

ANNE-LISE GASTALDI

DAVID SAUDUBRAY



L'OREILLE
DE PROUST

23 Juillet 1900
A. B. Buffet Terrasse



5 CABOURG. — La Terrasse et la Plage. — LL.

LA MUSIQUE, LE PIANO ET MARCEL PROUST

Que signifiait donc le piano pour Marcel Proust ? Au moment où l'auteur fait son entrée dans le monde, en 1890, l'instrument a connu un siècle d'améliorations techniques et se retrouve au cœur de la production musicale de la Belle-Époque. Musique et piano sont essentiels à *La recherche du temps perdu*. La mère de Proust a exposé son fils à l'instrument dès son plus jeune âge et plus tard, il accordera au piano une place de choix dans son chef-d'œuvre.

La musique et le piano sont, à l'époque, la marque de toute maison bourgeoise cultivée. Proust, à quinze ans, écrit à sa grand-mère : "*les divines mélodies de Massenet et Gounod calmeront mes ennuis.*" Trois décennies plus tard, il se plaint à sa confidente, Geneviève Halévy, veuve de Georges Bizet et épouse d'Émile Straus : "*Quand je ne suis pas trop triste pour en écouter, ma consolation est dans la musique*" (Corr. 1:97, 13:31)¹. *La Recherche* en est baignée ; comme le Rhin de Wagner, elle y commence par une goutte, un ruisseau (qui rappelle l'accord en mi bémol du Maître) au moment où un obscur professeur de piano, Vinteuil, apparaît dans *Du côté de chez Swann*. Rapidement, il devient inséparable de ce dernier. La musique de Vinteuil va dominer la vie de Swann († I, 24). Et tel le Rhin, le thème musical submerge le triomphe posthume de Vinteuil ("*son nom, prononcé comme celui du plus grand musicien contemporain*") († III, 263). Le Narrateur, qui projette de devenir écrivain, le confesse : "*cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus*" († III, 876) et au fil des pages, le roman-fleuve de Proust charrie les noms d'une bonne centaine de compositeurs, interprètes et poètes lyriques.

Le piano était l'héritage de l'écrivain du côté maternel. Les femmes cultivées de la famille de Jeanne Proust apprenaient la musique classique européenne par le biais de l'instrument. Comme sa mère, Adèle Weil, et sa grand-mère, Rose Berncastel, avant elle, Jeanne était une pianiste accomplie qui jouait du Mozart et du Beethoven pour sa famille et ses amis (WCC, 5). Amélie, la sœur de Rose, avait eu Chopin comme professeur et avait tenu un salon après son mariage avec Adolphe Crémieux.

Parmi les premiers cadeaux que ce dernier avait faits à la jeune mariée, figuraient la collection complète des partitions de Mozart et un piano Erard, l'instrument préféré de Liszt. Meyerbeer, Chopin et Rossini fréquentaient le salon des Crémieux. La grand-mère de Proust, Adèle, venait elle aussi chez sa tante Amélie pour y participer. En épousant Adrien Proust, Jeanne avait apporté en dot l'art et la distinction. Evelyne Bloch-Dano évoque avec justesse l'union précoce de Jeanne à ce médecin très occupé : "*Son piano et son journal intime sont ses confidentes*" (EB-D, 125). Le piano de Mme Proust était le symbole d'une bonne éducation. Il permettait d'organiser des spectacles et d'exposer sa famille à la musique ailleurs que dans les salles de concert et les salons. Le jeune Marcel savait lire une partition et jouer du piano. Au 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème}, l'instrument était devenu le principal moyen d'expression musicale du foyer, que ce soit en solo, en ensemble de chambre ou en accompagnement de mélodies. Proust en donne une illustration dans *Famille écoutant la musique* ; une maisonnée y chante et, vraisemblablement, s'y accompagne au piano ("*le murmure puissant des harmonies... la mêlée des accords*") (JS, 108-10).

Ailleurs, Proust nous montre une séance de musique dans sa propre chambre : Jeanne "*fredonne timidement [...] la mélodie divine*" de l'*Esther* de Reynaldo Hahn, tandis que le compositeur lui-même l'accompagne (CS-B † 127-28).

Proust retravaille la scène dans *Du côté de chez Swann*. Un petit détail, rapporté par le Dr Percepied, nous dit que Vinteuil joue de la musique chez lui, en compagnie de la scandaleuse amie de sa fille († I, 145-146). Ce commérage apparemment sans importance, à propos d'une session musicale à Montjouvain, aura les plus profondes conséquences sur la vocation artistique du Narrateur. Proust ne fait que semer cette graine qui se développera sans bruit, jusqu'à ce que l'on en recueille le fruit bien plus tard. Dans *La Prisonnière*, en effet, on apprend que l'amie de M^{lle} Vinteuil a passé des années à reconstituer le septuor du musicien à partir des "*illisibles carnets*" et "*de papiers plus illisibles que des papyrus ponctués d'écriture cunéiforme*" († III, 766-67). Les éditeurs de musique vendaient des partitions originales pour solos, duos de piano ou quatre-mains, tandis que d'autres retranscrivaient pour l'instrument des musiques d'orchestre ou de chambre. Schubert, Brahms, Grieg, Dvořák, Debussy, Fauré, Stravinsky, et tout particulièrement Liszt satisfaisaient la demande. Des morceaux connaissaient une large diffusion alors qu'on ne les entendait guère dans la capitale et peu, sinon jamais, en province. Charles Rosen, pianiste et musicologue, a noté que la prolifération de partitions "*rendait la musique accessible à bien des personnes qui auraient eu de la peine à avoir autrement un contact avec elle, et témoignait surtout de l'extraordinaire variété des interprétations possibles et de l'art d'écrire une partition pour différentes tonalités*" (CR, 19).

Certaines pièces de ce programme revisitent la musique d'orchestre transcrite pour piano (*Carmen* ou *Souvenirs de Bayreuth*). D'autres ont été écrites d'abord pour le piano puis orchestrées plus tard. Le Narrateur de Proust a parlé du pouvoir de métamorphose qu'ont la transcription et l'orchestration († I, 137 ; IV, 523). Le piano est le premier instrument de musique mentionné par *La Recherche*, lorsque Vinteuil, professeur de Flora et Céline, les grands-tantes de province du Narrateur, entre en scène dans *Combray* († I, 111). Mais avant même l'apparition de ce personnage, les deux sœurs prient Swann de pousser le piano de la maison et de tourner les pages de la partition pendant que l'une des deux va chanter († I, 18). Cette session de musique en province illustre l'ubiquité qui était alors celle de l'instrument, avant que le pianola et le gramophone ne le détrônent. Le Narrateur, au moment où il se cache sur le "*monticule buissonneux*" devant la fenêtre du salon, se concentre sur Vinteuil, debout près du piano. Dans un geste ambigu, le timide musicien place ses compositions sur le pupitre et se hâte de les en retirer lorsque les parents du Narrateur entrent dans la pièce († I, 111-12).

Proust est le plus pénétrant lorsqu'il nous confronte à des éléments apparemment disparates et cependant reliés "*par des voies souterraines*" († IV, 488). Le piano dans *La Recherche* témoigne par deux fois de ce concept. Le passage où le Narrateur sous-entend qu'il existe une relation entre *maman* et l'instrument, est comme une errance dans un jardin d'où bifurqueraient des allées sinueuses. "*En effet en nous, de chaque idée comme d'un carrefour dans une forêt*", écrit Proust, "*partent tant de routes différentes, qu'au moment où je m'y attendais le moins je me trouvais devant un nouveau souvenir*" († IV, 123). Un cheminement comparable unit *maman*, que nous avons vue plus tôt habillée aux couleurs de la Vierge Marie, ("*sa robe de jardin en mousseline bleue*" - † I, 13), à la Vierge elle-même à qui l'on offrait, "*au mois de Marie*", des aubépines sur l'autel de Saint-Hilaire († I, 110-11). Le goût pour la synesthésie qu'a Proust va l'amener à fusionner ces aubépines de l'autel avec une musique de piano transcrite pour orchestre, au moment où il sera question de la haie d'aubépines épanouies, à Tansonville († I, 137).

Le piano est riche de nombreuses associations. Mais aucune n'est plus riche, plus subtile - plus "souterraine" - que la bizarre comparaison faite par la grand-mère Bathilde, lorsqu'elle rapproche l'allure distinguée de son cher clocher de Saint-Hilaire de celle d'un pianiste, dont le jeu ne serait jamais nu, froid ou indifférent. "Mes enfants, moquez-vous de moi si vous voulez, il n'est peut-être pas beau dans les règles, mais sa vieille figure bizarre me plaît. Je suis sûre que s'il jouait du piano, il ne jouerait pas sec" († I, 63). Elle sait bien qu'il est extravagant de personnifier ainsi un monument. Toutefois, la métaphore synesthésique rend compte de son admiration pour la « musique » de l'appareillage délicatement nuancé. Le Narrateur s'attarde sur les teintes de la pierre ("noircie", "si rose", "du ton rougeâtre") († I, 62). Il anticipe sa réaction ultérieure au septuor de Vinteuil :

"Chaque timbre se soulignait d'une couleur que toutes les règles du monde apprises par les musiciens les plus savants ne pourraient pas imiter" († III, 758). Bathilde montre la même sensibilité exacerbée que son petit-fils face à une beauté hors norme. La façon dont la grand-mère met sur le même plan l'architecture et l'interprétation pianistique rappelle la manière dont Proust rapproche la tâche de l'auteur de celle d'un instrumentiste : "Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son « son ». Et entre le son de tel violoniste médiocre, et le son (pour la même note) de Thibaud², il y a un infiniment petit, qui est un monde !" (Corr. 8:276-77)

Georges Bizet, *Carmen* (transcription de M. Rebrovic) - pot-pourri : *La Recherche* ne mentionne qu'une seule et unique fois Georges Bizet, auteur de *Carmen*, opéra comique qui met en scène la gitane cigarière de Mérimée, ainsi que d'œuvres pour orchestre, pour piano ou pour la voix. Mais il y a quelque chose d'étrange : Proust a été l'ami, toute sa vie durant, du fils de Bizet, Jacques, et le confident de sa veuve, Geneviève Straus. Le père de celle-ci était le compositeur Ludovic Halévy, l'un des auteurs du livret de *Carmen*. Nous savons que le romancier a vu l'œuvre car il le dit dans une lettre de juillet 1917 adressée à Walter Berry, en plaisantant à propos de cigares (Corr. 16:188). Cette bizarrerie semble d'autant plus remarquable que la seule référence du roman se situe au moment où le violoniste Morel, "qui n'aimait pas Bizet", refuse d'en jouer († III, 792). Quoiqu'excellent interprète, l'homme est un personnage abject ; cela conduit à penser que son mépris pour l'un des plus grands compositeurs français - cher, en outre, aux amis de Proust - n'est mentionné que pour renforcer le dégoût qu'il inspire.

