

SATIE • PLANÈS

Erik SATIE (1866-1925)

| | | | |
|----|--|--|------|
| 1 | | Valse-ballet | 2'14 |
| 2 | | Première Gnossienne (Lent) | 3'00 |
| 3 | | Première Gymnopédie (Lent et douloureux) | 3'23 |
| 4 | | Deuxième Gnossienne (Avec étonnement) | 2'03 |
| | | Pièces froides | |
| | | Première partie : Airs à faire fuir | |
| 5 | | 1. D'une manière très particulière | 2'42 |
| 6 | | 2. Modestement | 1'34 |
| 7 | | 3. S'inviter | 2'44 |
| 8 | | Troisième Gnossienne (Lent) | 2'21 |
| 9 | | Deuxième Gymnopédie (Lent et triste) | 2'47 |
| 10 | | Quatrième Gnossienne (Lent) | 2'10 |
| | | Trois Morceaux en forme de poire * | |
| 11 | | 1. Manière de commencement (Allez modérément) | 2'56 |
| 12 | | 2. Prolongement du même (Au pas) | 0'56 |
| 13 | | 3. Morceau I (Lentement) | 1'22 |
| 14 | | 4. Morceau II (Enlevé) | 2'53 |
| 15 | | 5. Morceau III (Brutal) | 2'28 |
| 16 | | 6. En plus (Calme) | 2'13 |
| 17 | | 7. Redite (Dans le lent) | 1'24 |
| | | Embryons desséchés | |
| 18 | | 1. Embryon desséché d'holothurie (Allez un peu) | 2'11 |
| 19 | | 2. Embryon desséché d'edriophthalma (Sombre) | 2'07 |
| 20 | | 3. Embryon desséché de podophthalma (Un peu vif) | 2'01 |

| | | | |
|----|--|--|------|
| | | Trois Mélodies ** | |
| 21 | | 1. La Statue de bronze (Pas trop vite) | 1'53 |
| 22 | | 2. Daphnéo (Tranquille) | 1'16 |
| 23 | | 3. Le Chapelier (Allegretto, genre Gounod) | 1'25 |
| | | Chapitres tournés en tous sens | |
| 24 | | 1. Celle qui parle trop (Vif) | 1'17 |
| 25 | | 2. Le Porteur de grosses pierres (Très lent) | 1'25 |
| 26 | | 3. Regrets des enfermés (Jonas et Latude) (Soyez modéré) | 1'58 |
| 27 | | Troisième Gymnopédie (Lent et grave) | 2'36 |
| 28 | | Cinquième Gnossienne (Modéré) | 3'19 |
| | | Avant-dernières pensées | |
| 29 | | 1. Idylle (Modéré, je vous prie) | 1'06 |
| 30 | | 2. Aubade (Pas vite) | 1'24 |
| 31 | | 3. Méditation (Un peu vif) | 1'08 |
| 32 | | La Diva de l'Empire (Temps de marche modérée) | 1'39 |
| 33 | | Je te veux (Modéré) | 4'16 |

Alain Planès, *Pleyel piano* (1928)

* 4 hands with François Pinel

** with Marc Mauillon, *baritone*

Satie toujours plus loin ailleurs

Tout se joue souvent dans l'enfance. Celle de Satie (né en 1866 à Honfleur) fut une suite de chocs, dont le premier ouvrit une brèche irrémédiable dans son âme lorsqu'il perdit à six ans, à Paris, sa mère, la diaphane anglo-écossaise Jane Leslie Anton. Son père, le non-conformiste Alfred Satie, confie alors ses enfants à ses parents en Normandie. Premiers départs dans la vie, Erik a huit ans, en 1874, lorsque ses grands-parents demandent à l'organiste de Honfleur, Gustave Vinot, de lui donner des cours d'instruction musicale. Nouveau choc à douze ans, le jeune garçon perd sa grand-mère qui l'élevait, retrouvée noyée sur la plage de Honfleur. Son père le reprend à Paris, où sa vie, faite d'abord de solitude et de contrariétés avec une belle-mère peu amène, se transformera en une pente qu'il dévalera sans frein lorsqu'il quittera le foyer familial à sa majorité, brûlant la chandelle par les deux bouts jusqu'à ce que mort s'ensuive en 1925.

