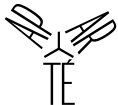


Michel Dalberto  
Claude Debussy





Enregistré le 30 mai 2015 au Teatro Bibiena (Mantoue, Italie)  
dans le cadre du Mantova Chamber Music Festival.

Je tiens à remercier particulièrement M<sup>o</sup> Carlo Fabiano, directeur artistique de l'Orchestre de Chambre  
et du Festival de Musique de Chambre de Mantoue, et Lorenzo Baldrighi dont l'aide pour la réalisation  
de cet enregistrement fut inappréciable.  
Michel Dalberto

Grand piano Fazioli mod. F278 nr. 2230.  
Technicien: Davide Lupattelli

Production exécutive: Little Tribeca  
Direction artistique et prise de son: Florent Ollivier  
Montage, mixage et mastering: Clément Rousset  
Studio: Little Tribeca

Photos©Caroline Doutré  
Design © Production type

Aparté · Little Tribeca  
1, rue Paul Bert 93500 Pantin, France  
AP111 © @ Little Tribeca 2015  
Fabriqué en Autriche

[apartemusic.com](http://apartemusic.com)

# Claude Debussy (1862-1918)

## Children's Corner L. 119 (113)

1. Doctor Gradus ad Parnassum 2'23
2. Jimbo's Lullaby  
(Berceuse de Jimbo) 3'16
3. Serenade for the Doll  
(Sérénade pour la poupée) 2'42
4. The Snow is dancing  
(La Neige danse) 2'54
5. The Little Shepherd  
(Le Petit Berger) 2'23
6. Golliwog's cake-walk 3'16

## Images (2<sup>e</sup> série) L. 120 (111)

7. Cloches à travers les feuilles 4'26
8. Et la lune descend  
sur le temple qui fut 5'06
9. Poissons d'or 4'29

## Préludes (2<sup>e</sup> livre) L. 131 (123)

10. Modéré (... Brouillards) 2'59
11. Lent et mélancolique  
(... Feuilles mortes) 3'13
12. Mouvement de Habanera  
(... La puerta del Vino) 3'31
13. Rapide et léger (... « Les fées  
sont d'exquises danseuses ») 3'13
14. Calme - Doucement expressif  
(... Bruyères) 2'57
15. Dans le style et le mouvement  
d'un cake-walk (... « General  
Lavine » - *eccentric*) 2'52
16. Lent (... La Terrasse des audiences  
du clair de lune) 4'26
17. Scherzando (... Ondine) 3'25
18. Grave (... *Hommage à S. Pickwick  
Esq. P.P.M.P.C.*) 2'41
19. Très calme et doucement triste  
(... Canope) 2'55
20. Modérément animé  
(... Les Tierces alternées) 2'52
21. Modérément animé  
(... Feux d'artifice) 5'11

## Regard sur la vie musicale française de 1820 à 1914

Si la guerre de 14-18 fut un bouleversement complet de tout ce que l'on avait connu jusqu'alors, celle de 1870 fut, pour reprendre le mot d'Émile Zola, « une fêlure », une faille qui marqua profondément et durablement les relations franco-germaniques. Nationalisme et anti-germanisme deviennent les mots d'ordre et, des deux côtés du Rhin, les gens se rendent compte que l'amitié et le respect d'un peuple envers l'autre ne seront plus possibles. Même chose chez les artistes, écrivains, poètes, peintres, musiciens. « La musique est prise en otage, l'amitié et l'émulation entre un Berlioz et un Wagner ne sont plus possibles, les artistes se divisent, les sensibilités s'opposent » (François Porcile).

C'est, paradoxalement, une des raisons qui vont pousser un groupe de compositeurs français à créer la Société Nationale de Musique (SNM) littéralement au lendemain de la guerre, le 25 février 1871.

Une autre raison majeure était que, depuis 1820, la vie musicale française en général et parisienne en particulier était quasi exclusivement dévolue à l'opéra. L'apparition du « grand opéra français », un genre original avec ses règles (cinq actes, sujets historiques, recherche du grandiose dans l'orchestration, les airs, les effets scéniques, ballet au 3<sup>e</sup> acte), avait créé un intérêt renouvelé face aux anciennes œuvres de Gluck, Piccinni, Cherubini ou Méhul qui ne pouvait que plaire à ce public post-révolutionnaire qu'on appellerait très vite les bourgeois et qui voulait avant tout s'amuser et se montrer.

Des œuvres telles que *La Muette de Portici* d'Auber (qui, involontairement, allait être à l'origine en 1830 à Bruxelles

de la révolte des belges contre le pouvoir des Pays-Bas et du roi Guillaume 1<sup>er</sup> et fut interdite par les autorités), *Le Siège de Corinthe* et *Guillaume Tell* de Rossini, *Robert le Diable* et *Les Huguenots* de Meyerbeer, *La Juive* et *La Reine de Chypre* de Halévy, *Benvenuto Cellini* de Berlioz firent les beaux soirs de l'Académie de Musique de la rue Le Peletier et de la salle Favart.

