



Claude Debussy



*A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses
de son Père pour ce qui va suivre.*

C. D.

CLAUDE DEBUSSY (1862 – 1918)

François Dumont, piano

Suite bergamasque L82a

- 1 1 – Prélude – 4'40
- 2 2 – Menuet – 4'05
- 3 3 – Clair de lune – 4'28
- 4 4 – Passepied – 3'51

Estampes L108a

- 5 1 – Pagodes – 5'07
- 6 2 – La soirée dans Grenade – 5'10
- 7 3 – Jardins sous la pluie – 3'45

Children's corner L119a

- 8 1 – Doctor Gradus ad Parnassum – 2'04
- 9 2 – Jimbo's Lullaby – 3'31
- 10 3 – Serenade for the Doll – 2'22
- 11 4 – The Snow Is Dancing – 2'27
- 12 5 – The Little Shepherd – 2'15
- 13 6 – Golliwogg's Cake-Walk – 2'46
- 14 **Berceuse héroïque L140a – 3'38**
- 15 **La plus que lente — Valse L128a – 4'06**

À LA RECHERCHE DES SONS PERDUS

« Il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever en un clapotement liquide, la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane et entrechoquée comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune. »

Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*

C'était lors d'un samedi hivernal à Brive-la-Gaillarde, au lendemain d'un concert donné dans les environs, que j'apprenais, presque par hasard, qu'un piano ayant appartenu à Debussy était conservé ici-même, au musée Labenche. J'allai tout de suite voir l'instrument, sans toutefois avoir la possibilité de l'essayer, ce qui éveilla ma curiosité et l'envie d'en savoir davantage... Ce piano de la marque Blüthner avait une histoire particulière : il fut acquis par Debussy en 1904, qui l'utilisa pendant près de quinze ans, jusqu'à sa mort en 1918. Il fut légué à Raoul Bardac, le fils d'Emma, la seconde épouse de Debussy. Bardac se réfugia en Corrèze pendant la seconde guerre mondiale, sans se séparer du piano de son beau-père. Quelques mois après, je refis spécialement le voyage pour mon rendez-vous avec le Blüthner, muni des autorisations nécessaires pour le jouer.

La rencontre fut un véritable choc esthétique : j'avais soudain le sentiment de me rapprocher d'un monde sonore lointain et d'avoir entre les mains un instrument vivant, vibrant, volontiers capricieux mais toujours coloré et chaleureux, avec ce que cela comporte de risque artistique. Je faisais l'expérience de ce qui est le quotidien de la plupart des instrumentistes non-pianistes, contraints de composer sans cesse avec leur instrument, tirer le

meilleur parti de ses qualités et connaître ses faiblesses. En un sens, le pianiste est une sorte d'enfant gâté, ayant la plupart du temps à sa disposition un instrument parfaitement réglé et accordé pour lui, qui répond à la moindre intention avec une précision impeccable. Avec le Blüthner, il fallait adopter une attitude différente, une approche intuitive et la plus réactive possible. Il y avait également la particularité de cette fameuse quatrième corde, spécifique aux pianos Blüthner, qui rajoute de la richesse harmonique, et qui devait certainement plaire à Debussy. Elle participe à la magie sonore, pas seulement par le flou, l'imprécision poétique ou le fondu des sons, mais aussi par la couleur, les demi-teintes, la lumière et l'obscurité, le relief des registres.

Cher ami,

Docteur Gradus ad Parnassum est une sorte de gymnastique hygiénique et progressive ; il convient de le jouer tous les matins à jeun, en commençant par Modéré pour aboutir à Animé.

Lettre à Jacques Durand

Pendant les sessions d'enregistrement, il fallut aussi composer avec les joyeux cris des enfants d'une école voisine, les bruits des voitures des Brivistes rentrant chez eux ou de quelques motards enthousiastes, et patiemment attendre le moment propice, grâce à la bienveillance de M. Rigau-Jourjon, le directeur du musée, pour faire résonner, dans le silence retrouvé, les sons créés par ma rencontre avec l'instrument — et cette attente créait une tension, une concentration, un désir dont le son du Blüthner était la récompense.

Avoir cet incroyable privilège de jouer Debussy sur son piano, imaginer que le Maître a pu, il y a un siècle, faire résonner sur ce même clavier les œuvres que j'enregistre, quelle sensation vertigineuse... Et pourtant, comment faire en sorte de ne pas céder à la tentation d'une « recomposition historique », d'une forme d'imitation, même fictive ?

Les documents sonores laissés par Debussy témoignent d'un jeu souple, agile et d'une grande liberté agogique. Paradoxalement, les moindres intentions de Debussy sont inscrites dans les partitions, jusque dans les plus petits détails de nuances,

Quand on n'a pas le moyen de se payer des voyages, il faut y suppléer par l'imagination.

Lettre à André Messenger, à propos des *Estampes*

de phrasés, de son ou de couleur. Le défi de l'interprète est de faire siennes ces indications, de vivre pleinement ces intentions — chaque nuance écrite peut être comprise, interprétée différemment, de sorte qu'une méditation approfondie sur le texte permet, justement, de décupler le champ des possibles de l'interprète et stimuler sa propre fantaisie.

J'ai choisi les trois cycles qui me tiennent le plus à cœur. Leur originalité et leur saveur témoignent de l'extraordinaire richesse stylistique de Debussy. L'intimité, la poésie verlainienne de la *Suite bergamasque*, la modernité et la volupté sonore des *Estampes*, la tendresse et l'humour de *Children's Corner*, portent le sceau de l'éternelle jeunesse, et plus de cent ans après leur création, ne cessent de nous étonner, nous séduire et nous emporter dans leur rêve.

C'est d'ailleurs cet art de faire de la pédale une sorte de respiration, que j'avais observé chez Liszt quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome.

Saint-Saëns me paraît oublier que la plupart des pianistes sont de mauvais musiciens [...] et découpent la musique en morceaux inégaux, comme un poulet.