Satie compose sa première œuvre en 1884, *Allegro*, puis *Valse-ballet* et l'allègre *Fantaisie-valse* en 1887. Dans ces saynètes, l'esprit de la valse s'allie à des airs de romances populaires, et là, déjà présente en germe, sa philosophie musicale avec ces structures sans progression, enroulées sur elles-mêmes, creusant une profondeur par le milieu. En 1888, à vingt-deux ans, il écrit les *Gymnopédies*, fascinantes arabesques d'une mélodie lascive qui se déploie, disparaît, réapparaît. Cette poétique de l'épure où quelques notes expriment tout un monde lointain est un acte fondateur. Il existe désormais une forme permettant d'exprimer beaucoup tout en réduisant ses moyens. Dans un halo nostalgique, Satie écrit là des pièces charnières fermant déjà le XIX^e siècle, entrouvrant le XX^e par une simplicité dépouillée des circonvolutions romantiques.

Un an plus tard, le compositeur nourri par l'esprit de Montmartre pousse plus loin l'expressivité hâve de son écriture épurée en commençant sa série des *Gnossiennes*, dans lesquelles il enlève les barres de mesure, pour sept variations dont les cinq premières, ici choisies, sont d'un même thème inspiré par le folklore gitan que Satie découvre à l'Exposition universelle de 1889. Un motif envoûtant dont la basse continue évoque celle des *Gymnopédies* opère un déplacement étonnant, transportant l'auditeur dans un ailleurs, un espace mental autre, qui n'est ni romantique, ni populaire, *terra incognita* d'un présent immuable à la mélancolie magnétique. Les *Gnossiennes* évoquent-elles la "danse de la grue" pratiquée par Thésée dans le labyrinthe du Palais de Gnosse, appelée aussi Cnosso, ville crétoise du royaume de Minos, fils de Zeus et Europe ? Elles peuvent être les habitantes de Gnosse mais aussi une première cartographie de la gnose d'"Ésotérik Satie" – surnom donné par Alphonse Allais – dont toute l'œuvre musicale contient des réseaux invisibles déployant un savoir secret aux significations symboliques. Sortant ainsi de leurs cadres, les *Gnossiennes* traversent le monde des apparences pour aller flotter dans le monde sensible des affects. "Le temps gnossien, c'est le temps immobile", observe Jankélévitch.

Après ces premiers sommets, Satie s'immerge pendant une dizaine d'années dans les brouillards de sa phase expérimentale, ceux de sa période dite religieuse. En 1897, sortant des recherches avant-gardistes de son style "à genoux" qui associait mystique et écriture pré-dodécaphoniste, il écrit les *Pièces froides* en deux parties qui entérinent la fin de cette glaciation expressive. Son premier ensemble, *Airs à faire fuir*, revient à la séduisante simplicité des *Gymnopédies* et des *Gnossiennes*, avec davantage de fluidité et une atmosphère fantomatique ouvrant vers des arrières-mondes suggérés, stigmates des expériences spirituelles traversées tout au long des années 1890 dans l'éprouvante déconstruction de sa poétique musicale. Fin 1899, Satie quitte son modeste appartement de la butte Montmartre pour s'installer à Arcueil, alors cité ouvrière entourée de friches à l'abandon, dans une chambre précédemment occupée par Bibi-la-Purée, un clochard ami de Verlaine dont Picasso fit le portrait.

Devant le succès retentissant de *Pelléas et Mélisande* en 1902, dont il avait accompagné la genèse, ayant souvent conseillé à Debussy d'abandonner les brumes romantiques, "de se dégager de l'aventure Wagner" pour aller vers une transparence "toute française", Satie se réveille, piqué au vif par le triomphe de son grand ami. Alors qu'il végétait à Arcueil morne plaine, il affûte quelques thèmes inexploités, ciselant avec un

enthousiasme retrouvé les *Trois Morceaux en forme de poire*. Tous ses registres coexistent dans cette œuvre kaléidoscopique qui passe en revue ses numéros gymnopédiques et gnossiens, sa stase expérimentale-mystique, son inflexion "pièces froides", sa touche music-hall. Des mélismes orientaux s'invitent aussi dans ce jaillissement inespéré où des harmonies sans développements apparaissent dans une succession de commencements et de redites qui font des *Trois Morceaux* sept pièces virevoltantes épousant la giration d'une toupie (en forme de poire). Composés en pleine traversée du désert, surgis du néant sans autre motif que leur présence, ces feux d'artifice sont un adieu de Satie à sa jeunesse, incidemment son œuvre la plus fulgurante.