C'était avec ce genre que, à partir de 1848, les mutations de la musique française allaient se faire sentir, ainsi du repli de l'italianisme et l'apparition d'une authentique déclamation rendant hommage à la langue française grâce à des librettistes comme Scribe qui pensaient particulièrement aux interprètes en écrivant les paroles. Gounod et Offenbach furent les deux principaux compositeurs du Second Empire qui firent ainsi « bouger les lignes » de l'opéra en faveur de la langue française.

La création en 1861 de la version parisienne de *Tannhäuser* de Wagner allait déclencher un chahut monstre mais allait également être à l'origine de la reconnaissance du compositeur en France devenant, hors Allemagne, le pays le plus wagnérophile. Berlioz eut nettement moins de succès avec *Les Troyens* grâce auquel il espérait entamer l'influence de Wagner et de Meyerbeer.

Il est donc compréhensible que d'autres compositeurs français, peu ou pas intéressés par l'opéra, aient souhaité se regrouper dans une association leur permettant de jouer et faire jouer leurs œuvres de musique de chambre et de musique symphonique. La volonté de s'affirmer en tant que compositeur français face à « l'ennemi » allemand allait aussi compter après l'humiliante défaite de 1871.

C'est autour de César Franck que Camille Saint-Saëns et Romain Bussine, un chanteur et poète qui écrivit les paroles de la mélodie sans doute la plus populaire de Fauré, *Après un rêve*, créèrent et prirent les commandes de cette société qu'on appellerait vite la Nationale.

Parmi les premiers membres figuraient Jules Massenet, Gabriel Fauré, Alexis de Castillon, Henri Duparc, Paul Taffanel.

C'est dans les salons Pleyel que le concert d'inauguration prit place le 17 novembre 1871 avec un programme éclectique comprenant un trio de Franck, des mélodies de Dubois, des pièces pour piano de Castillon, une réduction pour violon et piano du concerto de Garcin, une pièce pour deux pianos de Saint-Saëns... Plus tard, les concerts avec orchestre auraient lieu salle Érard et les concerts d'orgue en l'église St-Gervais.

La SNM eut, dès sa création, une influence majeure car elle permit à toute une génération de compositeurs français de se faire entendre et de voir leurs œuvres publiées, critiquées, bref qu'on parle d'eux.

Les programmes de la société étaient au début franco-français jusqu'à ce que son comité décide, en 1886, d'y introduire des œuvres «étrangères» de Grieg et de Rimsky-Korsakov, et ce, contre l'avis de Saint-Saëns, son président. Celui-ci claqua la porte et démissionna de sa fonction. La présidence revint à César Franck pour quatre courtes années puisqu'il mourut en 1890.

Vincent d'Indy, le plus virulent et dévoué de ceux que l'on appelait «la bande à Franck», va en reprendre la présidence et la refaçoner à son idée. Parallèlement il fonde avec Charles Bordes et Alexandre Guilmant en 1894 la Schola Cantorum qui se veut dès le début comme l'anti-Conservatoire. L'enseignement de la Schola s'appuyait avant tout sur l'étude de la musique palestrinienne, des compositeurs de la période baroque et sur un retour à la tradition grégorienne pour l'exécution du plain-chant, en clair le contrepoint et la tradition polyphonique face au Conservatoire de Paris qui privilégiait l'étude de l'harmonie et une approche plus progressiste de la

musicale. L'opposition était également géographique entre la Schola installée rive gauche rue St-Jacques dans un couvent désaffecté et le Conservatoire qui allait quitter en 1911 les locaux rive droite de la rue du Conservatoire pour s'installer dans un collège de Jésuites rue de Madrid.

Il y eut naturellement des dissensions, des groupes sécessionnistes, en particulier celui formé par Ravel au début du 20<sup>e</sup> siècle, les «Apaches». Plus tard, un refus du comité de la Nationale de jouer une œuvre d'un de ses élèves poussa Ravel à créer en 1909 une autre société, la Société Musicale Indépendante, qui se ferait un devoir d'accueillir les œuvres de compositeurs étrangers.

Debussy fut naturellement un compositeur régulièrement joué à la SNM même si, à partir de la présidence de Vincent d'Indy, sa musique était considérée avec une certaine suspicion, la création de *Pelléas et Mélisande* faisant l'effet d'un chiffon rouge aux yeux de certains. Mais d'Indy était peut-être violemment nationaliste, xénophobe, antisémite et doctrinal mais il n'était certainement ni sourd ni stupide et, surtout, il était un remarquable musicien. Il avait parfaitement compris que, aussi antipathique que la personne de Debussy et ce qu'elle représentait pouvait lui sembler, le

créateur du *Prélude à l'après-midi d'un faune* était simplement au-dessus de tous les autres, ainsi que le remarque si justement Marguerite de Saint-Marceaux dès la première fois qu'elle entendit une de ses pièces.