Bizet a beau n'être qu'à peine évoqué, le fatalisme de sa *Carmen* pénètre toute *La Recherche*. En effet, que signifie l'attraction de Don José pour la gitane Carmen, si ce n'est que l'amour est une obsession autodestructrice ?

Proust met en regard l'amour torturé que porte Swann à Odette, Saint-Loup à Rachel ou le Narrateur à Albertine, et le motif de la femme fatale qui se transforme, pour ainsi dire, en celui de l'homme fatal avec Charlus et Morel, Morel et Saint-Loup. On peut estimer, sans pouvoir l'affirmer, que Proust voulait ces parallélismes. À preuve la lettre qu'il adresse en 1919 à Robert de Billy. Il cite la *Habanera* de l'Acte I de *Carmen* et son hymne au caprice : "Si tu ne m'aimes pas, je t'aime" (Corr. 18:503). La gitane aguiche José simplement parce qu'il ne s'intéresse pas à elle : "Tout ça parce que je ne faisais pas attention à elle... Les femmes et les chats ne viennent pas quand on les appelle, mais quand on ne leur fait pas signe...". *Un Amour de Swann* appelle la comparaison avec les derniers vers de la scène où Carmen séduit José : "Tout autour de toi vite, vite, / Il vient, s'en va, puis il revient, / Tu crois le tenir, il t'évite, / Tu crois l'éviter, il te tient !" Le sort de José est scellé par la fleur mortelle que Carmen lui lance : "Avec quelle adresse elle me l'a lancée, cette fleur... juste entre les deux yeux... ça m'a fait l'effet d'une balle qui m'arrivait...". La gitane sait que la manœuvre incitera José à la faire évader : "Tu le feras parce que tu m'aimes... Et cette fleur que tu as gardée... Elle a dormi sur ton cœur, le charme a opéré...".

On pense aux cattleyas du corsage d'Odette au moment fatal où Swann va plonger dans l'amour et la douleur († I, 229-31). Cependant, Odette a jeté son sortilège floral bien plus tôt. Lorsque José raconte, chez Lillas Pastia, comment il a précieusement conservé la fleur de Carmen en prison, il anticipe l'état d'esprit de Swann : "La fleur que tu m'avais jetée / Dans ma prison m'était restée, / Flétrie et sèche, cette fleur. / Gardait toujours sa douce odeur." Le cattleya n'est pas un motif aussi riche que le chrysanthème qu'Odette a donné à Swann sur le seuil de sa porte : "[...] elle cueillit précipitamment dans le petit jardin qui précédait la maison un dernier chrysanthème et le lui donna avant qu'il fut reparti. Il le tint serré contre sa bouche pendant le retour, et quand au bout de quelques jours la fleur fut fanée, il l'enferma précieusement dans son secrétaire" († I, 216). La fleur flétrie de Swann, comme celle de José, est à la fois un fétiche et le présage de sa passion douloureuse pour Odette. À l'image de "la petite phrase", le chrysanthème devient un leitmotiv dans *Un Amour de Swann* - revenant au moins cinq autres fois, il est révélateur de plaisir et de peine († I, 216, 222, 316, 340, 341, 353). Les paroles angoissées de José à l'Acte II pourraient facilement être mises dans la bouche de Swann : "jamais, jamais femme, jamais femme avant toi, non, non, aussi profondément n'avait troublé mon âme !". Les deux hommes sont pris au piège ainsi que José doit l'admettre :

Je me prenais à te maudire,
À te détester, à me dire :
Pourquoi faut-il que le destin
L'ait mise là sur mon chemin !
[...] Et je ne sentais en moi-même
Qu'un seul désir, un seul espoir :
Te revoir, Carmen, oui, te revoir !

Proust était sans nul doute conscient de ce parallélisme.

Claude Debussy, *Epigraphes antiques* - "Pour que la nuit soit propice" : à partir de 1894, Debussy devient l'un des musiciens préférés de Proust. À l'époque, il écrit à Pierre Lavallée "*Debussy (qu'on dit un grand génie bien supérieur à Fauré)*" (Corr. 1:340). Le compositeur a travaillé à Bayreuth de 1888 à 1889 et voue une admiration raisonnée à Wagner. Il cherche à libérer la musique française de la grande ombre du Maître et à faire entendre sa propre voix. En 1893 il écrit à Ernest Chausson à propos de ce qui deviendrait son œuvre scénique la plus célèbre : "*Je m'étais trop dépêché de chanter victoire pour Pelléas et Mélisande, car, après une nuit blanche, celle qui porte conseil, il a bien fallu m'avouer que ce n'était pas ça du tout ! ça ressemblait au duo de*

Monsieur Un Tel, ou n'importe qui, et surtout, le fantôme du vieux Klingsor alias R. Wagner, apparaissait au détour d'une mesure, j'ai donc tout déchiré, et suis reparti à la recherche d'une petite chimie de phrases plus personnelles" (CD, 160).

Pelléas a enthousiasmé Proust. Il l'entend pour la première fois neuf ans après la première de 1902. En mars 1911, il écrit à Hahn : "*Je demande perpétuellement Pelléas au théâtrophone*" et dit de Markel qu'il combine Marcel et Arkel, père de Golaud et de Pelléas (Corr. 10:256, 261). Le pastiche de *Pelléas et Mélisande* qu'il fait date d'un accès initial d'"*immense admiration pour le Pelléas et Mélisande de Debussy*" (CS-B, 206-07). À l'instar de ce qui se passe pour Fauré et Messager avec *Souvenirs*, pastiches ou parodies permettent sans doute de se libérer d'une influence devenue par trop pesante. Tadié estime que Proust les conçoit comme des moyens de "*se délivrer de l'œuvre qui l'obsède*" (J-YT, 660).

En dépit de sa passion pour Debussy, Proust est déçu par *Le Martyre de Saint Sébastien*, une pièce de théâtre avec un accompagnement signé du compositeur (WCC, 500 ; J-YT, 661-62). En mai 1913, il assiste à une représentation des Ballets Russes autour d'une œuvre de Debussy. Kolb soutient que c'est *L'après-midi d'un faune*, alors que Tadié en doute et pense qu'il a vu *Jeux*, un peu plus tôt ce même mois (Corr. 12:12 ; J-YT, 694 n. 6). Quoi qu'il en soit, il est évident que Proust s'intéressait toujours au travail du compositeur, même si c'était avec moins de ferveur que lors de sa première rencontre avec *Pelléas*.

Cependant, la lettre de juin 1919 qu'il adresse à Jean Cocteau semble se rallier à la contestation croissante contre Debussy qui débute un an à peine après la mort de celui-ci. Proust écrit qu'il a apprécié et relu le nouveau pamphlet de Cocteau *Le Coq et l'Arlequin*, qui deviendra plus tard le manifeste des Six et qui fait table rase de l'influence de Wagner et de Debussy. "*Il n'y a pas une pensée qui ne soit profonde, ni une expression d'un bonheur incroyable*" (Corr. 18:267). Proust semble mépriser *Et la lune descend sur le temple qui fut* dans *Images* de Debussy ou tout du moins, le titre : "*Quelle niaiserie dans la préciosité*". Le pamphlet de Cocteau est une insolente déclaration d'indépendance par rapport à l'hégémonie harmonique de Wagner et Debussy, même si aujourd'hui le manifeste semble surfait et ce, malgré quelques brillants aperçus. La lettre de Proust trahirait-elle simplement la manœuvre « politique » d'un flatteur expérimenté, pour être du côté de la nouvelle vague qu'incarne Cocteau ? Ou bien adhère-t-il réellement à la pensée de ce dernier ? "*On ne peut pas se perdre dans le brouillard Debussy comme dans les brumes Wagner, mais on y attrape du mal*" (JC, 53). À bien les lire, les lettres de Proust sont souvent flatteuses et manipulatrices et, bien qu'il se soit sorti de l'emprise de *Pelléas*, il paraît peu crédible qu'il ait rejeté Debussy comme l'ont fait les Six. Au cours de ses dernières années, le compositeur était plutôt resté pour lui une source de plaisir. En juin 1920 il entend du Debussy chez Jacques Porel, le fils de l'actrice Réjane (GDP, II, 300), et s'acquitte de sa dette envers le musicien en perpétuant sa mémoire dans deux des titres de *La Recherche* - publiés, l'un comme l'autre, des années après la lettre à Cocteau († III, 87, 207, 210-12, 278, 298, 335, 345, 414, 624, 734). Ce qui a dû attirer l'écrivain chez Debussy est le fait que tous deux aient révolutionné leurs arts respectifs.

Ludwig van Beethoven, Symphonie n° 6 en fa majeur, opus 68, Pastorale - "L'Orage" (4^{ème} mouvement) : L'amour de Proust pour Beethoven se ressent tout au long de *La Recherche* : ses sixième et neuvième symphonies, ses derniers quatuors et les *Razumovsky*, *Fidelio*, ses sonates *Au Clair de Lune* et *À Kreutzer*, etc. Lucien Capet, dont le quatuor a joué pour Proust à domicile, au 102 boulevard Haussmann, a bien saisi la profonde affinité qu'avait le romancier avec la musique du compositeur. Proust s'identifiait aux malheurs de ce dernier : "*le glorieux Sourd*" est l'épithète compatissante qu'il octroie à Charlus († III, 398). Bien qu'il ait admiré l'œuvre du musicien dans son ensemble, il préférait ses derniers morceaux, "*le Beethoven de la fin*" (Corr. 16:355). Ceux-ci ont décontenancé le public des années 1820 - de manière très comparable à ce que feraient les premiers titres de *La Recherche*. L'écrivain savait qu'une grande innovation artistique devait nécessairement perturber les contemporains et que le génie séduisait seulement "*les rares esprits capables de le comprendre*" : "*Il faut que l'œuvre [...] crée elle-même sa postérité*" († I, 522).

Cependant, en dépit de l'intérêt que Proust portait à l'avant-garde, son goût musical était plutôt éclectique. Aucun morceau de Beethoven n'illustre mieux les drames et les turbulences de la Nature que la Symphonie n° 6. Le 4^{ème} mouvement de cette composition datée de 1808 est un héritage direct du *Sturm und Drang*³ de la fin du 18^{ème} siècle. Proust utilise la transition entre le 4^{ème} mouvement, orageux, et le paisible 5^{ème}, par analogie à la rencontre agitée du Narrateur et de Charlus. Le résultat est une heureuse conjonction synesthésique entre musique, peinture et émotion humaine, ce qui fait du morceau de Beethoven au programme de ce disque une métaphore de cette querelle. La colère de Charlus est orageuse et tonitruante : "*sa voix devenait tour à tour aiguë et grave comme une tempête assourdissante et déchaînée*" († II, 846).

La tempête se calme. La dispute aussi, lorsque le baron attire l'attention du Narrateur sur son tableau de Turner, accroché entre deux clairs-obscur de Rembrandt et qui représente un arc-en-ciel - "*en signe de notre réconciliation*". La musique ponctue l'instant. On entend des musiciens invisibles jouer, à un autre étage, les premiers accords du mouvement final de la *Pastorale* de Beethoven, "*Sentiments de joie et de reconnaissance après l'orage*" (*Hirtengesang. frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm*). À propos de la conjonction fortuite entre l'artiste anglais et l'artiste allemand, Charlus remarque : "*Vous entendez : Beethoven se joint à lui*" († II, 850).