Après être retombé dans l'atonie, dans une volteface spectaculaire, à trente-neuf ans, Satie décide en 1905 de retourner à l'école en s'inscrivant à l'austère Schola Cantorum. Il a pour professeur Albert Roussel, qui le juge "prodigieusement musicien" mais, pas dupe, le prévient : "C'est bien sage... Trop sage pour vous... Il ne faudrait pas travailler trop ironiquement." À partir de 1910, Ravel promeut sa musique, le faisant découvrir à un plus large public en le présentant comme le "précurseur de la musique moderne". Refusant de se faire embaumer par le succès tardif de ses premières œuvres tout en étant stimulé par Ricardo Viñes, grand pianiste de l'époque disposé à le jouer, Satie se met à composer avec une énergie décuplée. Débute ainsi sa période humoristique, où, fort des facilités contrapuntiques développées à la Schola Cantorum, il va pouvoir, avec une grande inventivité, affûter des projectiles fuselés dans lesquels il fait surgir des airs connus dans des hybridations tout à la fois sardoniques et poétiques. Cet humour déconcertant annonce l'esprit de destruction de dada – mouvement dont il sera une figure tutélaire – mais aussi l'iconoclasme de Marcel Duchamp, qui saluera régulièrement son prédécesseur en inventions déstabilisantes, machines célibataires pince-sans-rire.

Satie réarrange en 1913 dans *Embryons desséchés* certains extraits mémorables de l'histoire de la musique, associant Bach, Chopin, Mozart et Beethoven dans une cavalcade jusqu'au-boutiste et une coda répétée 18 fois, et pastiche la "Marche funèbre" de Chopin dans une raillerie adressée à ceux qui se tiennent la tête entre les mains en écoutant de la musique romantique. Ses indications de partition sont sans équivoque : "Que c'est triste, ils se mettent tous à pleurer, pauvres bêtes." La même année, *Chapitres tournés en tous sens* continue ces sarcasmes poétisés dans une forme gracieuse avec *Celle qui parle trop*, *Le Porteur de grosses pierres* et *Regrets des enfermés (Jonas et Latude)* où les chansons enfantines *Nous n'irons plus au bois* et *Une souris verte* font d'inattendues apparitions.

En 1915, dans *Avant-dernières pensées*, Satie fait ses adieux à l'impressionnisme musical, qu'il n'avait épousé qu'à sa manière bien singulière. Dédié à Debussy, *Idylle* est un ostinato fluvial, léger et délicat, versant céleste du compositeur, alors que les indications sur la partition demeurent surprenantes : "Vous ne voulez pas l'aimer ? Pourtant c'est un poète, un vieux poète." *Aubade*, dédiée à Paul Dukas, et *Méditation*, adressée à Albert Roussel, complètent cette carte du tendre sur le qui-vive.

Composées en 1916, les *Trois Mélodies* sont créées par la mezzo-soprano Jane Bathori accompagnée du fidèle Ricardo Viñes. Sur un texte de Léon-Paul Fargue, seul ami de Satie autorisé à le tutoyer, *La Statue de bronze* est une piquante mélodie, quand *Le Chapelier*, sur un poème de René Chalmat, est une réjouissante parodie du duo entre Mireille et Vincent dans *Mireille* de Gounod. Portée par des paroles de la toute jeune Mimi Godebska, nièce de Misia Sert, *Daphénéo* révèle toute la fragilité cachée de Satie par une écriture vocale d'un raffinement expressif et d'une grande délicatesse associant une voix évanescente à un piano épuré à l'extrême.