Il est au-dessus et il est ailleurs car, même si «Debussy domine son siècle comme Monteverdi et Beethoven le leur» (Brigitte François-Sappey) à une époque où Franck est proclamé par ses disciples enflammés «le nouveau Beethoven», Debussy a comme ignoré et en tout cas habilement contourné le compositeur allemand, imitant en cela Chopin.

Les seuls compositeurs qui auraient pu lui faire concurrence disparaissent ou font autre chose: Duparc est anéanti par la guerre de 1870 et pose définitivement sa plume à la fin de *La Vie antérieure* en 1885 (alors qu'il ne mourra qu'en 1933!), Chausson meurt dans un stupide accident de vélo en 1899 et Fauré, de par son éducation musicale reçue à l'école Niedermeyer et aussi probablement ses problèmes auditifs particuliers, poursuit une voie à nul autre comparable, musicien de l'équanimité mêlant le charme au caractère inexprimable de sa musique là où Debussy est le musicien de l'immédiateté et du mystère, mystère de l'instant, de la volupté et de la mort (Vladimir Jankélévitch).

Ravel, son cadet de treize ans, devient vite, dans l'esprit de beaucoup de mélomanes - commettant en cela la même erreur qu'avec Chopin et Liszt - une sorte de double, d'alter ego. Si tout semble les rapprocher, c'est pour mieux s'opposer. La mouvance de leur musique, par exemple, est très différente. Là où Debussy attend de l'interprète une souplesse perpétuelle, une flexibilité des rythmes pour mieux en atténuer les contours, «préfère l'impair plus vague et plus soluble dans l'air sans rien en lui qui pèse ou qui pose», Ravel réclame, lui, une motricité où le rubato est quasi absent.

Un bon exemple est *Ondine*, huitième des douze Préludes du second Livre de Debussy et, aussi, première pièce du triptyque ravélien *Gaspard de la nuit*. L'*Ondine* ravélienne dévide d'une voix murmurante sa supplique à un mortel peu intéressé. Le battement ininterrompu et monotone de triples croches illustrant l'eau qui coule et les giboulées blanches le long de vitraux bleus soutient une ligne mélodique qui ne s'interrompt jamais et s'évanouit après le dernier éclat de rire de la naïade. Quatre années plus tard, Debussy supprime toute référence humaine à son *Ondine* et ne garde qu'une idée d'eau, d'éclaboussure et de jaillissement, le tout

dans un tempo fluide, changeant, avec plusieurs indications de retenu et de rubato.

Les titres utilisés montrent aussi une différence d'approche. Sauf en de rares exemples, le titre n'est, chez Debussy, qu'une suggestion, une idée, la possibilité de ceci ou de cela et laisse, tant à l'interprète qu'à l'auditeur, la liberté de choisir. Les titres des *Préludes* par exemple sont placés à la fin de chaque pièce entre guillemets et précédés de trois petits points. Chez Ravel, le titre fait toujours référence à quelque chose de précis et, si liberté de choix il y a, elle s'exerce dans un cadre bien défini.

La passion de Debussy pour la musique de Chopin – il avait prévu de réviser toute l'œuvre pour l'éditeur Durand mais la guerre et sa maladie interrompirent son travail – a influencé les mélomanes et les musicologues à établir de nombreux parallèles entre leurs deux œuvres. Pourtant, s'il y a une comparaison à faire, je la ferai plus avec la musique de Liszt dont je retrouve les mêmes fulgurances, cette même anticipation de ce que la musique va devenir dans le futur et des moments de folie qui brisent toutes les conventions.

Comme tous les plus grands créateurs, Debussy est à la fois un passeur et un défricheur.

*Michel Dalberto - Septembre 2015*

- Hélène Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, Editeurs Français Réunis 1956
- Vladimir Jankélévitch, *Debussy et le mystère*, Être et penser 1949
- Vladimir Jankélévitch, *Fauré et l'inexprimable*, Plon 1988
- Myriam Chimènes, *Journal de Marguerite de Saint-Marceaux*, Fayard 1991
- François Porcile, *Communication*, Académie des Beaux-Arts 2006
- Brigitte François-Sappey, *La musique au tournant des siècles*, Fayard 2015

## A look at French musical life from 1820 to 1914

Although the First World War was a total upheaval of what had been known up until then, the Franco-Prussian War of 1870 was, to quote Emile Zola, 'a crack', a crack that marked Franco-German relations deeply and lastingly. Nationalism and anti-Germanism became the watchwords and, on both sides of the Rhine, people realized that the friendship and respect of one people for the other were henceforth impossible. The same thing occurred amongst artists, writers, poets, painters, and musicians. 'Music is taken hostage, the friendship and emulation between a Berlioz and a Wagner are no longer possible, artists are split, and sensibilities conflict' (François Porcile).