Lettre à Jacques Durand

François Dumont

DES FÊTES GALANTES À LA RUMEUR DES FÊTES LOINTAINES

Michel Fleury

C'est au début du XX^e siècle que la musique a été gagnée à son tour par l'impressionnisme, démarche esthétique adoptée, avant elle, par la peinture (Turner, Constable, Whistler, puis Monet et son école) et la littérature (Edgar Poe, Baudelaire, les frères Goncourt, Verlaine, Rimbaud), voire la philosophie (Bergson) : la sensation et l'appréhension immédiate de l'univers se substituent au mode de connaissance habituel, plus laborieux, fondé sur la médiation de la raison et rapportant la perception à des concepts. Il ne s'agit plus pour une œuvre de décrire, mais de suggérer et d'esquisser, laissant au subconscient le soin de compléter les détails laissés incomplets, en référence aux expériences vécues par chacun. Théorisé par Baudelaire et sa notion de « correspondance », l'impressionnisme gomme les contours, arrondit les angles et affirme la prééminence de la couleur sur le trait. Il se traduit plus par une technique que par une métaphysique ou des thèmes d'inspiration privilégiés. Même si la nature est au cœur de ses préoccupations, il ne dédaigne pas pour autant l'univers urbain et industriel alors en pleine expansion (poésie urbaine de Verhaeren, et en musique : *Impressions urbaines* d'Antoine Mariotte, *London Pieces* de John Ireland ou *Hamburg* de Walter Niemann...), ni les thèmes allégoriques ou légendaires affectionnés par le symbolisme. Loin d'être antithétiques comme le veut une certaine conception par trop scolaire, le symbolisme et l'impressionnisme sont complémentaires : il existe d'ailleurs de nombreuses

œuvres impressionnistes par la technique et symboliste par l'inspiration, comme les tableaux de Lawrence Alma Tadema ou le *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy — ce dernier devenant le plus illustre promoteur de l'impressionnisme en musique.

En musique, la suprématie de la couleur sur le trait se traduit par la primauté accordée à l'harmonie et au timbre sur la mélodie. La figuration suggestive se substitue au thème mélodique plus explicite : elle propose un dessin sonore analogique à une sensation qui n'est pas obligatoirement auditive, mais qui peut concerner d'autres plans de la perception (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*). Ainsi l'impressionnisme instaure-t-il un véritable chassé-croisé entre les différentes disciplines artistiques, cette « fusion des arts » chère à Camille Mauclair, remarquable et précoce exégète de l'impressionnisme et de Debussy.

L'impressionnisme montre une prédilection pour des perceptions, des idées et des sentiments flous, imprécis et faisant la part belle aux brumes du rêve. Les musiciens cultivent les effets de halo sonore : le préambule de *La Mer* est exemplaire d'une telle exploitation des ressources de la résonance visant à instaurer une atmosphère vaporeuse. Le piano est, par nature, l'instrument de la résonance. Il n'est donc pas étonnant qu'il se soit rapidement montré un véhicule particulièrement adapté à

la nouvelle esthétique. Le coup d'envoi est donné par Ravel et ses *Jeux d'eau* (1902), qui innovent les procédés d'écriture de l'impressionnisme pianistique : ruissellement d'arpèges de la main droite, ligne mélodique esquissée par la gauche, dans un contexte harmonique impressionniste (pentatonisme, quarts et quintes à découvert, seconde majeure, neuvième avec note ajoutée, etc.). Plus novateur à l'orchestre qu'au piano, Debussy était resté dans ce domaine jusqu'ici conforme à la tradition de pièces de salon élégantes et finement expressives cultivée par Grieg, Massenet et Chabrier. S'inspirant de son cadet, il allait brusquement forger les outils lui permettant de transmuter ses rêves et ses visions en d'incomparables sortilèges pianistiques. Allait ainsi se constituer un corpus de pièces suggestives, poétiques, colorées, d'une beauté unique et sans équivalent dans la littérature du piano. Les *Estampes* furent le révélateur de cette nouvelle manière (1903), dont *Children's Corner* (1908) représente la quintessence dans son cadre concis et presque aphoristique. L'originalité de ces pièces ne diminue en rien le charme de la *Suite bergamasque* (1890) où s'affirment déjà la sensibilité aussi retenue qu'intense, la distanciation et l'humour discret qui confèrent à la musique de Debussy sa géniale individualité. Debussy était lui-même un merveilleux pianiste, au toucher raffiné et subtil, au timbre rond et moelleux et dont le jeu tout en demi-teinte possédait « des accents d'une extraordinaire puissance expressive » (Marguerite Long). La sonorité feutrée d'un demi-queue Blüthner d'époque, ayant appartenu au compositeur, crée les conditions les plus propices pour restituer à ces pièces leur esprit originel.

Venant à la suite des deux célèbres *Arabesques* (1888) et des six pièces publiées en 1890 (*Rêverie*, *Ballade*, *Valse romantique*, *Mazurka*, *Nocturne* et *Danse*), toutes pages élégantes, superficielles, d'une belle facture pianistique mais d'un intérêt restreint au salon, la *Suite bergamasque* est sans doute, avec la *Fantaisie pour piano et orchestre* (1889), la meilleure des œuvres pour piano datant de la première période créatrice. Ce recueil remonte à 1890 ; il était annoncé comme comprenant un *Prélude*, un *Menuet*, une *Promenade sentimentale* et une *Pavane* ; le manuscrit fut vendu en 1902