Bien avant, dans ses années de misère, en 1904, il compose pour la chanteuse Paulette Darty, "la reine de la valse lente", *La Diva de l'Empire*, chanson aux paroles licencieuses, *cake-walk* porté par une mélodie de ragtime célébrant la bagatelle des courtisanes. Sa version pour piano seul valorise la gouaille entraînante de cette perle du répertoire café-concert du compositeur d'*Allons-y Chochotte*.

Le spirituel Alain Planès ne pouvait achever sa traversée de l'univers de Satie que dans la joie voluptueuse de *Je te veux*, séduisante valse sentimentale créée par la chanteuse Paulette Darty en 1903 à la Scala, salle des Grands Boulevards parisiens, dont la version du compositeur pour piano seul lui est encore supérieure, dans sa mélancolie joyeuse et éclatante, faite d'une vitalité qui rayonne à chaque instant.

ROMARIC GERGORIN

Satie, always further along someplace else

All that comes later in life tends first to play out during childhood. For Erik Satie (born in 1866 in Honfleur, Normandy), his was a series of blows, the first of which caused an irreparable emotional wound when, as a six-year-old in Paris, he lost his mother, Jane Leslie Anton, a gossamer creature of Scottish descent. His unconventional father, Alfred Satie, then entrusted both him and his brother to the care of their grandparents still living in Normandy. In a first fortuitous turn, Erik is eight years old when in 1874 his grandparents ask the local organist, Gustave Vinot, to give him music lessons. In a further blow, however, as a twelve-year-old, Erik loses his grandmother, found drowned on the beach at Honfleur. His father brings him back to Paris, where Erik's life, initially part isolation, part frustration with a disagreeable stepmother, takes a turn for the worse as he spirals down unchecked until coming of age and leaving home, to burn the candle at both ends to the day of his death in 1925.

Satie composes his first piece, *Allegro*, in 1884, followed by *Valse-ballet* and the cheerful *Fantaisie-valse* in 1887. In these first essays, the spirit of the waltz is coupled with the strains of popular lovesongs, and already in evidence there are the seeds of his musical philosophy, in these static structures, turning on themselves, while generating considerable depth at their centre. In 1888, at age twenty-two, he composes the *Gymnopédies*, fascinating arabesques whose sensual melodies unfold, disappear, then reappear. This poetics of purity, in which very few notes express an entire distant world, represents a founding act. There is now a form that allows him to say much, while paring down the means of expression. With an aura of nostalgia, Satie has composed pivotal works that bring the nineteenth century to a close and open the twentieth century with a simplicity devoid of Romantic circumvolutions.

A year later, the composer, nourished by the spirit of Montmartre, extends the pallid expressiveness of his refined approach even further when he begins a series of *Gnossiennes*, dispensing with the bar lines, for seven variations, the first five of which, recorded here, are based on the theme inspired by the gypsy folklore that Satie discovered at the 1889 Paris Exposition. A bewitching motif, whose bassline evokes that of the *Gymnopédies*, brings about an astonishing shift, transporting the listener to someplace else, another mental space, which is neither Romantic music nor popular entertainment: *terra incognita* of an immutable present tinged with mesmeric melancholy. Do the *Gnossiennes* refer to the 'crane' dance performed by Theseus in the labyrinth of the palace at Knossos on Crete in the kingdom of Minos, son of Zeus and Europa? The title may well refer to the inhabitants of Knossos but also to the earliest attempt to map the gnosis of 'Esoterik Satie' himself—the name coined by Alphonse Allais—whose entire musical output contains arrays of invisible threads holding secret knowledge full of symbolic meanings. Escaping in this way from the confines of their frames, the *Gnossiennes* traverse the world of appearances and are set afloat in the sensory world of affects. 'Gnossian time is immobile...', as Vladimir Jankélévitch has observed.