Dans la hiérarchie esthétique de Proust, la musique absolue arrive avant la musique programmée : en témoigne son amour pour ce quatuor tardif et pour le travail de Gabriel Fauré. Le commentaire du Narrateur sur le septuor de Vinteuil est explicite : "*Or aucun programme, aucun sujet n'apportait un élément intellectuel de jugement. On devinait donc qu'il s'agissait d'une transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur*" († III, 761 ; voir aussi Corr. 1:389). Toutefois, il sympathise avec la 6^{ème} qu'il considère être le fruit de la lutte du compositeur contre la surdité. En mars 1913, il écrit à Mme Straus à propos de l'apaisement que lui apportent son abonnement au théâtrophone et son pianola : "*[...] je peux dans mon lit être visité par le ruisseau et les oiseaux de la Symphonie pastorale dont le pauvre Beethoven ne jouissait pas plus directement que moi puisqu'il était complètement sourd. Il se consolait en tâchant de reproduire le chant des oiseaux qu'il n'entendait plus. À la distance du génie à l'absence de talent, ce sont aussi des symphonies pastorales que je fais à ma manière en peignant ce que je ne peux plus voir !*" (Corr. 12:110).

Franz Schubert, Divertissement à la hongroise pour piano à 4 mains, D.818 : On sent une forte affinité entre Franz Schubert et Marcel Proust. Cependant, le compositeur n'est mentionné que

⁵ ³ NDT : le mouvement se nomme en français *Tempête et Passion*.

deux fois dans *La Recherche* - une simple allusion à ses *Moments musicaux* et une attribution erronée du lied *L'Adieu* († II, 666, 835). Les lettres de Proust ne se réfèrent que sporadiquement à lui. Elles éclairent cependant l'importance qu'il avait pour lui.

Deux exemples en disent long : Proust est connu pour la musicalité et la cadence de sa prose et un goût musical pétri de passion et d'élégance - un double talent dont témoigne sa lettre de 1904 à Albert Sorel, un diplomate historien aux conférences duquel il a assisté en 1892. Il l'y complimente pour son verbe sonore, disant qu'il porte les traces de Balzac, Wagner, Schumann, et Schubert : “*Mais vous, d'avoir écrit l'« éthique » des événements historiques n'a pas refroidi chez vous le culte passionné de Schubert et de Schumann, dont les rythmes et les accompagnements ont passé dans votre style*” (Corr. 4:178).

L'influence de Schubert sur le développement de la musique de Vinteuil est patente. En 1914, Philip Kolb remarque l'intérêt, en lien avec son roman, que porte Proust à la musique : “*Nous trouvons des traces de cette préoccupation dans ses petits carnet où, vers cette époque, sont inscrites des notes « Pour Vinteuil ». Ce sont des observations qu'il veut retenir au sujet de César Franck, Wagner, Schumann, Beethoven, Schubert*” (Corr. 13:10).

Quatre ans plus tard, Proust ne fait pas mystère de sa dette envers Schubert. Sa dédicace de 1918 à Jacques de Lacretelle, dans une copie de *Du côté de chez Swann*, se réfère en effet à un réseau d'influences allant de Saint-Saëns (“*la phrase charmante mais enfin médiocre d'une Sonate pour piano et violon*”) à Wagner (“*j'eusse pensé à l'Enchantement du Vendredi Saint*”), Franck (“*la Sonate de Franck surtout jouée par Enesco*”), et Fauré (“*un ravissant morceau de piano*”). Toutefois il insiste sur le rôle direct qu'a Schubert pour la “*petite phrase*” : “*Les trémolos qui couvrent la petite phrase chez les Verdurin m'ont été suggérés par un prélude de Lohengrin mais elle-même à ce moment-là par une chose de Schubert*” (Corr. 17:193-94). Comme Kolb le fait remarquer, “*nous ignorons de quelle « chose » il s'agit*” (Corr. 17:196 n. 19) ; cependant il affirme que la petite phrase en “*elle-même*” est du Schubert.

Sur leur lit de mort, les deux hommes ont lutté pour parachever leur œuvre - Proust avec les titres définitifs de son roman, et Schubert avec les épreuves de son chef d'œuvre, *Winterreise*, D911. Beethoven, en tant qu'homme et artiste, les émouvait profondément l'un comme l'autre. Quelques mois avant de mourir, Proust écrit : “*je me tourne vers le XVe quatuor de Beethoven, avec un espoir - bien incertain - de convalescence*” (Corr. 21:81 ; voir également Corr. 15:83 n. 9). Et en 1828, la semaine de son décès, Schubert se fait jouer le *Quatuor n° 14* de Beethoven (OED, 820). Le *Divertissement à la hongroise* a été composé à Vienne en 1825, soit trois ans environ avant que Schubert ne meure, mais il a sans doute été conçu pendant sa visite de l'été 1824 à Zseliz. “*Quelle que soit [l'influence hongroise] qu'il recèle, celle-ci a facilement pu avoir son origine à Vienne, où vivaient de nombreux musiciens hongrois*” explique Elizabeth McKay, biographe de Schubert. Ce dernier aimait à jouer des duos au piano comme le *Divertissement*, son ami Josef von Gahy se rappelle : “*Le jeu clair, fluide, la liberté créative et l'interprétation, tantôt délicate, tantôt pleine de feu et d'énergie que produisait mon petit partenaire bedonnant, étaient un vrai bonheur. D'autant que l'heureux caractère de Schubert s'affichait alors dans toute sa splendeur*” (ENM, 88, 196 n. 85, 269). Le musicien était le modèle même d'homme, de compositeur ou de pianiste que Proust admirait.

Gabriel Fauré et André Messager, *Souvenirs de Bayreuth - Fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de l'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner : Le goût de Fauré pour Wagner lui est venu lors de ses études. Les opéras de ce dernier n'étaient plus joués à Paris, depuis le fiasco de *Tannhäuser* à l'Opéra en 1861. Fauré avait alors seize ans. En 1879, il a dû aller à Cologne et à Munich pour voir *Der Ring des Nibelungen*. Il est retourné à Munich en 1880 et 1881 pour *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, et *Tristan und Isolde*. Il a affirmé être « müde » d'admiration. Plus tard sa passion pour Wagner n'a pas décliné mais est devenue plus exigeante. Il a eu la même admiration pour *Parsifal* que pour le *Ring* ou *Les Maîtres Chanteurs*, mais, bizarrement, il a soutenu qu'il n'appréciait pas *Tristan*. Peut-être était-ce à cause de ce qu'Harold Bloom nomme “*la peur de l'influence*” : un besoin de tenir à distance une inspiration dominante, de crainte que ses propres concepts artistiques ne soient dévoyés et affaiblis. Fauré n'a jamais adhéré à l'anti-Wagnérisme aigu de Saint-Saëns durant la Grande Guerre - où Proust a déploré même s'il a, au début, défendu la même position que ce dernier.

Proust était un imitateur et un pasticheur talentueux avec, en particulier, sa parodie du journal des frères Goncourt († IV, 287-95) et son *Affaire Lemoine* (CS-B, 195-205). Le pastiche peut bien parodier ou même se moquer, le seul fait d'imiter suggère que l'on a pris en compte la voix singulière d'un autre artiste et que l'on tente de la faire sienne. On pense ici au joyeux pastiche qu'a fait Proust du *Pelléas et Mélisande* de Debussy (CS-B, 206-07). Le *quadrille* de Fauré et de Messager sur des thèmes wagnériens, composé à la suite de leurs visites en Allemagne, participe de cela, étant à la fois une exubérante parodie et un hommage enjoué. Quoi qu'il en soit, l'œuvre est un pied-de-nez à la toute-puissance de Wagner.

Proust en tant qu'écrivain n'avait aucun besoin de rejeter l'influence musicale de Wagner. Fauré et Messager se situent quelque part entre les vues antagonistes du romancier et de Reynaldo Hahn qui se disputaient à propos du Maître, le premier enthousiaste, le second sceptique, comme on le voit dans la *Mélomanie de Bouvard et Pécuchet* que Proust a écrit en 1894-95, où Bouvard est “*résolument wagnérien*”, alors que Pécuchet dénigre “*le braillard de Berlin*” (JS, 62-63 ; Corr. 1:388-89). *Souvenirs de Bayreuth* revisite joyeusement Wagner. L'encens solennel de Bayreuth y est dissipé par une réinterprétation fantasque et une atmosphère de cabaret, presque de carrousel. Mme Verdurin, “*déesse du wagnérisme et de la migraine*” († III, 753), aurait été accablée devant ce quadrille impie et plein d'esprit.

Gabriel Fauré, *Dolly op. 56 - “Le jardin de Dolly” (Andantino)* : Le jardin est un refuge dans sa forme la plus archétypale : “*le Seigneur Dieu prit l'homme et le conduisit dans le jardin d'Éden pour qu'il le travaille et le garde*” (Genèse 2:15). Il symbolise cependant aussi l'exil loin du Paradis terrestre. Le Narrateur se souvient combien il se délectait, lorsqu'il était enfant, à lire, dissimulé dans le jardin de Combray : “*Et ne voulant pas renoncer à ma lecture, j'allais du moins la continuer au jardin, sous le marronnier, dans une petite guérite en sparterie et en toile au fond de laquelle j'étais assis et me croyais caché aux yeux des personnes qui pourraient venir faire visite à mes parents*” († I, 82-83). Mais avec la *matinée chez la princesse de Guermantes* dans *Le Temps retrouvé*, il découvre que seule la mémoire est en mesure de conserver vivante l'essence des moments passés, “*car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus*” († IV, 434, 449).

Gabriel Fauré fait un portrait de fillette convaincant - au jardin, en train de jouer, ou en proie à des humeurs diverses - dans sa *suite Dolly*, constituée de six courtes pièces pour piano à

quatre-mains. Il aimait à jouer avec les enfants de ses amis lorsqu'il leur rendait visite et durant trois ans, de 1893 à 1896, il a produit des partitions manuscrites relatant le quotidien d'Hélène Bardac, dite "Dolly". C'était la fille de sa maîtresse, Emma Bardac, et le fruit du mariage de cette dernière avec Sigismond Bardac - la rumeur prétendait toutefois qu'elle était l'enfant naturel de Fauré. Plus tard, Emma divorcerait de Sigismond et épouserait Claude Debussy. Proust potine sur ces adultères en série dans une lettre de 1913 à Hahn. Il fait allusion aux morceaux que Fauré a composés pour le *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck ainsi qu'à l'opéra de Debussy et dit que le journal *L'Intransigeant* "note que Fauré et Debussy choisirent la même héroïne : *Mélisande*. *Sigismond Bardac pense peut-être qu'ils auraient dû se contenter de celle-là*" (Corr. 12:45).