à l'éditeur Fromont par l'héritier d'Hartmann. La publication devait alors comporter deux nouvelles pièces : *Masques*, et *L'Isle joyeuse*. Ces dernières furent publiées à part en 1904, et la suite parut finalement en juin 1905 avec quatre morceaux : *Prélude*, *Menuet*, *Clair de lune* et *Passepied* (ce dernier, beaucoup moins vif que ne l'annonce le titre, s'apparentant davantage à une pavane). Il est vraisemblable que les pièces de la version définitive coïncident peu ou prou avec celles de la version de 1890 ; cependant, en avril 1905, au moment de la livrer à Fromont, Debussy écrivait à celui-ci : « Vous la donner telle quelle serait fou et inutile... ». Cela signifie que l'œuvre a encouru des modifications, la dernière juste avant la gravure, ce qui explique qu'elle soit devenue sensiblement plus caractéristique de son auteur que les autres œuvres de jeunesse. Par ailleurs, le titre suggère une inspiration verlainienne (le célèbre poème *Clair de lune* déjà mis en musique par Fauré) : les permanentes affinités du compositeur avec l'univers poétique de l'auteur des *Fêtes galantes* ont sans doute contribué à la touche indéniablement plus personnelle de cette musique, qui peut apparaître comme le pendant instrumental des mélodies du premier recueil des *Fêtes galantes* (1891). Le *Clair de lune* peut plus précisément évoquer le poème *Colloque sentimental*, mais la *Suite* dans son ensemble s'avère « mollement infléchie au souffle verlainien. » (Alfred Cortot). En dehors de ce *Clair de lune*, la *Suite* abonde en tournure archaïsantes : Debussy se voulait le lointain héritier des anciens clavecinistes français, et avait même assidûment fréquenté les auteurs de la Renaissance remis à l'honneur à l'Abbaye de Solesmes. Ainsi des tournures plagales et d'une relative indécision tonale résultant de l'usage privilégié des degrés faibles de la gamme (II, III, VI, VII) dans le *Prélude*, et du caractère modal affirmé du *Menuet* avec ses recherches d'effets instrumentaux pour évoquer les gambes et les luth d'autrefois. Le *Clair de lune* laisse pressentir le Debussy de la maturité : atmosphère rêveuse alanguie et sensuelle nonchalance qui annoncent les torpides moiteurs de l'*Après-midi d'un Faune* et fluidité pianistique prémonitoire des *Estampes*. Cette nonchalance marque également le *Passepied* final, dont les inflexions modales éoliennes et doriennes et la conclusion plagale renvoient aux courbes doucement

infléchies de la *Pavane* de Fauré. Ainsi, derrière les « jolies banalités » à la Benjamin Godard et les effluves raffinés émanant des salons où résonnaient alors les pièces de Grieg et de Massenet, se profile déjà l'inégalable individualité du piano de la maturité.

Premier coup d'essai de l'auteur dans le domaine de l'impressionnisme pianistique (soit près de 10 ans après l'accomplissement impressionniste orchestral du *Prélude à l'après-midi d'un faune*), les *Estampes* sont également un coup de maître. La première pièce, *Pagodes*, est un chef d'œuvre en matière de vision stylisée de l'Extrême orient. Elle tire parti des sonorités de gamelan entendues par Debussy au pavillon de Bali, lors de l'Exposition internationale de 1889. La rumeur diffuse de sonnaïles et de danses orientales résulte de l'usage presque exclusif de la gamme pentatonique chinoise. La ligne mélodique très souple est perçue au travers d'un kaléidoscope harmonique et rythmique dont la texture de détail connaît de permanentes modifications. Dans sa dernière présentation, le thème principal est accompagné par un ruissellement d'arpèges pentatoniques, avec, dans le registre grave, des rondes en tenue figurant la résonance des gongs. L'ostinato mélodique finit par s'immobiliser, laissant les arpèges scintiller doucement jusqu'aux limites du silence. La *Soirée dans Grenade* est la première en date des évocations de l'Espagne de Debussy. Manuel de Falla lui trouve « une force d'évocation qui tient du prodige ». Il s'agit pourtant, comme dans *Pagodes*, d'un « voyage immobile » : en dehors de quelques heures passées à Saint-Sébastien, Debussy ne visita jamais l'Espagne. Aucune idée de cette pièce n'est empruntée au folklore espagnol, mais ici aussi, l'atmosphère repose sur l'usage d'éléments stylisés : ligne mélodique plaintive, utilisant la seconde augmentée à la façon de la gamme arabe, grattements de guitare, rythmes alanguis ou nerveux. La tendance à harmoniser une mélodie avec des accords fondés sur la quarte et la quinte, propre à la guitare, s'accorde de plus totalement avec les recherches harmoniques propres à l'auteur de la *Cathédrale engloutie*. La pulsation rythmique nonchalante de habanera qui parcourt la pièce d'un bout à l'autre, jointe à la persistance de pédales dans le grave et dans l'aigu (ce

qui suggère un sentiment de distance et d'horizon lointain) assure l'unité d'un morceau résultant par ailleurs du collage d'éléments contrastés qui se juxtaposent, à la manière d'impressions fugitives, pour faire de cette *Soirée* un modèle d'impressionnisme. Ainsi, la mélodie orientale plaintive qui commence mesure 7 est brusquement interrompue 11 mesures plus loin par le grattement des guitares lointaines, véritable *leitmotive* qui reviendra plusieurs fois pour interrompre le cours des événements. Vers la fin, à deux reprises, le rythme de habanera et les deux pédales disparaissent : la musique se fait « légère et lointaine » et suggère la rumeur de fêtes lointaines. Debussy anticipe ici sur la technique cinématographique des plans insérés. Ainsi s'assemblent, en une toile équilibrée et harmonieuse, toutes les bouffées de musique qui flottent dans l'air d'une nuit andalouse. *Jardins sous la pluie* nous ramène sous le ciel changeant de l'Île-de-France. « Debussy s'amuse à diluer, dans des harmonies mouillées et des clapotis de sonorités, deux chansons populaires : *Dodo l'enfant* et *Nous n'irons plus au bois* » (Louis Aguettant). Cette pièce brillante (une toccata encadrant l'épisode central plus apaisé de *Nous n'irons plus au bois*) suggère presque physiquement le soleil pointant au travers d'une pluie battante, comme on pourrait le voir de l'intérieur d'une pièce dont les vitres dégoulinent d'eau. La conclusion étincelante, avec le ruissellement lumineux des arpèges pentatoniques, célèbre la victoire du soleil, dont les rayons jouent et dansent maintenant sur les fleurs et les massifs du jardin... La première audition des *Estampes* fut donnée par Ricardo Vinès le 9 janvier 1904, au cours d'un concert de la Société Nationale, Salle Erard.

Debussy a adoré sa fille Claude-Emma, dite Chouchou, née en novembre 1905 de son second mariage. L'amour passionné porté à Chouchou a été pour le musicien un irrésistible stimulant pour une impulsion créatrice trop souvent en proie au marasme ; il a également été un recours apportant le réconfort et la compensation dans les cruelles dernières années de sa vie. C'est en 1908 qu'il lui a dédié *Children's Corner*, une collection de six miniatures pour le piano qui a immortalisé son surnom : « À ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son père pour ce qui va suivre. ».