After these initial highpoints, Satie spends the next ten years plunged into the haze of his experimental phase, his so-called religious period. In 1897, leaving the avant-garde explorations of his 'genueflecting' style that combines mysticism with pre-twelve-tone writing, he composes the two sets of *Pièces froides* ['Cold Pieces' or 'Cold Rooms'], which enshrine the end of this expressive frost. The first piece of the opening set, subtitled 'Airs à faire fuir,' returns to the seductive simplicity of the *Gymnopédies* and the *Gnossiennes*, with more fluidity and a ghostly atmosphere opening up to hinted-at underworlds, stigmata of the spiritual experiences he had lived through during the 1890s in the difficult dismantling of his musical poetics. At the end of 1899, Satie leaves his modest apartment high up the Butte Montmartre to settle in Arcueil, then a working-class suburb, surrounded by empty wasteland, in a room vacated by Bibi-la-Purée, a vagabond befriended by Verlaine and painted by Picasso.

In the face of the resounding success of *Pelléas et Mélisande* in 1902,—to the genesis of which he had been a witness, having often advised Debussy to abandon the Romantic mists, 'to free himself from the Wagner adventure' so as to move towards a 'completely French' transparency,—Satie rouses himself, stung to the quick by the triumph of his close friend. While stagnating in Arcueil's dreary plain, he hones a few previously unexploited themes, chiseling with a newfound enthusiasm the *Trois Morceaux en forme de poire* [Three Pear-shaped Pieces]. All his facets coexist in this kaleidoscopic work that references his *Gymnopédies* and *Gnossiennes*, his

experimental-mystical stasis, the inflection of his *Pièces froides*, and his music-hall idiom. Eastern-sounding melismas also barge into this unexpected eruption, in which harmonies lacking any progression appear in a series of starts and repeats, turning the *Trois Morceaux* into a suite of seven swirling movements that espouse the ('pear-shaped') gyration of a spinning top. Composed in the midst of a dry spell, emerging from nothingness for no other reason than its coming into being, this fireworks display constitutes Satie's farewell to his youth and, incidentally, his most dazzling work.

After falling back into apathy for a time, in a spectacular about-face, the thirty-nine-year-old Satie decides in 1905 to return to school by enrolling at the austere Schola Cantorum. He is mentored by the clear-eyed Albert Roussel, who judges him 'prodigiously musical' but warns: 'It's very wise... Too wise for you... It would do no good to be too ironical.' From 1910 onwards, Ravel begins to champion Satie's music, introducing him to a wider audience as the 'precursor of modern music.' Refusing to be embalmed by the belated success of his early pieces and drawing inspiration from Ricardo Viñes, a great pianist of the time who was amenable to performing his music, Satie sets to compose with renewed energy. Thus begins his humorous period, when, with the contrapuntal skill developed at the Schola Cantorum, he is able, with great creativity, to hone the 'pointed projectiles' which conjure up well-known tunes in a hybrid form that is both sardonic and poetic. This disconcerting humour foreshadows the destructive spirit of Dada—the artistic movement a tutelary figure of which Satie would become—along with the iconoclasm of Marcel Duchamp, who would often commend his predecessor for his unsettling inventions and deadpan devices.

In 1913, in his *Embryons desséchés* [Desiccated Embryos], Satie reworks some memorable highlights of music history, linking Bach, Chopin, Mozart, and Beethoven in a no-holds-barred cavalcade ending with a coda repeated 18 times, and makes a pastiche of Chopin's 'Funeral March' in a bit of mockery directed at those who tend to melt while listening to Romantic music. His indications in the score are unhesitating: 'How sad, they all start to cry, poor beasts.' The same year, *Chapitres tournés en tous sens* [Chapters Turned Every Which Way] gracefully continues this poetic sarcasm with 'Celle qui parle trop' [She Who Talks Too Much], 'Le Porteur de grosses pierres' [The Hauler of Big Stones], and 'Regrets des enfermés [Lament of the Confined] (Jonas et Latude),' in which the children's songs *Nous n'irons plus au bois* and *Une souris verte* make unexpected appearances.

In 1915, in *Avant-dernières pensées* (Next-to-last Thoughts), Satie bids farewell to musical Impressionism, which he had espoused only in his own very singular way. Dedicated to Debussy, *Idylle* is a light and delicately flowing ostinato, representing the composer's unearthly register, while the indications in the score remain surprising: 'Do you not wish to like it? Yet he is a poet, an old poet.' *Aubade*, dedicated to Paul Dukas, and *Méditation*, dedicated to Albert Roussel, complete this sentimental chart in a wary key.