Avec cette suite Fauré s'écarte de sa règle habituelle, qui est d'éviter les titres. En 1895, *Le jardin de Dolly* est un cadeau de nouvelle année. La première représentation de l'œuvre a lieu en 1898, avec les pianistes Édouard Risler et Alfred Cortot. Une version pour piano solo a suivi en 1899 et une orchestration en 1906. Mais le quatre-mains en est la forme originale.

Proust admirait Fauré. Bien des références au compositeur et à sa musique se mêlent à sa correspondance. Dans le billet-doux enthousiaste qu'il envoie en 1895 au musicien, on trouve un relent de ce qui avait poussé ses amis d'école à inventer le verbe « proustifier » (WCC, 72) : "*Monsieur, Je n'aime, je n'admire, je n'adore pas seulement votre musique, j'en ai été, j'en suis encore amoureux*" (Corr. 2:162). Des années plus tard, dans ses courriers à Antoine Bibesco (1915) et à Jacques de Lacretelle (1918), il maintient que la sonate de Vinteuil doit sa création à de nombreux compositeurs, incluant Fauré (Corr. 14:234-36 ; 17:194). Proust a rencontré ce dernier au salon des Polignac et lui est resté fidèle. Dans un singulier dessin figurant un vitrail, qui date de juillet 1910, l'écrivain représente sa propre vie, sa mort, et se campe au lit en train d'écouter un poème de Verlaine mis en musique par Fauré (J-YT, 909). Plus tard, dans *Sodome et Gomorrhe*, il rend hommage au compositeur, lorsque Morel et Charlus jouent l'une de ses sonates pour piano et violon, à la demande de Mme Verdurin. Le Narrateur dit de ce morceau qu'il est "*inquiet, tourmenté, schumannesque*" († III, 343-44, 1541 n.3). Fauré n'a écrit que deux pièces de ce type, *la sonate Opus 13 en la majeur* (1875) et *la sonate Opus 108 en mi mineur*, plus sombre, en 1917 - cette dernière correspondant à la description ci-dessus, quoique de manière anachronique. Le Quatuor Poulet a joué du Fauré chez Proust, et Gaston Poulet a expliqué à propos du lien entre l'écrivain et le compositeur que "*Fauré était le musicien le plus proche de sa sensibilité*" (J-YT, 754).

Igor Stravinsky, *Sacre du printemps* - "Action rituelle des ancêtres" et "Danse sacrée" :

L'émergence de Sergei Diaghilev, de l'art et de la musique russe à Paris ont tout changé. Diaghilev a suivi jusqu'au bout le concept de *Gesamtkunstwerk*⁴ qui était celui de Wagner - en alliant compositeurs, scénographes, chorégraphes et danseurs russes à l'avant-garde artistique française. Il a engagé le jeune Igor Stravinsky qui a composé pour les Ballets Russes leurs premiers triomphes : *L'oiseau de feu* (1910), *Pétrouchka* (1911) et *Le Sacre du printemps* (1913). *Sodome et Gomorrhe* et *La Prisonnière* décrivent comment cette nouvelle vague inonde tout à la fois le salon de Mme Verdurin et le monde - "*l'efflorescence prodigieuse des Ballets Russes, révélatrice coup sur coup de Bakst, de Nijinski, de Benois, du génie de Stravinski*" († III, 140).

L'orchestration qu'a faite Stravinsky du *Sacre du printemps* écrase tout le reste, si bien que peu nombreux sont ceux qui réalisent que l'éblouissante version à quatre-mains pour piano est, en fait, la version originale de l'œuvre. C'est sous cette forme que *Le Sacre* a tout de suite impressionné Debussy lorsque lui et Stravinsky l'ont joué ensemble, en juin 1912, chez le musicologue Louis Laloy. Des mois plus tard, en novembre, Debussy était toujours sous le charme : "*J'ai encore dans ma mémoire le souvenir de l'exécution de votre Sacre du printemps chez Laloy... Cela me hante comme un beau cauchemar et j'essaie, vainement d'en retrouver la terrible impression. C'est pourquoi j'en attends la représentation comme un enfant gourmand auquel on aurait promis des confitures*" (CD, 1554). Il est probable que Ravel a ce même mois, lui aussi, entendu Stravinsky jouer la version piano du *Sacre* à Auteuil. Plus tard, début 1913, lorsque Stravinsky lui en montre la partition pour orchestre, il juge que l'œuvre est l'événement musical le plus important depuis *Pelléas* en 1902 (RN, 149, 157).

Au-delà des références à Stravinsky dans *La Recherche*, la vie et les lettres de Proust démontrent sa considération pour ce "*grand compositeur*" († III, 742). Philip Kolb rapporte que l'écrivain a assisté à la première du *Sacre*, le 29 mai 1913, et a ensuite dîné avec Stravinsky, Diaghilev, Nijinsky et Cocteau (*Chronologie* 1913, Corr. 12:12) - même si Jean-Yves Tadié doute que ce repas ait jamais eu lieu (J-YT, 694 n. 6).

En 1914, Proust écrit à Alfred Agostinelli qu'il est allé à l'Opéra "*dans la nuit, dans la pluie*" pour voir *Le Rossignol* de Stravinsky (Corr. 13:217, 221 n. 7). Cependant, quand il s'adresse à Cocteau, en mai 1917, pour lui dire qu'il a vu *Parade*, ouvrage qu'avait composé Éric Satie pour les Ballets Russes, il rejette du même coup les autres œuvres présentées au cours de la soirée, ce qui inclut le *Pétrouchka* de Stravinsky : "*Les autres ballets étaient quelconques*" (Corr. 16:143).

Six mois avant sa mort, Proust a discuté avec Stravinsky, au cours de la fameuse soirée organisée par Sydney et Violet Schiff, à l'occasion de la première du *Renard*. Il en a profité pour lui demander son avis sur Beethoven et ses derniers quatuors, et s'est alors entendu répondre sans ménagement que le compositeur les détestait. Le Russe n'avait pas pris la mesure de l'immense savoir musical et du goût raffiné de l'écrivain. Il avait cru qu'il cherchait seulement à se faire remarquer en posant cette question (GDP, II, 341) et, plus tard, il en vint à regretter son impertinence (IS, 77).

James Connelly

Traduction : Catherine Tourrière

Index des Sources : Les citations se font par volume et par page.

Œuvres de Proust :

† : *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié (Pléiade : Paris, 1987-89), tomes I-IV.

§ : *In Search of Lost Time*, six volumes, trans. Scott Moncrieff, (Modern Library: New York, 1992-93)

Corr. : *Correspondance de Marcel Proust*, éd. Philip Kolb (Plon: Paris, 1971-93), tomes 1-21.

CS-B : *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges*, éd. P. Clarac (Pléiade : Paris, 1971)

CS-B† : *Contre Sainte-Beuve suivi de nouveau mélanges*, préface de Bernard de Fallois (Paris : Librairie Gallimard, 1954).

JS : *Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours*, éd. P. Clarac, Y. Sandre (Pléiade : Paris, 1971)

Autres sources :

CD : Claude Debussy, *Correspondance* (1872-1918), éd. François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert (Paris: Éditions Gallimard, 2005)

CR : Charles Rosen, "The Super Power of Franz Liszt," *New York Review of Books*, 23.II.2012, p. 19.

EB-D : Evelyne Bloch-Dano, *Madame Proust* (Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2004), p. 187; trans. Alice Kaplan (Chicago : University of Chicago Press, 2007).

ENM : Elizabeth Norman McKay, *Franz Schubert, A Biography* (Oxford : Oxford University Press, 199).

GDP : George D. Painter, *Marcel Proust, A Biography* (Random House : 1989), vols. I and II.

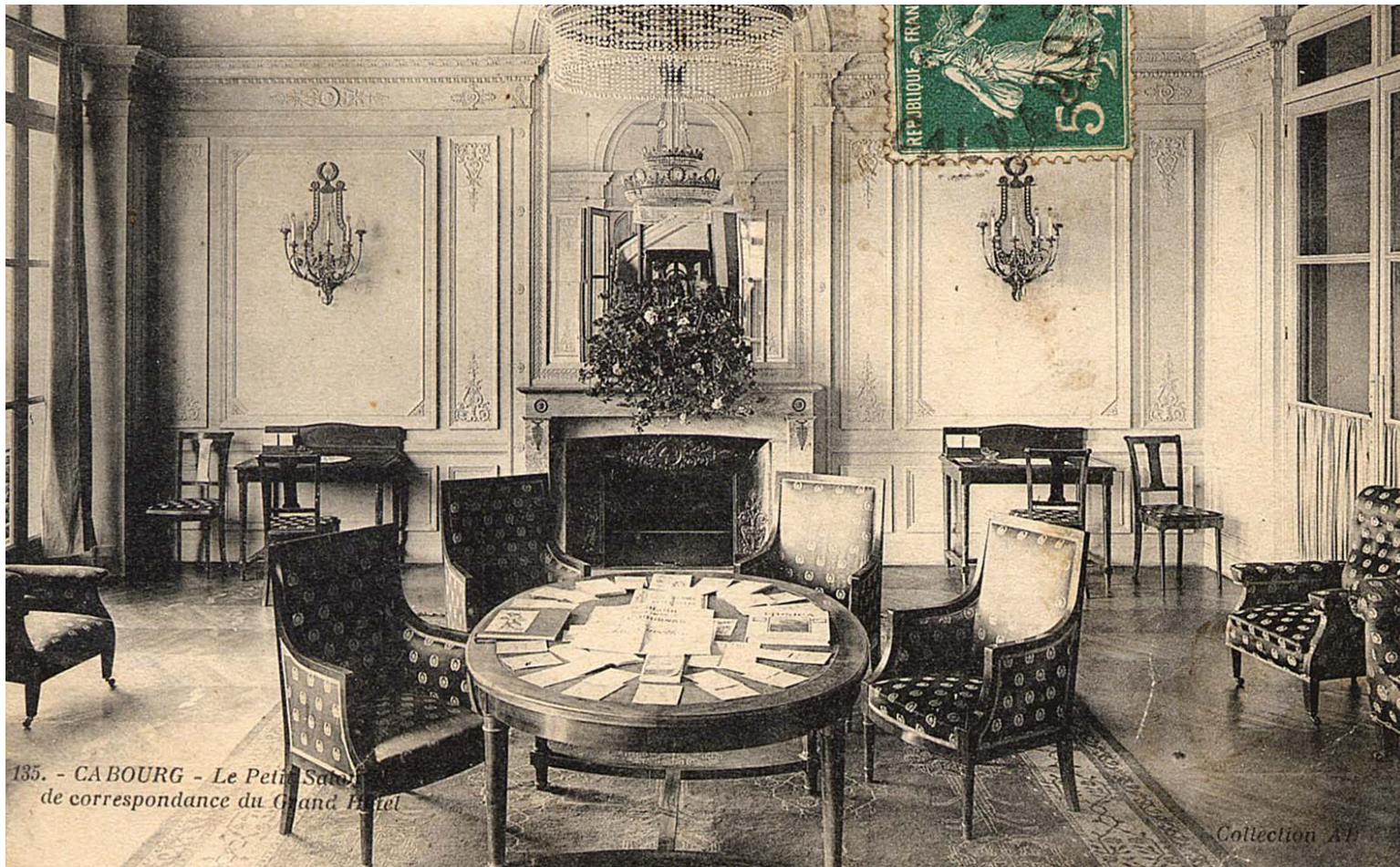
JC : Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin - notes autour de la musique* (Paris : Édition de la Sirène, 1918).