Paradoxically, this was one of the reasons that were going to push a group of French composers to create the Société Nationale de Musique (SNM) on 25 February 1871, right before the end of the war. Another major reason was that, since 1820, French musical life in general, and Parisian in particular, was almost exclusively dominated by opera. The appearance of 'French grand opera', an original genre with its own set of rules (five acts, historical subjects, striving for the grandiose in the orchestration, arias, and stage effects, ballet in the third act), had created renewed interest vis-à-vis old works by Gluck, Piccinni, Cherubini or Méhul, which could only please this post-Revolution public that would soon be called '*les bourgeois*' who wanted above all to have a good time and to be seen.

Works such as Auber's *La Muette de Portici* (which was unintentionally going to be the cause, in 1830 in Brussels, of the revolt of the Belgians against the power of the Netherlands

and King William I, and be banned by the authorities); Rossini's *Le Siège de Corinthe* and *Guillaume Tell*; Meyerbeer's *Robert le Diable* and *Les Huguenots*; Halévy's *La Juive* and *La Reine de Chypre*; and Berlioz's *Benvenuto Cellini* were the keys to success of evenings at the Académie de Musique on Rue Le Peletier and at the Opéra-Comique.

It was with this genre that, beginning in 1848, mutations in French music were going to be felt, as well as the downward trend in Italianism and the appearance of an authentic declamation paying tribute to the French language, thanks to librettists like Scribe who had specific artists in mind when writing the texts. Gounod and Offenbach were the two principal composers of the Second Empire who thus 'changed the rules' in favour of the French language.

The 1861 premiere of the Paris version of Wagner's *Tannhäuser* was going to set off a massive uproar but also be at the origin of the composer's recognition in France, which became the most *Wagnérophile* country outside of Germany. Berlioz had distinctly less success with *Les Troyens*, with which he had hoped to cut into the influence of Wagner and Meyerbeer.

So it is understandable that other French composers, little or un-interested in opera, wished to unite in an association allowing them to play and have played their chamber music and symphonic works. The wish to assert oneself as a French composer facing the German 'enemy' was also going to count after the humiliating defeat of 1871.

It was around César Franck that Camille Saint-Saëns and Romain Bussine, a singer and poet who wrote the words for what is doubtless Fauré's most popular song, *Après un rêve*, founded and took the commissions of this society that would quickly be called 'La Nationale'. Amongst the first members were Jules Massenet, Gabriel Fauré, Alexis de Castillon, Henri Duparc, and Paul Taffanel.

The inaugural concert took place on 17 November 1871 in the Salons Pleyel with an eclectic programme including a Franck trio, *mélodies* by Dubois, piano pieces by Castillon, a reduction for violin and piano of Garcin's Concerto, and a piece for two pianos by Saint-Saëns. Later on, the concerts with orchestra would be given at the Salle Érard, and organ concerts at the church of St-Gervais.

From the moment of its founding, the SNM had a major influence for it enabled a

whole generation of French composers to make themselves heard and see their works published, reviewed... In short they were talked about. From the outset, the Société's programmes were Franco-French until its committee decided, in 1886, to introduce 'foreign' works by Grieg and Rimsky-Korsakov, against the advice of Saint-Saëns, the president. He slammed the door on La Nationale and resigned from his functions. The presidency went to César Franck for only four short years since he died in 1890.

Vincent d'Indy, the most virulent and devoted of those who were called 'Franck's gang', would take over the presidency of the SNM and reshape it according to his ideas. At the same time, in 1894, he founded, along with Charles Bordes and Alexandre Guilmant, the Schola Cantorum, which, from the beginning, intended to be the anti-Conservatoire. Teaching at the Schola was based above all on the study of Palestrina's music, composers of the Baroque era, and on a return to the Gregorian tradition for the performance of plainchant. To put it plainly, it was counterpoint and the polyphonic tradition vs. the Paris Conservatoire, which favoured the study of harmony and a more progressive approach to music. The opposition was also

geographical, between the Schola, installed on Rue Saint-Jacques in a disaffected convent on the Left Bank, and the Conservatoire which, in 1911, was going to leave its premises on the Right Bank's Rue du Conservatoire and move into a Jesuit college on Rue de Madrid.