Contrairement à ce que pourrait sous-entendre son titre, *Children's Corner* n'est pas un recueil destiné aux enfants et encore moins aux débutants, et n'est pas exempt de certaines exigences vis-à-vis de l'interprète (davantage de l'ordre de l'expression et de la sonorité que de la virtuosité). C'est une musique pour les adultes à propos de l'enfance — inspirée par le spectacle de la vie enfantine et imprégnée des souvenirs d'enfance de l'adulte. Il faut, pour écrire ce type d'œuvre, avoir conservé une sorte d'empathie avec l'univers de l'enfance, une sorte d'innocence et un certain sens du merveilleux (le rêve intérieur de l'enfant transmue le monde qui l'entoure en un émerveillement souvent féérique, mais parfois inquiétant, qui prolonge les légendes contées par sa nourrice). Ainsi *Children's Corner* apparaît-il dans la lignée des *Scènes d'enfants* de Schumann et des *Enfantines* de Moussorgski. L'évocation du monde de l'enfance s'accompagne nécessairement d'un sourire amusé car nombre des événements relatés s'inspirent de petits riens : Debussy ne manquait pas d'humour ainsi qu'en atteste la chronique de Monsieur Croche ; ce sens de l'humour trouve ici matière à s'exercer, mais très discrètement (tendrement, oserait-on dire), car Chouchou était déjà une coquette en herbe, aux allures précoces de femme et de citadine parisienne, un tantinet snob. La mode obligeant, sa nurse était anglaise et Debussy raille doucement, au travers des titres, l'anglomanie alors de règle. Il résulte de ce contexte une musique unique par son attendrissement, sa complicité et son humour espiègle, qui replace l'auditeur dans l'univers magique de sa propre enfance. Tout d'abord la « leçon de piano » du *Doctor Gradus ad Parnassum*, avec son pastiche de laborieuse toccata qui lasse rapidement l'élève : les ralentis et les temps de rêverie confirment que le soleil et la nature, dehors, sont infiniment plus attractifs que les sonatines de Clementi ou de Kuhlau, avec leur odeur de renfermé... *Jimbo's Lullaby* possède la gaucherie sophistiquée de l'éléphant en peluche auquel la fillette chantonne une berceuse feutrée qui les endort tout deux. *Sérénade for the Doll* serait une version miniature de la *Soirée dans Grenade*, avec de minuscules et impertinentes guitares « que contemple le sourire figé de la poupée neuve, immobilisée dans l'attitude excessive où le dernier caprice l'a laissée. » (Alfred Cortot). *The Snow is dancing* : le visage collé

à la fenêtre, l'enfant contemple tristement le monotone tournoiement des flocons de neige et se languit des fleurs, des oiseaux et du soleil. Debussy fut l'inoubliable chantre d'une Arcadie de rêve, et c'est bien la nostalgie de celle-ci que suggère *The little Shepherd* avec un chalumeau mélancolique invoquant le troupeau du pâtre par un appel tout droit sorti du début de *l'Isle joyeuse*. Et pour conclure, *Golliwog's Cake Walk* où « un pantin danse un cake-walk déguingandé de polichinelle ataxique. » (Louis Aguettant). C'est l'une des toutes premières tentatives d'intégration de la musique des Noirs d'Amérique à la musique classique, procédé qui deviendra monnaie courante dans l'entre-deux guerres. Comble de l'ironie, une citation des premières mesures de *Tristan* s'insinue au milieu du cake-walk, assortie de l'indication : « avec une grande émotion ». C'est Harold Bauer qui assura la création de *Children's Corner*, au Cercle musical, le 18 décembre 1908.

C'est encore au sens de l'humour que l'on doit une insignifiante pochade, la valse intitulée *La plus que lente* (1910), où Debussy s'ingénie à parodier la « mauvaise » musique, de son propre aveu « dans le genre brasserie, pour les innombrables *five o'clock* où se rencontrent les belles écouteuses auxquelles j'ai pensé. »

Venant s'ajouter à la maladie, la guerre de 1914 plongea Debussy dans le marasme le plus total. Au cours de l'hiver, le *Daily Telegraph* publia un album en hommage au roi des Belges Albert I^{er}, qui avait fait preuve d'un remarquable courage en résistant à une invasion allemande infiniment supérieure en nombre à l'armée belge. Debussy participa à cette publication en écrivant une pièce pour piano intitulée *Berceuse héroïque*, qu'il orchestra le mois suivant. Cette page émouvante évoque certaines pièces de Moussorgski par son écriture dépouillée et limitée au registre grave, avec sa basse conduite obstinément. La morne brume étendue sur la plaine des Flandre résonne à trois reprises d'appels de trompette ; dans la partie centrale on entend la noble *Brabançonne*, « dont la voix autrefois familière et modeste devient la voix sublime d'un peuple qui se bat. » (Alfred Cortot).

FRANÇOIS DUMONT | Piano

François Dumont est Lauréat des plus grands concours internationaux : le Concours Chopin de Varsovie (2010), le Concours Reine-Elisabeth, les Piano Masters de Monte-Carlo. Nominé aux Victoires de la musique, il reçoit le Prix de la Révélation de la Critique Musicale Française.

Il se produit au Musikverein de Vienne, à la Philharmonie de Paris, au Théâtre des Champs-Élysées, au Victoria Hall à Genève, en soliste avec l'Orchestre National de France dirigé par François-Xavier Roth, ainsi qu'en tournée au Japon. Leonard Slatkin l'invite pour enregistrer les deux concertos de Ravel avec l'Orchestre National de Lyon pour Naxos. Il joue dans les grands festivals tels que la Chaise-Dieu, Piano aux Jacobins, la Roque d'Anthéron, Radio-France Occitanie Montpellier, Festivals Chopin à Paris, Chopin à Nohant, Chopin à Valdemossa, Chopin à Genève, Berlioz à la Côte Saint-André, les Nuits Musicales d'Uzès, les Grands Concerts à Lyon, Festival de la Vézère, Palazzetto BruZane à Venise.