J-YT : Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, Biographie* (Gallimard : 1996).

OED : Otto Erich Deutsch, *Schubert: A Documentary Biography*, trans. Eric Blom (J.M. Dent & Sons : London, 1946).

RN : Roger Nichols, *Ravel* (New Haven: Yale University Press, 2011).

WCC : William C. Carter, *Marcel Proust, A Life* (Yale University Press : 2000).



ANNE-LISE GASTALDI

Lauréate de plusieurs concours internationaux dont le concours Viotti-Valsesia et le prestigieux ARD de Munich en musique de chambre, la carrière d'Anne-Lise Gastaldi a débuté à Nice sous l'impulsion d'Anne Queffelec avant de se poursuivre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

Elle est la pianiste du trio George Sand que l'on retrouve de la Folle Journée de Nantes au Festival international de Saint-Petersbourg, du Festival Berlioz aux Lisztomanias de Châteauroux, du Festival international de Besançon au Festival Chopin, du Festival de la Chaise-Dieu au Festival de Radio-France et de Montpellier, du Théâtre de la Fenice à Venise à la Société de Musique Contemporaine du Québec.

Elle forme aussi un duo à quatre mains avec le pianiste David Saudubray.

Anne-Lise Gastaldi aime imaginer et se produire dans des spectacles originaux, concevoir des disques qui marient les arts. Elle a ainsi enregistré avec le comédien Michaël Lonsdale, s'est produite avec Benoît Poelvoorde et, sur le dernier enregistrement du trio, on retrouve, à son initiative, la chanteuse Juliette.

Lauréate du réputé programme « Villa Médicis Hors les Murs », elle est à l'origine, tout en étant la pianiste, du spectacle *Escapes Romaines* qui a fait l'objet d'un reportage télévisé sur LCI.

Elle est aussi à l'origine de la fantaisie musicale *L'oreille de Proust* qu'elle joue, avec David Saudubray, sur plusieurs scènes nationales en 2014-2015. Un autre spectacle, *Avant l'heure où les thés d'après-midi finissaient...*, sur les musiques jouées et entendues durant la guerre de 14-18 a été, sous son impulsion, créé le 4 octobre 2014 à Cabourg, avec le comédien Loïc Corbery.

Sa passion pour la littérature et Proust en particulier l'ont amené à monter, avec Pierre Ivanoff, les Journées Musicales Marcel Proust, festival consacré à l'auteur de *A la recherche du temps perdu*, qui ont lieu les années paires. Elle est aussi directrice artistique du Festival ClassicaVal qui a lieu à Val d'Isère.

La discographie d'Anne-Lise Gastaldi comprend de nombreux titres récompensés dans Classica, Le Monde de la Musique, Diapason et Télérama.

Professeur de pédagogie au CNSMD de Paris et de piano au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, ainsi qu'au Pôle Supérieur Paris Boulogne-Billancourt elle est, avec Valérie Haluk, à l'origine de *Piano Project*, puis de *Univers Parallèles*, recueils de pièces pour piano écrites spécifiquement pour des élèves par de grands compositeurs de notre époque dont P. Boulez, P. Eötvös, M. Jarrell, G. Kurtag, B. Mantovani, G. Pesson, W. Rihm... (Universal Edition). La création du premier a été saluée par France 2, France Culture et Le Monde. La création du second recueil a eu lieu le 18 juin 2014 à la Cité de la musique à Paris avec le musée du Louvre comme partenaire principal.



© Alan Hajo

DAVID SAUDUBRAY

Elève de Brigitte Engerer et de Pierre-Laurent Aimard, David Saudubray est un pianiste talentueux qui a été invité dans de nombreux festivals reconnus comme ceux d'Auvers sur Oise, de la Roque d'Anthéron, du Festival Chopin de Nohant, du Festival de Saint-Denis, des Pianofolies au Touquet, de Piano en Valois ou encore des Nancyphonies. Passionné de musique sous toutes ses formes, il joue avec le même bonheur en récital, au sein de l'Orchestre Les Siècles, à quatre mains avec Anne-Lise Gastaldi, à deux pianos avec Romain Descharmes, en formation violon-piano avec Sarah Nemtanu, ou en quintette avec l'ensemble Philéas. En musicien curieux, il aime explorer des univers musicaux originaux : on a ainsi pu l'entendre dans une production d'*Aventures* et *Nouvelles Aventures* de Ligeti avec l'ensemble Justiniana aux Opéras de Lille, du Capitole de Toulouse, de Paris Bastille. De 2008 à 2010, il participe pour France2 à l'enregistrement des musiques de la série *Au siècle de Maupassant*. En 2011, il est chef de chant dans *La petite renarde rusée* de Leos Janacek (Opéra de Bordeaux, Opéra Bastille) et, depuis 2012, il est le pianiste du spectacle *L'Oreille de Proust* qui marie textes joués, piano et chansons de cabaret autour de l'univers musical de Proust. Pour en arriver là, David Saudubray a suivi un parcours traditionnel et brillant : prix de piano, de musique de chambre et d'harmonie au CNSMD de Paris, lauréat de plusieurs concours dont Maria Canals de Barcelone en 2005, et de la Fondation Charles Oulmont en 2009. Titulaire du CA, il enseigne le piano au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris, ainsi qu'au Pôle Supérieur Paris / Boulogne-Billancourt.

MUSIC, THE PIANO, AND MARCEL PROUST¹

What did the piano mean to Marcel Proust? By the time he entered *le monde*¹ in the 1890s, the piano had undergone a century of technical improvement. The piano dominated music performance in the *Belle Époque*¹. Music and the piano pervade *À la recherche du temps perdu*¹. Proust's mother had exposed her son to the piano from infancy. Later, he would accord the piano pride of place in his *chef d'œuvre*¹.

Music and the piano marked the cultured bourgeois home. The fifteen-year-old Proust wrote his grandmother that “the divine songs of Massenet and Gounod will relieve my boredom”. Three decades later he lamented to his confidante Mme Émile (Geneviève) Straus, Georges Bizet's widow: “When I am not too sad to listen to it, my consolation is in music” (*Corr.* 1:97, 13:31). *La Recherche*¹ is awash in music: like Wagner's Rhine, the music begins as a drop or rivulet (a note akin to Wagner's E flat chord) when an obscure piano-teacher, Vinteuil, appears in *Du côté de chez Swann*¹. He is quickly linked to Charles Swann. Vinteuil's music will dominate Swann's life (§ I, 32). Like the Rhine, the musical theme overflows in Vinteuil's posthumous triumph (“his name, pronounced as that of the greatest contemporary musician” — § IV, 364). The Narrator, an aspiring writer, confesses: “this music seemed to me something truer than all known books” (§ V, 504). The names of a hundred composers, performers, and lyricist-poets are swept along in Proust's *roman-fleuve*¹.

The piano was Proust's maternal birthright. Cultured women in Jeanne Proust's family learned European classical music through the piano. Like her mother, Adèle Weil, and her grandmother, Rose Berncastel, Jeanne was an accomplished pianist who played Mozart and Beethoven for her family and friends (WCC, 5). Rose's sister Amélie was a student of Chopin's. Amélie set up her own salon after marrying Adolphe Crémieux. Among Adolphe's first gifts to his bride were a complete set of Mozart scores and an Erard piano, the instrument preferred by Liszt. Meyerbeer, Chopin, and Rossini visited the Crémieux salon. Proust's grandmother Adèle attended her Aunt Amélie's salon. Gentility and artistry were the heritage Jeanne brought to her marriage to Adrien Proust. Evelyne Bloch-Dano deftly characterizes Jeanne's early marriage to this busy physician: “Her piano and her diary were her confidants.” (EB-D, 125).

Mme Proust's piano signified good breeding. It enabled performances that exposed her family to music outside concert halls and salons. The young Marcel could read a score and play the instrument. The piano became the principal means of domestic musical expression in the 19th and early 20th centuries, whether solo, in chamber ensembles, or as accompaniment to *mélodies*¹. Proust depicts such a tableau in “*Famille écoutant la musique*” (“Family listening to music”): a family singing and, likely, playing the piano (“the powerful sound of harmonies... the clash of chords”) (JS, 108-10). Elsewhere, Proust shows us music-making in his own bedroom: Jeanne tentatively sings a chorus from Reynaldo Hahn's *Esther* while the composer himself accompanies her on the piano (CS-B†, 127-28). Proust reworks this image in *Swann's Way*. An incidental detail, recounted by Dr. Percepied, tells us that Vinteuil plays music at home with his daughter's scandalous friend (§ I, 207-08). This seemingly trivial gossip about music-making at Montjouvain will have the deepest consequences for the Narrator's vocation as an artist. Proust just drops this seed to grow unnoticed until it is later harvested. In *The Captive*, we learn that Mlle Vinteuil's friend has spent years reconstructing Vinteuil's septet from “illegible notebooks” and “papers more illegible than strips of papyrus dotted with a cuneiform script” (§ V, 349-50).

Music publishers supplied original scores for solo piano, piano duo, and piano four-hands and scores of piano-transcriptions of chamber and orchestral works. Schubert, Brahms, Grieg, Dvořák, Debussy, Fauré, Stravinsky, and especially Liszt satisfied this demand. Works were widely disseminated that otherwise might be heard only infrequently in the metropolis and seldom, if ever, in the provinces. The late pianist and musicologist Charles Rosen observed that the proliferation of transcriptions “made a great deal of music available to many who had little chance of contact with it, and above all they indicated an extraordinary variety of ways that music could be interpreted, and the art of imagining a score with different possibilities of sound” (CR, 19). Some selections on this programme are fresh re-imaginings of orchestral music for piano (*Carmen* or *Souvenirs de Bayreuth*). Others were written first for piano and only later orchestrated.

The piano is the first musical instrument mentioned in *La Recherche*¹ when Vinteuil, the country piano-teacher of the Narrator's great-aunts, Flora and Céline, is first mentioned in Combray (§ I, 156). But even before Vinteuil appears, the aunts press Swann into service to push the home piano into place and turn the pages of the score as one sister sings (§ I, 23). This scene of provincial music-making illustrates the ubiquity of the piano before the pianola and gramophone dethroned it. Vinteuil standing by his piano becomes the Narrator's focus, as he hides on the “bushy hillock” outside the studio window. The shy musician ambivalently places his compositions on the piano's music desk, only to snatch them away when the Narrator's parents enter (§ I, 157).