Composed in 1916, the *Trois Mélodies* were introduced by the mezzo-soprano Jane Bathori, accompanied by the constant Ricardo Viñes. A setting of a text by Léon-Paul Fargue—the only friend who was permitted to address Satie with the familiar 'tu,'—*La Statue de bronze* (The Bronze Statue) is a piquant art song, while *Le Chapelier* (The Hatmaker), on a poem by René Chalupt, is a delightful parody of Mireille and Vincent's duet from Gounod's *Mireille*. A setting of the text by the very young Mimi Godebska, niece of Misia Sert, *Daphnéo* reveals all of Satie's concealed frailty through vocal writing of expressive refinement and great delicacy, combining an ephemeral vocal part with a piano accompaniment sparse in the extreme.

Much earlier, in 1904, during his years of privation, he composes *La Diva de l'Empire* for the cabaret singer Paulette Darty, 'the queen of the slow waltz': a cakewalk with suggestive lyrics conveyed by a ragtime tune celebrating the Empire Theatre's trivial ladies of easy virtue. His version for piano solo emphasises the catchy cheekiness of this gem of the *café-concert* repertoire from the composer of *Allons-y Chochotte*.

With tongue firmly in cheek, Alain Planès could in no way bring his Satie survey to a close but in the voluptuous gaiety of *Je te veux* [I Want You], a seductively sentimental waltz introduced by Paulette Darty in 1903 at the Scala, a music-hall on Paris's Grands Boulevards; the composer's own arrangement for solo piano is even finer than the original, with its glow of light-hearted melancholy vibrantly illuminating every bar.

ROMARIC GERGORIN
Translation: Michael Sklansky

The Bronze Statue

The frog of the barrel game
Grows weary at evening, beneath the arbour...
She has had enough of being the statue
Who is about to pronounce a great word:
The Word!

She would love to be with the others
Who make music bubbles
With the soap of the moon
Beside the lustrous bronze tub
That one sees there, shining between the
branches...

At midday, one hurls at her
A feast of discs
That pass through without benefit to her
And will resound in the chambers
Of her numbered pedestal!

And at night, the insects go to sleep in her
mouth...

21 | La Statue de bronze

(Léon-Paul Fargue)

La grenouille du jeu de tonneau
S'ennuie le soir sous la tonnelle.
Elle en a assez d'être la statue
Qui va prononcer un grand mot, le Mot !

Elle aimerait mieux être avec les autres
Qui font des bulles de musique
Avec le savon de la lune,
Au bord du lavoir mordoré
Qu'on voit là-bas luire entre les branches.

On lui lance à cœur de journée
Une pâture de pistoles,
Qui la traversent sans lui profiter,
Et s'en vont sonner dans les cabinets
De son piédestal numéroté !

Et le soir les insectes couchent dans sa
bouche.

Daphénéo

Tell me, Daphénéo, what is that tree,
The fruit of which is weeping birds?

That tree, Chrysaline, is a bird-tree.

Ah! I believe that trees
Produce hazelnuts, Daphénéo.

*Yes, Chrysaline, trees give hazelnuts,
But bird-trees give weeping birds.*

Ah!...

The Hatmaker

The hatmaker is surprised to note
That his watch is three days slow,
Though he has taken care to grease it,
Always with first-quality butter.

But he allowed crumbs of bread
To fall into its gears,
And though he plunged his watch in tea,
This will not advance it any further.

Translation: © Shawn Thuris

22 | Daphénéo

(Mimi Godebska)

Dis-moi, Daphénéo, quel est donc cet arbre
Dont les fruits sont des oiseaux qui pleurent ?

Cet arbre, Chrysaline, est un oisetier.

Ah ! Je croyais que les noisetiers
Donnaient des noisettes, Daphénéo.

*Oui, Chrysaline, les noisetiers donnent des noisettes,
Mais les oisetiers donnent des oiseaux qui pleurent.*

Ah !

23 | Le Chapelier

(René Chalupt)

Le chapelier s'étonne de constater
Que sa montre retarde de trois jours,
Bien qu'il ait eu soin de la graisser
Toujours avec du beurre de première qualité.