Né à Lyon, il travaille avec Pascale Imbert, Chrystel Saussac et Hervé Billaut et rentre à quatorze ans au CNSMD de Paris dans la classe de Bruno Rigutto. Il se perfectionne à l'Académie Internationale de Côme auprès de Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Murray Perahia, Menahem Pressler, Andreas Staier et Fou Ts'ong et, en tant qu'Alumni de la Lieven Piano Foundation, avec William Grant Naboré.

Sa discographie comprend plus de 35 albums, incluant l'intégrale des Sonates de Mozart, l'œuvre pour piano de Ravel, les Trios de Beethoven et Schubert, deux disques Bach, plusieurs disques Chopin, ainsi qu'un double album publié par l'Institut Chopin de Varsovie, un disque Wagner/Liszt, Moussorgsky et une intégrale en cours des concertos de Mozart avec l'Orchestre National de Bretagne, dirigés du piano. Son intégrale des Nocturnes de Chopin a reçu un accueil chaleureux de la critique, de même que son intégrale des Nocturnes de Fauré pour le label Piano Classics, enregistrée sur un piano Gaveau de 1922. Son dernier album « Fauré Authentique », avec Marc Coppey, a été récompensé par un Diapason d'Or.

Il pratique assidûment la musique de chambre avec Sayaka Shoji, Augustin Dumay, Laurent Korcia, Marc Coppey, Henri Demarquette, Xavier Philipps, les quatuors Prazak et Voce, et explore le Lied avec son épouse, la soprano Helen Kearns.

Il collabore activement avec des compositeurs tels que Bacri, Dusapin, Finzi, Lacaze, Murail, Tanguy. Passionné par la transmission et la pédagogie, François Dumont est professeur de piano à la Haute-École de Musique de Genève – Neuchâtel. Il est régulièrement invité pour des masterclasses en Europe et au Japon.



*Le piano Blüthner
ayant appartenu à Debussy*

IN SEARCH OF LOST SOUNDS

“ He had suddenly perceived, where it was trying to surge upwards in a flowing tide of sound, the mass of the piano-part, multiform, coherent, level, and breaking everywhere in melody like the deep blue tumult of the sea, silvered and charmed into a minor key by the moonlight. ”

Marcel Proust, *Swann's Way* (translation by CK Scott Moncrieff)

One wintery Saturday in Brive-la-Gaillarde, the day after a concert I had given nearby, I found out almost by accident that a piano which had belonged to Debussy was kept at Labenche Museum in that very town. I hurried round to see the instrument, even though I wasn't allowed to try it; the experience aroused my curiosity and made me want to find out more. The piano, a Blüthner, had an unusual history. Debussy had acquired it in 1904 and used it for nearly fifteen years, until his death in 1918, after which it was left to Raoul Bardac, the son of Emma, Debussy's second wife. Bardac fled to the Corrèze region of south-west France during the Second World War, taking his stepfather's piano with him, and there it stayed. A few months later I made a special trip to see the Blüthner again, this time armed with the necessary permissions to play it.

The encounter was a real aesthetic shock. All of a sudden I felt as though I were getting closer to a far-off sound-world; I felt that I had a living, vibrant instrument in my hands, certainly capricious but always warm and colourful, with all the artistic risk that entails. I discovered what most non-pianists experience every day, constantly having to deal with their instrument, getting the best out of its qualities and accommodating its quirks. In a way a

pianist is like a spoilt child: most of the time they are provided with an instrument that has been perfectly adjusted and tuned for them and responds to their slightest intention with impeccable precision. The Blüthner called for a different attitude, an intuitive approach, as reactive as possible. There was also that famous fourth string, a particular feature of Blüthner pianos, which adds harmonic richness and must certainly have pleased Debussy. It contributes to the magical sound, not only through the blurring, the poetic imprecision or fusion of sounds, but also through the colour, the shading, the light and the dark, the relief of the registers.

Dear friend,

Docteur Gradus ad Parnassum is a sort of healthful, progressive set of exercises. It should be played every morning before breakfast, starting moderately and ending spiritedly.

Letter to Jacques Durand

During the recording sessions we also had to cope with the joyful shouts of the children at a nearby school, the noise of local residents driving home, or the odd exuberant motorbike. Under the benevolent eye of Vincent Rigau-Jourjon, director of the museum, we had to patiently wait for just the right moment when, with silence restored, I could draw forth the sounds that my encounter with the instrument created. The waiting created a tension, a concentration and a desire for which the Blüthner's sound was the reward.

Performing Debussy's music on his own piano, imagining that the master, a century ago, might have played the works I was recording on the same keyboard, was an amazing privilege and a truly head-spinning experience... Yet what was I to do in order not to succumb to the temptation of "historical reconstruction", a kind of imitation, albeit made-up?

The recordings left by Debussy bear witness to his supple and agile playing, his great agogic freedom. Paradoxically, Debussy's every intention is noted in the score, right down to the tiniest details of dynamics, phrasing, sound and colour. The challenge for the

When you can't afford to travel, you have to use your imagination instead.

Letter to André Messager, about *Estampes*

performer is to take those indications and make them his own, to bring those intentions fully to life. Each expression mark can be understood and interpreted differently, so that a deep meditation on the score enables the performer to vastly expand the scope of possibilities and stimulate his imagination.

I have chosen three cycles I am particularly fond of, displaying an originality and flavour that reflect Debussy's extraordinary stylistic richness. The intimacy and Verlainian poetry of the *Suite bergamasque*, the modernity and sensuousness of *Estampes* and the tenderness and humour of *Children's Corner* bear the stamp of eternal youth. Even a century and more after their creation, they never cease to amaze us and charm us, bearing us off on the wings of their dream.

François Dumont

It is that art of turning the pedal into a kind of breathing which I observed with Liszt when I had the opportunity of hearing him in Rome.

To my mind Saint-Saëns seems to forget that pianists are poor musicians, for the most part, and cut up the music into unequal pieces, like a chicken.

