitting in a salon, sullenly enduring their wallflower existence'. He nevertheless gives the interval some delightfully tender phrases here, showing total abandon. As in his study for thirds, Debussy here adopts a different course to Chopin (op. 10, no. 10, and especially op. 25, no. 8): virtuosity is banished in favour of pure melody.

Pour les octaves, the fifth study, has to be lively, joyful and impetuous ('*joyeux et emporté*,' instructed Debussy). Such brightness and rejoicing is often characterised in Debussy's works by clear rhythms and sharpened keys (here E major, as at the end of *Jardins sous la pluie*; see too the sunny B major in *Les Collines d'Anacapri*, Book I of the *Préludes*). This infectious exuberance puts the pianist's energy to the test, his hands leaping boldly from one part of the piano to another. In the middle section, toccata-like, he has to play staccato, but as delicately as possible, and the hands are in the tricky position of being one on top the other. The '*strepitoso*' then returns to (and intensifies) the sparkle and exhilaration of the beginning.

In the sixth study, *Pour les huit doigts*, fingering is as important as it is in the first. The title, '*For the eight fingers*', means, as Debussy indicated in a footnote, that the piece is to be played without the thumbs. Their usage is not forbidden, of course, but, as he points out, it would make the performance more difficult. (Marguerite Long avoided using the little fingers instead, simply shifting the difficulty). Delicate, spry and graceful, using rapid scale passages, glissandos and trills, but constantly legato, this piece lasts just over a minute. It is as light, spirited and effective as the finest of Chopin's preludes.

Book II begins with the seventh study, *Pour les degrés chromatiques*. We remember that chromatic steps were the subject of the most daunting of Chopin's *Études*, op. 10 no. 2. Here, Debussy takes the opportunity to create – in five pages and in the same key as Chopin (A minor) – an extraordinary, scintillating scherzo. Puck is back, with the exquisitely dancing fairies of the *Préludes*. Once again, the difficulty lies not so much in the speed required of the pianist as in the '*sempre leggierrissimo*' that is requested. The few melodic fragments found here (very simple, repetitive, almost like counting songs) must not be allowed to take precedence over the lightness of that dusting of sound.

The complex eighth study, *Pour les agréments* – '*for ornaments*' – was the last of the twelve to be written. Besides Chopin, François Couperin initially also came into consideration as the dedicatee of the *Études*, and this one could have been dedicated to him – the old term *agréments* (rather than the more modern ornaments) being a somewhat oblique but indubitable tribute to the harpsichordists of his time. This piece, one of the longest of the *Études*, is a sort of nocturne, which Debussy himself described as '*a barcarolle on a somewhat Italian sea*'. It could almost be taken for a vast improvisation, yet every detail is written down. The counterpoint is rich and the piece contains an extraordinary abundance and variety of note values, rhythms, ornaments, nuances, and so on.

With the ninth study, *Pour les notes répétées* – '*for repeated notes*, but also '*for alternate hands*' – we come to another scherzo, meticulous in its staccato, its nervous accents, its sparing written form, as if etched. The clear line, like that of the piano part in his Cello or Violin Sonatas composed around the same time, is almost that of Bartók, or even

(despite its French-ness) of Prokofiev (who never appreciated Debussy): indeed, the humour here is sardonic, sarcastic even. This music is sometimes strangely grotesque, acid, grimacing, mocking, strident. Debussy's correspondence of the time leads us to suspect that this piece shows the influence of his bitter struggle against cancer.

Another summit of the collection is the tenth study, *Pour les sonorités opposées*. Debussy keeps his distance from the usual grammar of pianism, intervals, scales, arpeggios, chords, and all the ordinary (or extraordinary) fingering techniques. Even more than in *Pour les agréments*, the ambition of the piece is orchestral: the contrasting sonorities are in fact the many different layers in an instrumentation that is taken to the peak of refinement. For the pianist it is a headache: just try sight-reading the first fourteen bars, in which so many timbres have to be combined without clashing! And what about the beginning of the middle section, where, over three bars, the same chord has to be played '*piano doux*', then '*piano marqué*', and finally '*piano expressif et pénétrant*'? This middle section, '*appassionato*' in mood, is quite amazing: it is a crescendo, with dominant pedal points (G sharp in C sharp) gradually building up an indescribable feeling of anxiety.

The most frequently heard of the twelve *Études* is undoubtedly no. 11, *Pour les arpèges composés*, and it is easy to see why. We are reminded of Images, although the poetic title is missing. Those who are disconcerted by the more severe, more sparing, but also more elaborate language of the *Études*, find here the Debussy they recognise and cherish. Despite its voluptuous, round, smooth appearance, this is an acrobatic piece: the double or triple flights of arpeggios require faultless technique, enveloped in softness. The middle episode, '*giocoso*', '*un poco pomposo*', provides a contrast, replacing the layers of liquid arpeggios with ones that are dense, nervous – possibly vaguely taunting?

The conclusion, no. 12, *Pour les accords*, is a perilous piece if ever there was one. The composer gives the prescription '*Sans lourdeur*', which is extremely difficult, if not impossible to respect. How, for example, can the pianist play '*without heaviness*' the massive chords in the middle of the keyboard, followed by octaves at each end? This may seem unexpectedly brutal for Debussy (note the unashamed hammering) but we have already been prepared for such athleticism in *Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (*Préludes*, Book I); let us say that, here at least, the impressionist haze has lifted at last. The middle section is fragile, merely whispered, a brief lull before the return of the threatening world previously experienced.

Guy Sacre
Translation: Mary Pardo

François Chaplin suit la formation du pianiste bulgare Ventsislav Yankoff, de Jacqueline Robin et Jean-Claude Pennetier 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 quatre 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 Pennetier. 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 four 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.