Naturally, there were dissensions and secessionist groups, in particular the 'Apaches', formed by Ravel at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Later on, in 1909, a refusal by the committee of La Nationale to play a work by one of his students pushed Ravel to found another society, the Société Musicale Indépendante, which would make a point of welcoming the works of foreign composers.

Debussy was naturally played regularly at La Nationale even though, beginning with Vincent d'Indy's presidency, his music was viewed with a certain suspicion, the premiere of *Pelléas et Mélisande* having the effect of a red flag in the eyes of some. D'Indy, however, was perhaps violently nationalistic, xenophobic, anti-Semitic and doctrinal but he was certainly neither deaf nor stupid and, above all, he was a remarkable musician. He had perfectly understood that, however antipathetic Debussy as a person and what he represented might be to him, the creator of the *Prélude à l'après-midi d'un faune* was simply above all

the others, as Marguerite de Saint-Marceaux remarked so justly the first time she heard one of his pieces.

He was above and elsewhere for, even though 'Debussy dominated his century as Monteverdi and Beethoven had theirs' (Brigitte François-Sappey) at a time when Franck was proclaimed 'the new Beethoven' by his ardent disciples, Debussy seemed to ignore and, in any case, skilfully circumvented the German composer, imitating Chopin in that way.

The only composers who could have competed with him disappeared or went on to do something else: Duparc was devastated by the Franco-Prussian War and laid down his pen definitively after *La Vie antérieure* in 1885 (whereas he would live until 1933!); Chausson died in a stupid cycling accident in 1899; and Fauré, due to the musical education he had received at the École Niedermeyer and also, probably, his particular hearing problems, pursued a path comparable to no other, musician of equanimity combining charm with the inexpressible character of his music where Debussy is 'the musician of immediacy and mystery, the mystery of the instant, of voluptuousness and death' (Vladimir Jankélévitch).

Ravel, younger by 13 years, quickly became, in the mind of many music lovers – who thereby

committed the same error as with Chopin and Liszt –, a sort of double or alter ego. Although everything seems to establish a connection between them, it is to better contrast them. The ever-changing nature of their music, for example, is quite different. Where Debussy expects perpetual suppleness from his interpreter, a flexibility of rhythms to better attenuate the contours, and 'prefer the uneven / More vague and soluble in air / With nothing in it that is weighs or settles' (Verlaine, *Art poétique*), Ravel calls for a motricity in which rubato is practically absent.

A good example of this is *Ondine*, eighth of Debussy's 12 Preludes of Book II, and also the first piece in Ravel's triptych *Gaspard de la Nuit*. Ravel's *Ondine* unwinds her petition to an uninterested mortal with a murmuring voice. The uninterrupted, monotonous beating of demisemiquavers illustrating flowing water and sudden white showers along blue stained-glass windows supports a melodic line that never interrupts itself and fades out after the naiad's final burst of laughter. Four years later, Debussy suppressed all human reference to his *Ondine* and kept only an idea of water, splashing and gushing, the whole in a flowing, changing tempo with several markings of *ritenuto* and *rubato*.

The titles used also show a difference in approach. Except in rare examples, with Debussy the title is only a suggestion, an idea, the possibility of this or that, leaving the freedom of choosing – titles of the Preludes placed at the end of each piece in inverted commas and preceded by suspension points – as much to the performer as to the listener. With Ravel, on the other hand, the title always refers to something precise and, if there is any freedom of choice, it is exercised in a clearly defined framework.

Debussy's passion for Chopin's music – he had planned to revise the complete works for the publisher Durand, but the war and illness interrupted his work – influenced music lovers and musicologists to establish numerous parallels between their two oeuvres. However, if there is a comparison to be made, I would make it more with the music of Liszt in which I find the same blazing intensity, this same anticipation of what music was going to become in the future and moments of madness that shatter all conventions.

Like all the greatest creators, Debussy was both a courier and a pioneer.

*Michel Dalberto, September 2015*

*Translated by John Tyler Tuttle*

## 1820年～1914 年のフランス音楽界

第一次世界大戦はそれまでのあらゆる慣習を底辺から覆すものだったが、1870年の普仏戦争は、エミール・ゾラの言葉を借りれば「亀裂」、つまり、フランスとドイツの関係に、深い次元かつ長きにわたって刻まれたひび割れとして、歴史に残る出来事となった。フランスでは国家主義と反ドイツ主義が合い言葉となり、ライン川のこちらでも向こうでも、人々は、対岸の国民への友情と敬意はもはや不可能となったことに気づいたのだ。それは、作家、詩人、画家、音楽家など、芸術家たちの間でも同じだった。「音楽が人質にとられ、ベルリオーズとワグナーの間では、友情も競争心も不可能になってしまった。芸術家たちは分裂し、その感受性は対立している。」(フランソワ・ポルシル)