Letter to Jacques Durand

FROM *FÊTES GALANTES* TO THE DISTANT MURMUR OF *FÊTES LOINTAINES*

Michel Fleury

The artistic movement known as impressionism reached music in the early 20th century, having previously gained ground in painting with Turner, Constable and Whistler, then Monet and his school, in literature with Edgar Allan Poe, Baudelaire, the Goncourt brothers, Verlaine and Rimbaud, and even in philosophy with Henri Bergson. In impressionism, sensation and an immediate apprehension of the world replace the customary, more laborious way of gaining knowledge based on the mediation of reason and the process of relating perception to concepts. An artwork's purpose is no longer to describe but to sketch and suggest, leaving the subconscious to fill out details left incomplete, drawing on the individual's lived experience. Given a theoretical foundation by Baudelaire with his notion of "correspondences", impressionism blurs outlines, softens edges and asserts the supremacy of colour over line, more often taking the form of a technique than of a metaphysics or a predilection for certain sources of inspiration. While nature occupies a central place, impressionism eschews neither the then rapidly expanding urban and industrial world (examples include Verhaeren's urban poetry or, in music, Antoine Mariotte's *Impressions urbaines*, John Ireland's *London Pieces* or Walter Niemann's *Hamburg*), nor symbolism's fondness for allegory and legend. Symbolism and impressionism, far from being antithetical, as a certain excessively

academic conception would have it, are complementary. Many works are impressionist in technique and symbolist in inspiration, such as the paintings of Lawrence Alma Tadema or *Prélude à l'après-midi d'un faune* by Debussy, who became the most prominent advocate of impressionism in music.

The supremacy of colour over line is reflected in music by the priority given to harmony and timbre over melody. Suggestive figuration replaces the more explicit melodic theme, offering a sound image analogous to a sensation that does not have to be aural but may involve other forms of perception, as in the title of the fourth of Debussy's *Préludes*, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* [*Sounds and scents swirl in the evening air*]. Thus, impressionism favours cross-fertilisation between different artistic disciplines in what Camille Mauclair, a remarkable early champion of both the impressionist movement and Debussy, called a "fusion of the arts".

Impressionism shows a predilection for hazy, imprecise perceptions, ideas and feelings, enlaced with the tendrils of dreams. In music, composers seek sound-halo effects: the opening of *La Mer* is a classic example of

how resonance can be used to create a vaporous atmosphere. The piano being by nature the instrument of resonance, it is hardly surprising that it soon proved particularly well-suited to the new aesthetic. Ravel started the ball rolling with his *Jeux d'eau* (1902), introducing the compositional techniques of impressionism on the piano: rippling right-hand arpeggios and melodic lines sketched in the left hand against a harmonic background characterised by use of the pentatonic scale, open fourths and fifths, major seconds, added ninths, etc. Debussy, more innovative with the orchestra than at the piano, had initially remained faithful to the tradition of the elegant, finely expressive salon pieces crafted by the likes of Grieg, Massenet and Chabrier. Drawing inspiration from his younger colleague, however, he swiftly developed the techniques that would enable him to transform his dreams and visions into spellbinding musical enchantments, creating a body of suggestive, poetic and colourful works unlike any other in the piano literature. *Estampes* (1903) revealed Debussy's new style, subsequently distilled into its essence in the concise, almost aphoristic gem of *Children's Corner* (1908). However, the originality of these works takes nothing away from the charm of the *Suite bergamasque* (1890), in which the composer already shows the restrained yet intense sensitivity, detachment and discreet humour that make his music so distinctive. Debussy was himself a wonderful pianist with a refined, subtle touch and a round, mellow tone, whose understated playing achieved what Marguerite Long called "extraordinary expressive power". The soft-edged sound of a period Blüthner semi-grand that belonged to the composer himself creates particularly conducive conditions in which to render these pieces in their original spirit.

The *Suite bergamasque*, along with the *Fantaisie pour piano et orchestre* (1889), is without doubt the best of Debussy's piano works dating from his first creative period. It follows on from the two well-known *Arabesques* (1888) and six pieces published in 1890 (*Rêverie*, *Ballade*, *Valse romantique*, *Mazurka*, *Nocturne* and *Danse*), all elegant if superficial works, artfully written for the piano but salon music nonetheless. Dating from 1890, the

suite was announced as containing a *Prélude*, a *Menuet*, a *Promenade sentimentale* and a *Pavane*; the heir of Debussy's early sponsor Georges Hartmann sold the manuscript to the publisher Fromont in 1902. The publication was then supposed to include two new pieces, *Masques* and *L'Isle joyeuse*. These were published separately in 1904 and the suite finally appeared in June 1905 with four pieces: *Prélude*, *Menuet*, *Clair de lune* and *Passepied* (the latter, rather less brisk than the title might suggest, is more like a pavane). It is probable that the pieces in the final version coincide more or less with those of the 1890 version; however, just as he was due to deliver it to the publisher in April 1905, Debussy wrote to Fromont that "giving it to you as is stands would be crazy and pointless..." This indicates that changes were made to the work, the last alteration coming just before it was engraved, and explains why it is so much more typical of its author than the other works of his youth. The title also suggests the inspiration of Verlaine, whose famous poem *Clair de lune* had already been set by Fauré: Debussy's abiding affinity with Verlaine's poetic universe doubtless helped to give an undeniably more personal cast to the music, which may be regarded as an instrumental pendant to the songs in the first set of *Fêtes galantes* (1891). *Clair de lune* may more precisely evoke the poem *Colloque sentimental*, but the *Suite bergamasque* as a whole is, as Alfred Cortot put it, "gently swayed by the Verlainian breeze". With the exception of *Clair de lune*, the music is full of references to an archaic style: Debussy saw himself as a distant heir of the old French harpsichord school and had even assiduously frequented the Renaissance composers restored to a place of honour at Solesmes Abbey. This is reflected in the *Prélude* in plagal turns of phrase and relatively uncertain tonality resulting from a preference for the weak degrees of the scale (II, III, VI, VII), and in the distinctly modal character of the *Menuet* with its instrumental effects intended to evoke the gambas and lutes of another era. *Clair de lune* gives a glimpse of the mature Debussy, with a languid, dreamy atmosphere and sensual nonchalance that herald the torpid clamminess of *L'Après-midi d'un faune* as well as a pianistic fluidity that looks forward to *Estampes*. That nonchalance is also a feature of the final *Passepied*, in which the influence of Aeolian and Dorian

modes and a plagal conclusion are reminiscent of the gently inflected curves of Fauré's *Pavane*. Behind the Benjamin Godard-like "pretty trifles" redolent of the refined scents emanating from salons in which Grieg and Massenet could be heard, the unrivalled individuality of Debussy's mature piano works is already in evidence.