Proust is most penetrating when he confronts us with things seemingly disparate but linked “by subterranean paths” (§ VI, 320). The piano in *La Recherche*¹ offers two such insights. The Narrator implies a link between *Maman*¹ and the piano. It is a meander through a garden of forking paths. “The fact is that from each of our ideas,” the Narrator later says, “as from a crossroads in a forest, so many paths branch off in different directions that at the moment when I least expected it I found myself faced by a fresh memory” (§ V, 731). That path connects *Maman*¹, whom we early see dressed in the Virgin Mary's color (“her garden dress of blue muslin” — § I, 15), to the Virgin herself, honored “in the month of Mary” with hawthorns on Saint-Hilaire's altar (§ I, 155). Proust then synaesthetically fuses these altar hawthorns with piano music transcribed for full orchestra, as the full-blown hawthorn hedge appears at Tansonville (§ I, 195).

The piano is rich in associations. But none is richer, subtler — more “subterranean” — than the grandmother Bathilde's odd comparison of the natural, distinguished mien of her beloved Saint-Hilaire church to a pianist whose playing could never be cold, barren, disengaged: “My dears, laugh at me if you like; it is not conventionally [dans les règles: by the rules] beautiful, but there is something in its quaint old face that pleases me. If it could play the piano, I'm sure it would not play *drily*.” (§ I, 87). She knows it is eccentric to personify Saint-Hilaire this way. Yet the synaesthetic metaphor captures her admiration for the “music” of the church's variegated stonework. The Narrator lingers over these colors (“blackened”, “so pink,” “dark red”) (§ I, 85-86). He anticipates his later reaction to Vinteuil's septet: “Each note was identified by a color which all the rules in the world could not have taught the most learned composers to imitate” (§ V, 338). Bathilde shows the same acute sensibility for beauty unbounded by rules as her grandson will: an insight whose penetration arrests us. The grandmother's equating

¹⁰ *See Key to Sources for abbreviations

¹ these expressions and sentences are in french in the text

architecture and piano-playing also recalls Proust's comparison of a writer's task to a violinist's: "Each writer is obliged to make his own language, as each violinist is obliged to create his own 'sound' And between some mediocre violinist and Thibaud, there is an infinitely small something, which is a world!" (Corr. 8:276-77).

Georges Bizet, *Carmen* (transcription de M. Rebrovic) - medley: Only once does *La Recherche*¹ mention Georges Bizet, the composer of *Carmen*, his *opéra comique*¹ about Mérimée's gypsy *cigarière*¹, and of many orchestral, piano, and vocal works. This seems odd: Proust was a lifelong friend of Bizet's son, Jacques, and a confidant of his widow, Geneviève Straus. Her father was composer Fromental Halévy. Her uncle was Ludovic Halévy, an author of *Carmen*'s libretto. We know Proust saw *Carmen*, for he says so in a July 1917 letter to Walter Berry, exchanging banter about cigars (Corr. 16:188). This oddness seems odder still, for, in the novel's sole mention, a request to play Bizet's music is derided by the violinist Morel, "who did not like Bizet" (§ V, 385). Despite his considerable talent as a performer, Morel is a repellent character, and one is led to conclude that Morel's sneer at one of France's greatest composers (and a man dear to Proust's friends) serves to mark Morel with deep distaste.

Bizet may be barely mentioned, but *Carmen*'s fatalism informs *La Recherche*¹. What is the soldier Don José's attraction to the gypsy Carmen if not love as self-destructive obsession? Proust parallels Bizet's *femme fatale*¹ theme in the tortured love of Swann for Odette, Saint-Loup for Rachel, and the Narrator for Albertine. It mutates into a sort of *homme fatal*¹ theme for Charlus and Morel or Saint-Loup and Morel. One infers but cannot know that Proust intended these parallels. Evidence to support this inference appears in his 1919 letter to Robert de Billy. He quotes Carmen's Act I *Habanera*, her paen to caprice: "*Si tu ne m'aimes pas, je t'aime*" ("If you don't love me, I love you") (Corr. 18:503). Carmen tempts José, simply because he pays her no heed: "All that because I paid her no attention. Women and cats don't come when they are called, but only when no one beckons." *Swann In Love* almost begs comparison with the last verse of Carmen's temptation of José: "With such skill she threw this flower at me... right between the eyes. It hit me like a bullet". Carmen knows her spell will make José abet her escape: "You'll do it because you love me... And this flower you've kept... It has lain on your heart, the spell has worked."

One thinks of the cattleyas in Odette's bodice as Swann takes his fatal plunge into love and misery (§ I, 330-31). Yet, Odette's floral spell was cast earlier. José's aria ("*La fleur que tu m'avais jetée*") at Lilas Pastia's tells of treasuring Carmen's flower in prison and anticipates Swann's state of mind: "The flower you threw at me / Stayed with me in prison / Withered and dry, this flower / Always kept its sweet odor." The cattleya lacks the motivic richness of the chrysanthemum that Odette gives Swann at her doorstep: "she turned impulsively from him, plucked a last lingering chrysanthemum from the little garden in front of the house, and gave it to him before he left. He held it pressed to his lips during the drive home, and when in due course the flower withered, he put it carefully in a drawer of his desk" (§ I, 310). Like José's, Swann's withered bloom is both fetish and omen of his painful love for Odette. Like "la petite phrase"¹, the chrysanthemum becomes a leitmotif in *Swann In Love* — recurring at least five more times, marking both pleasure and pain (§ I, 310, 319, 457, 491, 493, 511). José's anguished words in Act II could readily be spoken by Swann: "never has a woman before you — no, never — so deeply troubled my soul!" Both men are trapped, just as José admits:

*I began to curse you,
To hate you, to ask myself
Why destiny had to
Put you in my path!
[...] And I felt within myself
Only a single desire, a single hope.
To see you again, Carmen, to see you again!*

Proust surely was conscious of these parallels.

Claude Debussy, *Epigraphes antiques* - "Pour que la nuit soit propice": From 1894 on, Debussy was one of Proust's great favorites. He then wrote to Pierre Lavallée about "Debussy (who they say is a great genius far superior to Fauré)" (Corr. 1:340). Debussy worked at Bayreuth in 1888-89. He admired Wagner, but with deep reservations. He struggled to find his own voice and thereby deliver French music from Wagner's long shadow. In 1893, Debussy wrote to Ernest Chausson about what would become his most famous stage work: "I was premature in crying 'success!' over *Pelléas and Mélisande*: After a sleepless night (the bringer of truth) I had to admit it wouldn't do at all. [...] worst of all the ghost of old Klingsor, alias R. Wagner, kept appearing in the corner of a measure, so I've torn the whole thing up. I've started again and am trying to find a recipe for producing more characteristic phrases" (CD, 160).

Pelléas bowled Proust over. He first heard it nine years after its 1902 premiere. In March 1911, he wrote to Hahn: "I constantly ask for *Pelléas* over the théâtrophone." He identifies with "Markel", a name combining Marcel and Arkel, father of Golaud and *Pelléas* (Corr. 10:256, 261). Proust's *Pastiche* of "*Pelléas et Mélisande*"¹ dates from his first blush of "immense admiration for Debussy's *Pelléas and Mélisande*" (CS-B, 206-07). Yet, as with the Fauré-Messenger *Souvenirs*¹, pastiches or parody may keep at bay an overbearing influence. Tadié holds that, for Proust, pastiche was a way to free himself from a work that obsessed him (J-YT, 660).

Despite his zeal for Debussy, Proust was disappointed by *The Martyrdom of Saint Sebastian*, a 1911 play with Debussy's incidental music (WCC, 500; J-YT, 661-62). In May 1913, Proust attended a Ballets Russes performance of one of Debussy's works: Kolb holds it was *The Afternoon of a Faun*, while Tadié doubts this, maintaining he attended *Jeux* earlier that month (Corr. 12:12; J-YT, 694 n. 6). Whichever it was, Proust clearly remained interested in the composers work, if evidently without the fever of his first encounter with.

Yet, Proust's June 1919 letter to Jean Cocteau seems sympathetic to the growing reaction against Debussy only a year after his death. Proust writes that he marveled at and reread Cocteau's new pamphlet *Le Coq et l'Arlequin*¹, later to be the manifesto of Les Six in wrenching free from the grip of Wagner and Debussy: "There is not a thought that is not profound, not a sentence without incredible felicity" (Corr. 18:267). Proust seems dismissive of "*Et la lune descend sur le temple qui fut*" ("And the moon descends on the temple that was") from Debussy's *Images*¹ — or at least of its title: "What silliness in its preciousness." Cocteau's pamphlet was a brash declaration of independence from the harmonic hegemony of Wagner and Debussy, even if today, the manifesto seems contrived, despite a few pungent *aperçus*¹. Was Proust's letter merely the "politics" of a seasoned flatterer, calculating to remain on the right side of the *nouvelle vague*¹ that Cocteau represented? Did he truly accept this Cocteau *pensée*¹? "One cannot get lost in the Debussy fog as in the Wagner mist, but one can catch the sickness there" (JC, 53). Proust's letters often read like manipulative flattery. Though he had escaped the hold of *Pelléas*, it seems unlikely that he would toss Debussy onto the midden, where Les Six had thrown him. Rather, Debussy remained a source of pleasure to Proust in his final years. In June 1920, Proust heard some Debussy played at the home of Jacques Porel, the actress Réjane's son (GDP, II, 300). Proust repaid his debt to Debussy by extensively memorializing him in two titles of *La Recherche*¹ — both of which appeared years after his letter to Cocteau (§ IV, 285-93, 384, 481, 578 V, 147-49). Both men were revolutionaries in their respective arts, and this must be what attracted Proust to Debussy.

Ludwig van Beethoven, *Symphonie No. 6 en fa majeur, opus 68, Pastorale - "L'Orage"* (4th movement): Proust's love for Beethoven infuses every title of *La Recherche*¹: his Sixth and Ninth Symphonies, his *Razumovsky* and his late quartets, *Fidelio*, his *Moonlight* and *Kreutzer Sonatas*, etc. Lucien Capet, whose Quatuor Capet¹ played privately for Proust at 102, boulevard Haussmann, recognized the novelist's deep affinity for Beethoven's music. Proust identified with Beethoven's afflictions: "the glorious Deaf One" is Charlus's sympathetic epithet (§ IV, 555). Though he admired Beethoven's *œuvre*¹, Proust preferred his later works, "the Beethoven of the end" (Corr. 16:355). Beethoven's late works baffled contemporary audiences of the 1820s — much as the early titles of *La Recherche*¹ would. Proust knew that profound artistic innovation must necessarily confound contemporary listeners and that a work of genius appeals only to "the rare minds capable of understanding it": "it is essential that the work [...] should create its own posterity" (§ II, 142-43).