逆説的ではあるが、このことが、フランスの作曲家の一団が国民音楽協会(ソシエテ・ナショナル・ド・ミュージク)を設立するきっかけとなり、同協会は、まさに戦争の翌日といえる1871年2月25日(普仏戦争は同年1月28日のフランスの降伏で終結した)に生まれた。

国民音楽協会誕生のもうひとつの大きな理由として、1820年頃から、フランスの音楽界全般、特にパリの音楽界は、ほとんど完全にオペラで占められていたという状況がある。特定の規範(五幕、歴史的テーマ、オーケストレーションの壮大さ、大規模なアリア、大掛かりな舞台効果、第三幕のパレエ等)に従ったフランス特有のジャンル「グランド・オペラ」が生まれ、グルック、ピッチーニ、ケルビーニ、さらにメッスルなどの過去の作品に対する関心がよみがえった。それは、娯楽と、人前に行くことに楽しみを見いだしてい

た「ブルジョワ(市民)」と呼ばれるようになる大革命後の大衆を魅了してやまなかった。

オペラの《ポルティチの唾娘》(このオペラは期せずして、ベルギーがオランダとギヨーム1世(ウィレム1世)に対して1830年に起こした反乱のきっかけとなり、当局から上演禁止処分を受けた)、ロッシーニの《コロントの包囲》や《ウィリアム・テル》、マイエルベール(マイヤベア)の《悪魔口ペール》や《ユグノー教徒》、アレヴィの《ユダヤの女》や《キプロスの女王》、ベルリオーズの《ベンヴェヌート・チェッリーニ》などが、ル＝ペルティエ通りに、次いでサル・ファヴァール(オペラ・コミック座の通称)に居を構えていた「音楽アカデミー」つまりオペラ座の夜を賑わわせていた。

1848年以降、このグランド・オペラというジャンルによって、フランス音楽は大きく変貌を遂げていく。と同時に、イタリア主義が後退し、スクリブのような台本作家たちの作品をとおして、フランス語を真に尊重し讃える朗詠法が出現したのである。

1861年には、ワグナーの《タンホイザー》のパリ版が初演され、大変な物議をかもししたが、これはまた、ワグナーがフランスで認められる機会ともなった。フランスは、ドイツ以外でどこよりもワグナー愛好家の多い国となるのである。このような状況の中で、《トロイの人々》をもってワグナーとマイエルベールの影響を抑えたいと期待していたベルリオーズは、ワグナーよりもずっと不成功に終わっている。

以上のようにみていくと、オペラにあまりまたは全く関心を示していなかったフランスの作曲家たちが、自作の室内楽や交響曲を自ら演奏し、また演奏してもらう機会を得るべく、協会をつくって集まろうと望んだことが理解できる。ドイツの「敵」に相対するフランスの作曲家、という態度を明確にさせたいという意向は、1871年の屈辱的な敗戦後も続いていた。

セザール・フランクのもとに、カミーユ・サン＝サーンスとロマン・ビュシーヌ — 彼は歌手・詩人で、フォーレの歌曲のなかでおそらく最も有名な《夢のあとに》の作詞者である — が集まってこの国民音楽協会を創設・運営していった。協会はすぐに「ナショナル」と呼ばれるようになった。設立当初のメンバーには、ジュール・マスネ、ガブリエル・フォーレ、アレクシ・ド・カスティヨン、アンリ・デュバルク、ポール・タファネルなどが名を連ねていた。

創設記念コンサートが行われたのは1871年11月17日、プレイエルのサロンにおいてである。プログラムは多彩で、フランクの三重奏曲、デュボワの歌曲、カスティヨンのピアノ曲、ガルサンのヴァイオリン協奏曲のヴァイオリン・ピアノ編曲版、サン＝サーンスの2台ピアノ曲等々であった。後にはオーケストラを含めたコンサートがサル・エラールで、パイプオルガンのコンサートがサン・ジェルヴェ教会で行われるようになった。

国民音楽協会は創立当時から大きな影響力を持っていた。フランスのあらゆる世代の作曲家たちに作品発表および楽譜出版の機会を与え、コンサー



トは評論の対象となり、一言で言えば、作曲家たちは世間の話題となったからである。

協会のプログラムは、はじめは、純粋にフランスものに限られていたが、1886年に理事会がグリーグやリムスキー=コルサコフなどの「外国」作品を導入する決定をした。この決定は会長だったサン=サーンスの意見に反してなされ、サン=サーンスが会長職を辞任するという事態に発展した。後任のセザール・フランクは1890年に亡くなったため、4年という短い会長在任期間だった。