Estampes, Debussy's first experiment in pianistic impressionism nearly 10 years after the orchestral accomplishment of *Prélude à l'après-midi d'un faune*, is another masterpiece. *Pagodes*, the first piece in the set, is a remarkable stylised vision of the Far East, drawing on the gamelan sounds that Debussy heard in the Bali pavilion at the 1889 Paris Exposition. The diffuse murmur of oriental bells and dances originates in the almost exclusive use of the Chinese pentatonic scale. The very supple melodic line is perceived through a harmonic and rhythmic kaleidoscope with a constantly shifting, minutely detailed texture. The main theme, in its final appearance, is accompanied by cascading pentatonic arpeggios while held long notes in the lower register depict resounding gongs. The melodic ostinato finally comes to a halt, leaving the arpeggios to shimmer softly on the threshold of silence. The second piece, *Soirée dans Grenade*, is the first by date of Debussy's evocations of Spain: Manuel de Falla found in it a "prodigious force of evocation". And yet, as in *Pagodes*, the voyage was one of the imagination for, apart from a few hours spent in San Sebastian, Debussy never set foot in the country. No theme in the piece is taken from Spanish folk music: here too the atmosphere derives from stylised elements such as a plaintive melodic line that uses the augmented second in the manner of the Arabic scale, a thrumming guitar, and rhythms that are languid and nervous by turns. The tendency to harmonise a melody with chords based on the fourth and the fifth, a typical feature of the guitar, is also entirely consistent with Debussy's harmonic explorations in *La Cathédrale engloutie*, for example. The nonchalant habanera pulse which runs through the piece from start to finish combines with persistent pedal notes in the lower and upper registers, suggesting a feeling of distance and far-off horizons, to impart unity to a collage of juxtaposed contrasting

elements which, like fleeting glimpses, make *Soirée dans Grenade* such a model of the impressionist genre. Thus, the plaintive oriental melody which starts in bar 7 is suddenly interrupted 11 bars later by the strumming of distant guitars, a leitmotif that returns several times to disrupt the course of events. Towards the end, the habanera rhythm and the two pedal notes twice disappear: the music becomes "light and distant", suggesting the buzz of far-off revelry in a way that anticipates the cinematographic technique of inserts. Ultimately, all the snippets of music floating in the air of an Andalusian night are brought together in a balanced and harmonious canvas. The last piece, *Jardins sous la pluie*, brings us back to the changeable skies of the Paris region. "Debussy has fun watering down two children's songs, *Dodo l'enfant* and *Nous n'irons plus au bois*, in drenched harmonies and dripping, splashing sounds", writes Louis Aguettant. A toccata framing a calmer central episode based on *Nous n'irons plus au bois*, this brilliant piece almost physically suggests the sun peeping through pouring rain, as one might see it from inside a room whose windows are running with water. The conclusion sparkles with luminous cascades of pentatonic arpeggios in celebration of the sun's triumph, its rays now skittering and dancing on the flower-beds and blooms in the garden. The first performance of *Estampes* was given by Ricardo Viñes on 9 January 1904 in a concert at the Salle Érard organised by the Société Nationale de Musique.

Debussy adored his daughter Claude-Emma, known as Chouchou, born in November 1905 to his second wife. The composer's intense love for his child was an irresistible stimulant for a creative impulse that all too often languished in the doldrums, as well as a precious source of comfort and consolation in the cruel last years of his life. It was to her that, in 1908, Debussy dedicated his *Children's Corner*, a set of six miniatures for the piano which immortalised her pet name: "To my dear little Chouchou, with her father's tender apologies for what is to follow." Contrary to what its title may suggest, *Children's Corner* is not a collection of pieces for children, still less for beginners, imposing certain requirements on the performer, albeit more to do with expression and tone than virtuosity. It

is music about children for grown-ups, inspired by the spectacle of young life and imbued with an adult's memories of childhood. To write a work of this kind, the composer must have preserved some measure of empathy with a child's world, a sort of innocence and a sense of wonderment (the child's inner dream transmutes the world around it into an often enchanted though sometimes disturbing wonderland that builds on the stories told by its nurse). *Children's Corner* shares the same lineage as Schumann's *Scenes from Childhood* and Mussorgsky's *The Nursery*. An amused smile inevitably accompanies the evocation of a child's world because many of the events presented are so trivial, and Debussy had a well-developed sense of fun, as the chronicles of Monsieur Croche attest. There is plenty for his humour to work with here, albeit exercised very discreetly (almost tenderly, one might say), for Chouchou was already a budding coquette, with the precocious airs of a slightly snobbish Parisienne. She had an English governess, in keeping with the fashion of the day, and the titles of the pieces gently poke fun at the Anglomania then in vogue. The music to which this context gave rise is unique for the tenderness of its gaze, its complicity and its playfulness, taking the listener back to the magical world of their own childhood. It starts with the "piano lesson" of *Doctor Gradus ad Parnassum*, with its pastiche of a laborious toccata of which the pupil soon tires: the slowing-downs and the dreamy moments confirm that the sun and nature outdoors are infinitely preferable to any musty-smelling sonatina by Clementi or Kuhlau. *Jimbo's Lullaby* has all the sophisticated awkwardness of the stuffed elephant to which the little girl croons a cradle song that sends both of them to sleep, while *Serenade for the Doll* sounds like a miniature version of *Soirée dans Grenade*, with tiny, impertinent guitars "gazed on by the fixed smile of the new doll, immobile in the exaggerated attitude in which the last caprice has left it", as Alfred Cortot puts it. In *The Snow is dancing*, the child, face pressed against the window, sadly contemplates the monotonously swirling snowflakes, longing for flowers, birds and sunshine. Debussy was the unforgettable poet of a dreamlike Arcadia, and it is the nostalgia for just such a place that *The Little Shepherd* suggests as a melancholy reed-pipe conjures up the boy and his flock with

a call that comes straight from the opening bars of *L'Isle joyeuse*. The set concludes with *Golliwog's Cakewalk* in which, to quote Louis Aguetant's description, "a puppet dances a gangly cakewalk like a palsied Punch". It was one of the very first attempts to incorporate Black American music into classical music, a feature which would become commonplace in the interwar period. In a crowning irony, the opening phrase of Wagner's *Tristan* sneaks into the middle of the piece, marked "with great emotion". The first performance of *Children's Corner* was given by Harold Bauer at the Cercle Musical de Paris on 18 December 1908.