Mais il a laissé tomber des miettes de pain
Dans les rouages,
Et il a beau plonger sa montre dans le thé,
Ça ne la fera pas avancer davantage.

Alain Planès – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

BÉLA BARTÓK

Piano Works: Dance Suite,
Piano Sonata, 15 Hungarian Peasant Songs,
Bagatelles, Romanian Folk Songs
CD HMC 902163



EMMANUEL CHABRIER

Piano Works: Dix Pièces pittoresques,
Bourrée fantasque,
Cinq Pièces posthumes, etc.
CD HMA 1951465

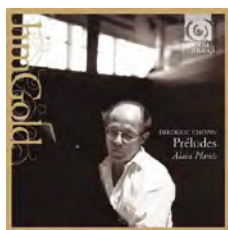


FRÉDÉRIC CHOPIN

Chopin chez Pleyel
Préludes, Nocturnes, Études, Mazurkas...
CD HMC 902052

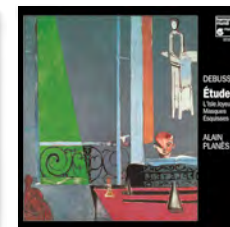
Complete Nocturnes
2 CD HMM 905332.33

Préludes op. 28 – Mazurkas op. 41
CD HMG 501721



CLAUDE DEBUSSY

Children's Corner – Images
Suite bergamasque
CD HMC 901893



Études – Esquisses
L'Isle joyeuse – Masques
CD HMC 901601

Préludes, Books I & II
CD HMC 901695



Images inédites – Estampes
Six Épigraphes antiques
2 CD HMC 901947.48

LEOŠ JANÁČEK
Piano Works: Sonata,
On an Overgrown Path,
In the Mists, etc.
CD HMG 501508



GABRIEL FAURÉ
Mélodies – Ballade
Stéphane Degout, baritone
CD HMM 902382



J'ai composé à dix ans un morceau qui se terminait comme une *Gymnopédie* de Satie, que déjà j'adorais – ainsi que son comparse Debussy. Satie était le seul compositeur que Debussy invitait chez lui le dimanche, tout au moins jusqu'au scandale de *Parade*. Quelque peu irrité par le succès soudain du ballet, Debussy fâcha son auteur, lequel lui écrivit une lettre qui le fit pleurer...

Leur ami Ricardo Viñes, considéré a posteriori comme une sorte de "Boulez du piano", enseigna son art à Poulenc, Auric... et Jacques Février, mon si cher professeur. Grand interprète de Satie, Debussy et Ravel, il m'inculqua de jouer Satie sans sentimentalité, un peu à froid. J'espère que mon interprétation ne mettra pas le compositeur, où qu'il soit, dans une de ses colères légendaires.

*As a ten-year-old, I had composed a piece of music that ended like a *Gymnopédie* by Satie: someone I already worshipped – along with his close friend Debussy. Satie was the only composer Debussy would invite to his home on Sundays, at least until the scandal surrounding *Parade*. Somewhat annoyed by the unexpected success of Satie's ballet, Debussy irritated its creator, who then responded with a letter that brought him to tears...*

Their mutual friend Ricardo Viñes, considered a posteriori as a kind of 'Boulez of the piano', passed on his artistry to Poulenc, Auric... and Jacques Février, who was my own beloved teacher. A great interpreter of Satie, Debussy, and Ravel, it was Février who taught me to play Satie without sentimentality, and with a bit of detachment. I hope that my interpretation of this music will not make the composer, wherever he is, fly into one of his legendary fits of rage.

ALAIN PLANÈS
November 2024
Translation: Michael Sklansky

Alain Planès remercie chaleureusement Marie-Christine Daudy pour son accueil.

Avec l'aimable collaboration de la Fondation Royaumont



Avec le soutien du Centre national de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : mars 2024, Abbaye de Royaumont, Asnières-sur-Oise (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Alban Moraud (direction artistique, prise de son)

Alexandra Evrard (prise de son, montage, mastering), Aude Besnard (montage)

Accord piano : Pierre François

Portrait de Satie par Alain Planès

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

harmoniamundi.com

HMM 905398