次に国民音楽協会の会長となったのは、「フランク集団」と呼ばれていた一派のなかでも最も辛辣かつ最も熱心だったヴァンサン・ダンディである。彼は協会を自らの考えに従ってつくりなおしていった。平行して、シャルル・ボルドとアレクサンドル・ギルマンとともに、反パリ音楽院の立場をとる音楽学校「スコラ・カントルム」を、1894年に創立した。この学校のカリキュラムは、何よりもまずパレストリーナやバロック時代の作曲家の研究に基づいており、ブレインチャントの演奏のためにグレゴリオ聖歌の伝統に立ち戻るといった。さらに明確に言うと、パリ音楽院が、和声の研鑽とより進歩的な音楽アプローチを優先させていたのに対し、スコラ・カントルムでは、対位法とポリフォニーの伝統を重視していたのだ。「対立」は地理的な位置にも表れていた。スコラ・カントルムがセーヌ左岸にあるサン・ジャック街のかつての修道院を利用していたのに対し、パリ音楽院は右岸に位置し、1911年にコンセルヴァトワール

街を離れて、マドリッド街にあるかつてのイエズス会の寄宿学校を校舎としていた。

もちろん激しい軋轢もあり、分離を主張するグループも存在した。ラヴェルを中心に20世紀はじめに結成された芸術サークル「アパッシェ」などである。弟子の作品の発表演奏を国民音楽協会の理事会が拒否したことから、ラヴェルは1909年に「独立音楽協会」を設立。その目的は外国の作曲家による作品を紹介することであった。

ドビュッシーは当然、国民音楽協会で定期的に作品が演奏される作曲家だったが、ヴァンサン・ダンディが会長に就任してからは、彼の音楽は一種の不信をもって迎えられた。《ペレアスとメリザンド》の初演は、一部の人々にとっては、論争を引き起こす行為以外の何ものでもなかったからである。ダンディは過激な国粋主義者で、外国人嫌い、反ユダヤ主義で、もったいぶった人物であったかもしれないが、よい耳を持ち、愚鈍ではなかったし、何よりも並外れた音楽家だった。ドビュッシーの人となりや、ドビュッシーという人物が体現していたものが、ダンディには無気力無感動と映ったものの、《牧神の午後への前奏曲》のような音楽を書いたドビュッシーが誰よりもずば抜けて優れた作曲家であったことを、ダンディは完全に認めていた。(パリで芸術サロンを主催していた) マルグリット・ド・サン=マルソーも、ドビュッシーの作品を初めて聞いたときから、全く正当に同様の指摘を残している。

ドビュッシーは皆のずっと上にいて、皆からは別のところにいたのだ。たとえドビュッシーが、「モンテヴェルディやベートーヴェンがそうであったように、その世紀に君臨して」(ブリジット・フランソワ=サベイ) いたとしても — 当時は、フランクが情熱に燃えた弟子たちから「新しいベートーヴェン」と讃えられていた時代だ — ドビュッシーは、かつてショパンがしたように、ベートーヴェンをまるで無視するかのように、いずれにせよ巧みに、避けていた。

ドビュッシーのライバルとなるはずだった作曲家たちは、亡くなるか、音楽以外のことをして過ごしていた。デュパルクは1870年の戦争で打ちのめされ、《前世》を作曲したあとの1885年以降、筆をとることはなかった(彼が亡くなるのは、やっと1933年のことである)。ショーソンは1899年に自転車に乗っていて事故にあい、あっけなく死んでしまった。フォーレは、ニーデルマイエル音楽学校で受けた音楽教育と、おそらく特殊な難聴もあって、他に例を見ない独自の道を歩み続けた。フォーレは平静なる音楽家で、言葉では表現し得ない性格を持つ音楽の魅力が一体化しているが、ドビュッシーは、即時性と神秘 — 瞬間、逸楽、死の神秘 — の音楽家なのである(ヴラディミール・ジャンケレヴィッチ)。

ドビュッシーより13歳年下のラヴェルは、多くの音楽愛好家たちの頭の中では、すぐにドビュッシーの分身のような存在と考えられるようになっていた。しかしこれは、ショパンとリストの関係

誤ってとらえているのと同じである。ドビュッシーとラヴェルが似通っていると思われるあらゆる点は、実際は二人をより良く相反させるものなのだ。例えば、彼らの音楽の流動性は大変に異なっている。ドビュッシーが演奏家に、絶え間ないしなやかさや、リズムの輪郭を和らげるべくリズムに柔軟性を求め、「重みも留まるものも何もない、もっと曖昧でもっと空気にとけ込むようなぎこちなさの方を好む」のに対し、ラヴェルは、ルバートのほとんどない運動性を要求するのである。