Debussy's sense of humour is again to the fore in the waltz entitled *La plus que lente* (1910), a trivial skit of a piece in which the composer strives to parody "bad" music, by his own admission "in beerhouse style, for those innumerable ladies' teas when the beautiful listeners I had in mind meet up with each other".

The outbreak of war in 1914, compounded by his advancing illness, plunged Debussy into a deep depression. During the winter, the *Daily Telegraph* published an album in tribute to the Belgian king Albert I, who had shown remarkable courage in resisting the invasion of German forces which vastly outnumbered the Belgian army. Debussy contributed to the publication with a piano piece entitled *Berceuse héroïque*, which he orchestrated the following month. A moving work reminiscent of certain pieces by Mussorgsky, its spare musical language is tilted heavily towards the lower register, notably with a bass ostinato. The bleak mist blanketing the Flanders plain echoes three times to the sound of a trumpet call, while the central section quotes the Belgian national anthem *La Brabançonne*, "whose voice," as Alfred Cortot wrote, "formerly intimate and modest, becomes the sublime voice of a people at war."

FRANÇOIS DUMONT | Piano

François Dumont has won prizes at major international competitions including the Chopin Competition in Warsaw (2010), the Queen Elisabeth Competition and the Monte-Carlo Piano Masters. Nominated for the Victoires de la Musique Classique awards in France, he was named Best New Artist by French music critics.

He has performed as a soloist with the Orchestre National de France conducted by François-Xavier Roth at the Musikverein in Vienna, the Philharmonic Hall and Théâtre des Champs-Élysées in Paris and the Victoria Hall in Geneva, as well as on tour in Japan. Leonard Slatkin invited him to record Ravel's two piano concertos for Naxos with the Orchestre National de Lyon. He has been a guest of leading festivals, including La Chaise-Dieu, Piano aux Jacobins, La Roque d'Anthéron, Radio-France Occitanie Montpellier, Chopin Festivals in Paris, Nohant, Valldemossa and Geneva, the Berlioz Festival in La Côte Saint-André, Les Nuits Musicales d'Uzès, Les Grands Concerts in Lyon, the Vézère Festival and Palazzetto Bru Zane in Venice.

Born in Lyon, he studied with Pascale Imbert, Chrystel Saussac and Hervé Billaut before joining Bruno Rigutto's class at the Conservatoire National Supérieur de Musique in Paris at the age of 14. He took masterclasses at the Lake Como International Piano Academy with Dmitri Bashkirov, Leon Fleisher, Murray Perahia, Menahem Pressler, Andreas Staier and Fou Ts'ong, and as an alumnus of the Lieven Piano Foundation with William Grant Naboré.

François Dumont has made over 35 recordings, including complete sets of Mozart's piano sonatas and Ravel's piano works, trios by Beethoven and Schubert, two albums of Bach, several of Chopin as well as a double album issued by the Warsaw Chopin Institute, recordings of Wagner/Liszt and Mussorgsky, and an ongoing project to record all Mozart's piano concertos with the Orchestre National de Bretagne, directed from the piano. His complete recording of Chopin's *Nocturnes* was warmly received by the critics; likewise his complete recording of Fauré's *Nocturnes* for the Piano Classics label, played on a 1922 Gaveau piano. His most recent release, *Fauré Authentique* with cellist Marc Coppey, was awarded a Diapason d'Or by the French music magazine *Diapason*.

He enjoys playing chamber music in the company of artists such as Sayaka Shoji, Augustin Dumay, Laurent Korcia, Marc Coppey, Henri Demarquette, Xavier Philipps and the Prazak and Voce string quartets, and exploring the art song repertoire with his wife, the soprano Helen Kearns.

François Dumont works actively with contemporary composers such as Nicolas Bacri, Pascal Dusapin, Graciane Finzi, Sophie Lacaze, Tristan Murail and Eric Tanguy. Keen to pass on his knowledge and enthusiasm, he teaches piano at Geneva-Neuchâtel Higher School of Music and is regularly invited to give masterclasses in Europe and Japan.

*Cet enregistrement d'œuvres pour piano seul de Debussy est le premier enregistrement mondial réalisé sur l'instrument du compositeur.
À ce titre, nous remercions chaleureusement*

la Municipalité de Brive-la-Gaillarde ;

M. Frédéric Soulier, Maire de Brive-la-Gaillarde ;

M. Philippe Lescure, Maire adjoint chargé de la Culture ;

M. Vincent Rigau-Jourjon, directeur du musée Labenche, ainsi que son équipe ;

le Festival de la Vézère, Mme Diane du Saillant et Mme Aurélie Carbonnier.

Enregistré les 18 et 19 mars 2024 au Musée Labenche de Brive-La-Gaillarde dans la salle « des tapisseries »

Piano *collection Ville de Brive - Musée Labenche* (numéro d'inventaire 93 .4 .1)

Piano ½ queue Julius Blüthner, Leipzig, 1m90, n°65614, année 1904, système Aliquot, cadre métallique, cordes croisées, clavier en ivoire et ébène, 88 notes, meuble en palissandre, finition cirée, pieds ronds cannelés

Accord et réglages : Philippe Courreye

Prise de son & montage : Iker Olabe / Phonoclassical | www.ikerolabe.com

Assistant : Alejandro Gonzalez

Photos : © Jean-Baptiste Millot, © Musée Labenche, ©Alamy, © IStock

Livret : Michel Fleury

Traductions : Adrian Shaw (anglais)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Arnaud Bahuaud

La Música SAS

Philippe Maillard

21, rue Bergère – 75009 Paris

www.lamusica.fr

© La Música 2024 © La Música 2024 – LMU035





la  música