Yet, despite Proust's interest in the avant-garde, his taste in music was quite eclectic. No Beethoven piece better exhibits drama and turbulence in Nature than does the programmatic Symphony No. 6. The 4th movement of this 1808 composition is a lineal descendant of late 18th — century *Sturm und Drang*. Proust uses the transition from the stormy 4th to the tranquil 5th movement of this symphony as an analogue to the angry encounter of the Narrator and Charlus. The result is a felicitous, synaesthetic intersection of music and painting and human emotion, deftly turning Beethoven's programmatic music into a metaphor for their quarrel. Charlus's anger erupts: "his voice became alternately shrill and solemn like the deafening onrush of a storm" (§ III, 765). The tempest subsides. The quarrel is resolved. The baron directs the Narrator's attention to his Turner painting of a rainbow, hanging between two chiaroscuro Rembrandts — "as a sign of our reconciliation." Music punctuates the moment: musicians, invisible on another floor, are heard striking the first chords of the final movement of Beethoven's Pastoral, entitled "happy and thankful feelings after the storm" (*frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm*). Of this serendipitous conjunction of the English artist and the Austrian composer, Charlus remarks: "You hear: Beethoven has come to join him" (§ III, 771).

In Proust's aesthetic hierarchy, absolute music stands higher than programmatic: witness his love for the late quartets and for Gabriel Fauré's work. The Narrator's commentary on Vinteuil's septet is explicit: "And yet no programme, no subject matter, supplied any intellectual basis for judgment. One simply sensed that it was a question of the transposition of profundity into terms of sound" (§ V, 343; see also Corr. 1:389). Still, he empathizes with Beethoven's Sixth as a product of the composer's struggle with deafness. In March 1913, he wrote to Mme Straus about the relief that his théâtrophone subscription (and his pianola) gave him: "I can be visited in my bed by the birds and the brook from the Pastoral Symphony, which poor Beethoven enjoyed no more directly than I can, since he was completely deaf. He consoled himself by trying to reproduce the song of the birds he could no longer hear. Allowing for the distance between his genius and my want of talent, I also compose pastoral symphonies in my own way by depicting what I can no longer see!" (Corr. 12:110.)

Franz Schubert, *Divertissement à la hongroise pour piano à 4 mains, D.818*: One senses a strong affinity between Franz Schubert and Marcel Proust. Yet Schubert is referred to only twice in *La Recherche*¹ — a passing allusion to his *Moments musicaux*¹ and an erroneous attribution of the lied *L'Adieu* (§ III, 508, 749). References to him in the letters are few and scattered. Yet they offer insight into what Schubert meant to Proust. Two examples tell the story.

Proust is noted both for the musicality and cadence of his prose and for his ardent, discriminating taste in music — twin passions evident in his letter in a 1904 letter to Albert Sorel, a historian whose 1892 lectures Proust had attended. Proust compliments Sorel on his sonorous French prose, saying it bears signs of Balzac, Wagner, Schumann, and Schubert: "But as for you, having written about the 'ethical' side of historic events has not dampened your passionate devotion to Schumann and Schubert, whose rhythms and accompaniments imbue your style" (Corr. 4:178).

Schubert's influence on the development of Vinteuil's music is clear. Philip Kolb remarks Proust's preoccupations with his novel and music in 1914: "We find traces of this preoccupation in the little notebooks where, around this time, are inscribed his notes 'For Vinteuil'. These are observations that he wants to keep concerning César Franck, Wagner, Schumann, Beethoven, Schubert" (Corr. 13:x, 10). Four years later, Proust frankly avows his debt to Schubert. His April 1918 inscription in Jacques de Lacretelle's copy of *Du côté de chez Swann*¹ describes the general influence of Saint-Saëns ("the charming but still mediocre phrase from the *Sonata for piano and violin*"), Wagner ("I had thought of the *Good Friday Music*"), Franck ("the *Sonata* especially played by Enesco"), and Fauré ("a lovely piano piece"). But he describes Schubert's direct influence on *la petite phrase*¹: "The tremolos played over the little phrase at the Verdurins' were suggested to me by a *Lohengrin* prelude, but the phrase itself at that moment was suggested by a piece of Schubert's" (Corr. 17:193-94). As Kolb says, "We do not know what 'piece' he means" (Corr. 17:196 n. 19). But we have his categorical statement that "the phrase itself" is Schubert's.

Both men struggled on their deathbeds to complete their work — Proust with the final titles of his novel and Schubert with the proofs of his masterpiece *Winterreise*, D911. Beethoven, as man and artist, deeply moved both men. Months before his death, Proust wrote: “I turn to Beethoven’s 15th String Quartet [Opus 132] in the hope — very uncertain — of convalescing” (Corr. 21:81; see also Corr. 15:83 n. 9). In 1828, Schubert had Beethoven’s Quartet No. 14 played for him in the week his death (OED, 820).

The *Divertissement à la hongroise*¹ was composed in Vienna in 1825, some three years before Schubert died, but likely was conceived during his visit in summer 1824 to Zseliz. “Whatever [Hungarian influence] there is could easily have been acquired in Vienna where there were many Hungarian musicians,” says Schubert biographer Elizabeth McKay. Schubert enjoyed playing piano duets like *the Divertissement*, his friend Josef von Gahy reported: “the clear, fluent playing, the freedom of conception, the manner of performance, sometimes delicate and sometimes full of fire and energy, of my small, plump partner afforded me great pleasure; this was still further enhanced because it was just on these occasions that Schubert’s genial nature was displayed in its full radiance” (ENM, 88, 196 n. 85, 269). Schubert was the very model of the kind of man, composer, and pianist Proust admired.

Gabriel Fauré et André Messager: *Souvenirs de Bayreuth - Fantaisie en forme de quadrille sur les thèmes favoris de l’Anneau du Nibelung de Richard Wagner*: Gabriel Fauré’s first taste for Wagner came as a student. Wagner’s operas went unheard in Paris after the fiasco of *Tannhäuser* at the Opéra in 1861. Fauré was then sixteen. In 1879, Fauré had to travel to Cologne and Munich to see *Der Ring des Niebelungen*. Fauré returned to Munich in both 1880 and 1881 for *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, and *Tristan und Isolde*. He said he was “*mûde*” with admiration. Later, Fauré’s zest for Wagner did not wane so much as become discriminating. He admired *Parsifal*, just as he had *Der Ring* and *Die Meistersinger*, but, surprisingly, he professed dislike for *Tristan*. Perhaps it was what Harold Bloom calls “the anxiety of influence”: a need to keep a domineering influence at a distance, lest one’s own art become derivative and weak. Fauré never approached Saint-Saëns’s bitter anti-Wagnerism during the Great War — which Proust deplored, despite earlier embracing Saint-Saëns (Corr. 14:100, n. 2; 18:267).

Proust was a gifted mimic and pasticheur — notably, his pastiche of the Goncourt brothers’ journal (§ VI, 27-38) and his *L’Affaire Lemoine*¹ (CS-B, 195-205).” Pastiche may lightly parody or even mock, but its very mimicry suggests recognition of the unique voice of another artist and an attempt to master it. One thinks of Proust’s good-humored pastiche of Debussy’s *Pelléas et Mélisande*¹ (CS-B, 206-07). Fauré and Messager’s *quadrille*¹ on Wagnerian themes, composed after their visits to Germany, partake of this, as both an exuberant “send-up” and a light-hearted homage. Even so, it pushes back against Wagner’s dominance.

Proust the writer had no need to push back the influence of Wagner’s music. Fauré and Messager lie between Proust’s and Hahn’s clashing views of Wagner. Proust the enthusiast and Hahn the skeptic often fenced about him, as in Proust’s 1894-95 *Mélomanie de Bouvard et Pécuchet*¹, where Bouvard is “resolutely Wagnerian” while Pécuchet disparages “the bawler from Berlin” (JS, 62-63; Corr. 1:388-89). *Souvenirs de Bayreuth*¹ is a lighthearted re-imagining of Wagner — Bayreuth’s solemn incense is whisked away by a frolicsome dance-hall, almost carousel, rendition. Mme Verdurin, “goddess of Wagnerism and sick headaches” (§ V, 331) would have been prostrated by this witty, impious quadrille.

Gabriel Fauré, *Dolly op. 56 - “Le jardin de Dolly” (Andantino)*: The garden is the place of refuge — in its most archetypal form when “the Lord God put Adam into the garden of Eden to dress it and to keep it” (*Genesis* 2:15, KJV). But the garden also symbolizes exile from Edenic paradise. The Narrator recalls childhood delights of reading, hidden in the Combray garden: “And as I did not wish to interrupt my reading, I would go on with it in the garden, under the chestnut-tree, in a hooded chair of wicker and canvas in the depths of which I used to sit and feel that I was hidden from the eyes of anyone who might be coming to call upon the family” (§ 1, 115). But, by the time of the afternoon party *chez Guermantes in Time Regained*, he comes to see that only memory can bring him the living essence of past moments, “since the true paradises are the paradises that we have lost” (§ VI, 240, 261).

Fauré paints a sound portrait of a child — in her garden, at play, or in her various moods — in his *Dolly Suite* of six short pieces for piano four-hands. Over three years, 1893-1896, Fauré sent manuscript scores of these depicted events in the life of Hélène Bardac, “Dolly”. She was the daughter of Fauré’s mistress Emma Bardac, the issue of her marriage to Sigismond Bardac (though rumor held she was Fauré’s natural child). Later, Emma would divorce Sigismond and marry Claude Debussy. Proust gossips about this serial adultery in a 1913 letter to Hahn, where he says that, alluding to Fauré’s incidental music for Maeterlinck’s *Pelléas et Mélisande*¹ and to Debussy’s opera, the newspaper *L’Intransigeant*¹ “notes that Fauré and Debussy chose the same heroine: Mélisande. Sigismond Bardac thinks that perhaps they would have contented themselves with that one” (Corr. 12:45).

Fauré’s suite departed from his rule to eschew programmatic names. *Le jardin de Dolly*¹ was a 1895 New Year’s Day gift. *Dolly* saw its first public performance in 1898 by pianists Édouard Risler and Alfred Cortot. Fauré liked to play it with friends’ children on visits to their homes. A solo piano version followed in 1899, and orchestration in 1906. Piano four-hands is its original form.

Proust admired Fauré. His correspondence is laced with references to him and his music. There is at least a whiff of what led his school friends to coin the verb *proustifier*¹ (WCC, 72) in his rhapsodic 1897 *billet-doux*¹ to Fauré: “Sir, I do not like, I do not admire, I only adore your music; I have been, I’m still in love with it” (Corr. 2:162). Years later, writing to Antoine Bibesco (1915) and to Jacques de Lacretelle (1918), he maintains that Vinteuil’s sonata owes its creation to the influence of many composers, including Fauré (Corr. 14:234-36; 17:194). Proust met Fauré at the Polignac salon and kept up the acquaintance. In a peculiar, July 1910 drawing of a stained-glass window, portraying his own life and death, Proust depicts himself in bed listening to a Fauré setting of Verlaine (J-YT, 909). Later, in *Sodom and Gomorrah*, Proust honors Fauré when Morel and Charlus play one of his sonatas for violin and piano at Mme Verdurin’s request. The Narrator describes the sonata as “anxious, tormented, Schumannesque” (§ IV, 479-80). Fauré wrote only two such sonatas, Opus 13 in A major (1875) and the darker Opus 108 in E minor (1917) — the latter answers the description, even if anachronistically. The *Quatuor Poulet*¹ played Fauré *chez Proust*¹, and Gaston Poulet said: “Fauré was the composer closest to his sensibility” (J-YT, 754).

Igor Stravinsky, *Sacre du printemps - “Action rituelle des ancêtres” et “Danse sacrée”*: The advent of Sergei Diaghilev and Russian art and music in Paris changed everything. Diaghilev took

Wagner's concept of the *Gesamtkunstwerk* to fulfillment — combining Russian composers, set designers, choreographers, and dancers with the avant-garde of French art. Diaghilev engaged a young Igor Stravinsky to compose for the Ballets Russes's earliest triumphs: *The Firebird* (1910), *Petrushka* (1911) and *The Rite of Spring* (1913). *Sodom and Gomorrah* and *The Captive* depict how this new wave flooded both Mme Verdurin's salon and *le monde* — “the prodigious flowering of the Russian Ballet, revealing one after another Bakst, Nijinsky, Benois and the genius of Stravinsky”) (§ V, 315).

Stravinsky's orchestration of *The Rite of Spring* overwhelms, and few realize that the dazzling piano four-hands version is, in fact, the original version of the work. In this form *Le Sacre* first impressed Debussy when he and Stravinsky played it together in June 1912 at the home of musicologist Louis Laloy. Months later in November, Debussy still lay under its spell: “I still think of the performance of your *Sacre du printemps* at Laloy's house... It haunts me like a beautiful nightmare and I try in vain to recall the terrifying impression it made. That's why I wait for the performance like a greedy child who's been promised some jam.” (CD, 1554). It is probable that Ravel also heard Stravinsky play a piano version of *The Rite of Spring* at Auteuil that November. Later, in early 1913, when Stravinsky showed him the orchestral score of *The Rite of Spring*, Ravel sensed that the work was the most important musical event since *Pelléas*' in 1902 (RN, 149, 157).

Beyond references to Stravinsky in *La Recherche*¹, Proust's life and letters demonstrate his regard for this “grand compositeur” (§ V, 315). Philip Kolb reports that Proust was at the premiere of *The Rite of Spring* on 29 May 1913 and had dinner afterwards with Stravinsky, Diaghilev, Nijinsky, and Cocteau (*Chronologie*¹ 1913, Corr. 12:12) — yet Jean-Yves Tadié doubts this dinner occurred (J-YT, 694 n. 6). In 1914, Proust wrote to Alfred Agostinelli that he had gone to the Opéra on a rainy night (“dans la nuit, dans la pluie”) to see Stravinsky's *The Nightingale* (Corr. 13:217, 221 n. 7). Yet, when he wrote Cocteau in May 1917 about seeing Erik Satie's outré *Parade*, he dismissed the other Ballets Russes pieces that night, including Stravinsky's *Petrushka*: “The other ballets were nothing special” (Corr. 16:143).

Six months before his death, Proust spoke to Stravinsky at Sydney and Violet Schiff's famous party for the premiere of *Le Renard*¹. He sought the Russian's opinion of Beethoven and his late quartets, only to get the brusque dismissal that he detested them. Stravinsky did not know of Proust's deep knowledge and refined taste in music. He mistook the question as posing (GDP, II, 341). Later, Stravinsky came to regret this impertinence (IS, 77).

James Connelly

Key to Sources: Citations are by volume and page.

Proust's Works:

†: À la recherche du temps perdu, éd. Jean-Yves Tadié (Pléiade: Paris, 1987-89), tomes I-IV
 §: In Search of Lost Time, six volumes, trans. Scott Moncrieff, (Modern Library: New York, 1992-93)
 Corr.: Correspondance de Marcel Proust, éd. Philip Kolb (Plon: Paris, 1971-93), tomes 1-21
 CS-B: Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges, éd. P. Clarac (Pléiade: Paris, 1971)
 CS-B†: Contre Sainte-Beuve suivi de nouveau mélanges, préface de Bernard de Fallois (Paris: Librairie Gallimard, 1954).
 JS: Jean Santeuil précédé de Les Plaisirs et les jours, éd. P. Clarac, Y. Sandre (Pléiade: Paris, 1971)

Other Sources:

CD: Claude Debussy, Correspondance (1872-1918), éd. François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert (Paris: Éditions Gallimard, 2005)
 CR: Charles Rosen, “The Super Power of Franz Liszt,” *New York Review of Books*, 23.II.2012, p. 19.
 EB-D: Evelyne Bloch-Dano, *Madame Proust* (Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 2004), p. 187; trans. Alice Kaplan (Chicago : University of Chicago Press, 2007)
 ENM: Elizabeth Norman McKay, *Franz Schubert, A Biography* (Oxford: Oxford University Press, 199)
 GDP: George D. Painter, *Marcel Proust, A Biography* (Random House: 1989), vols. I and II
 JC: Jean Cocteau, *Le Coq et l'arlequin — notes autour de la musique* (Paris: Édition de la Sirène, 1918)
 J-YT: Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, Biographie* (Gallimard: 1996)
 OED: Otto Erich Deutsch, *Schubert: A Documentary Biography*, trans. Eric Blom (J.M. Dent & Sons: London, 1946)
 RN: Roger Nichols, *Ravel* (New Haven: Yale University P ress, 2011)
 WCC: William C. Carter, *Marcel Proust, A Life* (Yale University Press: 2000)



240 - CABOURG. L'Entrée du Grand-Hôtel. ND Phot.

ANNE-LISE GASTALDI

Prize-winner of several international competitions among including the Viotti-Valsesia Competition and prestigious ARD Munich Competition in chamber music, Anne Lise Gastaldi's career started in Nice with Anne Queffélec as her professor and continued at the CNSMD of Paris.

She is the pianist of the trio George Sand wich performs in the most prestigious fetsivals, from la Folle Journée de Nantes to the international Festival of Saint-Petersburg, from the Festival Berlioz to Lisztomanias of Châteauroux, from the international festival of Besançon to the Festival Chopin, from the Festival of La Chaise-Dieu to the Festival of Radio-France et Montpellier, from the Fenice Theater in Venice to the Société de Musique Contemporaine du Quebec. She is also part of a duet for four hands with pianist David Saudubray.

Anne-Lise Gastaldi enjoys imagining and performing original musical shows, conceiving records which marry several arts. She so recorded with the comedian Michaël Lonsdale, performed with Benoît Poelvoorde and took the initiative to involve singer Juliette in the last record of the trio.

Prize-winner of the « Villa Medici Hors les Murs» renowned program, she imagined, while being the pianist, the musical show entitled « Escapes romaines » which was the subject of a television report on LCI.

She is also at the origin of the musical fantasy « L'oreille de Proust » in which she is one the two pianists, the other one being David Saudubray.

Another show, « Avant l'heure où les thés d'après-midi finissaient... », with musics played and heard during the Great War was created, under her impulse, on October 4th, 2014 in Cabourg, with actor Loïc Corbery.

Her passion for literature and Proust in particular lead her to conceive together with Pierre Ivanoff, the *Journées Musicales Marcel Proust*, a festival dedicated to the author of « A la recherche du temps perdu » which takes place every even year since 2012. She is also artistic manager for ClassicaVal in Val d'Isère.

Anne-Lise Gastaldi's discography includes numerous titles with received rewarded from Classica, Le Monde de la Musique, Diapason and Télérama.

Professor of pedagogy at the CNSMD of Paris and professor of piano at the CRR of Paris, she is, with Valérie Haluk, at the origin of Piano Project, followed by *Univers Parallèles*, two collections of pieces for piano specificaly written for young students by famous composers living in the 21th century among whom P. Boulez, P. Eötvös, M. Jarrell, G. Kurtag, B. Mantovani, G. Pesson , W.Rihm... (Universal Edition).

France 2, France Culture and Le Monde paid tribute to the creation of the first collection. The second collection was created on June 18th, 2014 at the Cité de la Musique in Paris with the Musée du Louvre as the main partner.

DAVID SAUDUBRAY

A student of Brigitte Engerer and Pierre-Laurent Aimard, David Saudubray is a talented pianist who has been invited to several renowned festivals such as those of Auvers sur Oise, Roque d'Anthéron, the Nohant Chopin Festival, the Festival of Saint-Denis, Pianofolies in Le Touquet, Piano en Valois and Nancyphonies. Passionate about music in all its forms, he plays with the same delight in recital, with the Orchestra « Les Siecles», in four handed concerts with Anne-Lise Gastaldi, two pianos with Romain Descharmes, in duet violin-piano with Sarah Nemtanu, or in quintet with the Ensemble Phileas.

As a curious musician, he likes exploring original musical universes: he has been heard in a production of *Adventures and New Adventures* of Ligeti in the Operas of Lille, the Capitol of Toulouse, Paris Bastille. From 2008 to 2010, he participated for France2 in the recording of the music for the series « *Au siècle de Maupassant* » (In Maupassant's century). In 2011, he was an opera coach for *The Cunning Little Vixen* by Leos Janacek (Opera of Bordeaux, Opera Bastille) and, since 2012, he has been the pianist of the show « l'Oreille de Proust » (Proust's Ear) who combines played texts, piano and cabaret songs from the musical universe of Proust. To get this far, David Saudubray has followed a traditional and brilliant route: prizes for piano, chamber music and harmony at the CNSMD in Paris, and prizes in several competitions among which Maria Canals of Barcelona in 2005 and the Foundation Charles Oulmont in 2009. He teaches the piano at the CRR in Paris, and at the Pôle supérieur of Paris/Boulogne-Billancourt.

already available in the arties records collection

opus 1 :



opus 2 :



opus 3 :



A label run by artists for artists

sonomaitre
DIRECTION ARTISTIQUE / PRISE DE SON

id-créacom

Enregistrement : auditorium du CRR de Paris du 15 au 17 avril 2014
Prise de son, direction artistique, montage, François Eckert (Sonomaitre)

Graphisme : Id-créacom

Cartes postales : collection Jean-Paul Henriët

**1 CARMEN (TRANSCRIPTION REBROVIC)
GEORGES BIZET**

17'04

**2 POUR QUE LA NUIT SOIT PROPICE (EXTRAIT DES ÉPIGRAPHES ANTIQUES)
CLAUDE DEBUSSY**

2'26

**3 "L'ORAGE" (EXTRAIT DE LA SYMPHONIE N°6 OP. 68 "PASTORALE")
LUDWIG VAN BEETHOVEN**

3'55

**4 DIVERTISSEMENT À LA HONGROISE D 818, FINALE
FRANZ SCHUBERT**

17'55

**5 SOUVENIRS DE BAYREUTH
GABRIEL FAURÉ/ ANDRÉ MESSAGER**

5'14

**6 LE JARDIN DE DOLLY (EXTRAIT DE DOLLY)
GABRIEL FAURÉ**

2'24

**7 ACTION RITUELLE DES ANCÊTRES ET DANSE SACRALE
(EXTRAIT DU SACRÉ DU PRINTEMPS)
IGOR STRAVINSKY**

8'17

TOTAL 57'20

AREC 004



3 149028 002010 >

harmonia mundi
distribution