その良い例が《オンディーヌ》だ。ドビュッシーの前奏曲集第二集の第8曲と、ラヴェルの三部作《夜のガスパール》の第1曲である。ラヴェルの水の精オンディーヌは、彼女にあまり興味を示さない人間の男に、ささやき声で嘆願を続ける。流れる水と、青いガラスをつたう雪まじりの冷たい雨を表す32分音符が常にモノトーンに繰り返されて、途絶えることなく続く旋律線を際立たせているが、それは、水のニンフが最後の高笑いをしたあとに消えて去ってしまう。4年後、ドビュッシーは、オンディーヌから人間を表す要素をすべて取り払い、水しづきやわき上がる水という、水の概念だけを

残して、これらを、リテヌートやルバートの指示をいくつか使って、流れるような移ろいやすいテンポで表現している。

作品のタイトルにも、アプローチの違いが表れている。まれな例をのぞいて、ドビュッシーのタイトルは、ひとつの示唆、アイデア、こんなこともあ

んなこともできるという可能性でしかなく、演奏家や聴衆に、選択の自由を残している（前奏曲集では、各作品のタイトルは、作品の最後に、括弧内で3つの点に続いて示されている）。ラヴェルの作品では、タイトルは常に明確な何かを示しており、もし選択の自由があるとすれば、はっきりと規定された枠内で行われるのである。

ドビュッシーがショパンの音楽に情熱を抱いていたことに影響を受けて — 彼はデュラン出版社のためにショパンの全作品の校訂を行うはずだったが、その作業は戦争と病気で中断された — 愛好家や音楽学者は、彼らの間に多くの類似点を見いだした。しかし、もし何か比べるものがあるならば、私はドビュッシーとリストを比べたい。そこには、同じようなきらめきがあり、音楽がそれ以降のように変貌していくかを先取りする同じような何かがあり、さらに、慣習をやぶることをいとわない常軌を逸した時が存在するのである。

あらゆる偉大な創造者が常にそうであるように、ドビュッシーは「渡し守」であり「開拓者」であるのだ。

ミシェル・ダルベルト

#### 参考文献

- ・ エレーヌ・ジュルダン=モランジュ『音楽家の友人たち』フランセ・レユニ出版、1956年
- ・ ヴラディミール・ジャンケレヴィッチ『ドビュッシーと神秘』エートル・エ・パンセ社、1949年
- ・ 同『音楽から沈黙へフォーレ——言葉では言い表し得ないもの……』日本語版 新評論、2006年（原著第2版 プロン社、1988年）
- ・ ミリアム・シメーヌ『マルグリット・ド・サン=マルソー 日記』ファイヤール社、1991年
- ・ フランソワ・ポルシル、フランス学士院芸術アカデミースピーチ、2006年
- ・ ブリジット・フランソワ=サペイ『20世紀変換期における音楽』2015年



## Michel Dalberto

Né à Paris en 1955 dans une famille qui trouve ses origines dans le Dauphiné et le Piémont italien, Michel Dalberto a commencé le piano dès l'âge de trois ans et demi grâce à ses parents qui, bien que non-musiciens, comprirent très tôt son intérêt pour la musique. Il donna son premier concert à cinq ans et demi et, à treize ans, intégra la classe de Vlado Perlemuter, un des disciples favoris d'Alfred Cortot, au Conservatoire de Paris. Une autre influence importante fut celle de Jean Hubeau en classe de musique de chambre.

À vingt ans, il est lauréat du 1<sup>er</sup> concours Mozart à Salzburg et reçoit le Prix Clara Haskil à l'unanimité. Le 1<sup>er</sup> prix au Leeds International Piano Competition (dont de précédents lauréats s'appelaient Radu Lupu, Andrés Schiff ou Murray Perahia) le consacre en 1978. Il est invité à jouer dans la plupart des centres musicaux européens avec des chefs tels que Erich Leinsdorf, Kurt Masur, Wolfgang Sawallisch, Charles Dutoit, Sir Colin Davis, Yuri Temirkanov ou Daniele Gatti. Les grands festivals l'invitent tels Lucerne, Firenze, Aix-en-Provence, Wiener Festwochen, Edimbourg, Schleswig-Holstein, Grange de Meslay, La Roque d'Anthéron, Newport, Miami, Seattle...

Depuis le début de sa carrière, Michel Dalberto a été reconnu comme un des interprètes majeurs de Schubert et de Mozart. Parmi ses autres compositeurs de prédilection figurent aussi Liszt, Debussy, Fauré, Schumann et Ravel.

Il est à ce jour le seul pianiste vivant à avoir enregistré l'œuvre intégrale pour piano de Schubert. Parmi ses nombreux enregistrements figurent le *Concerto* de Grieg et

la *Burlesque* de Strauss avec le Philharmonia Orchestra et Jean-Bernard Pommier, un « live » du *Concerto* de Schumann au festival de Vienne avec les Wiener Symphoniker et Eliahu Inbal, deux concertos de Mozart avec l'EOP et Nelson, plusieurs récitals consacrés à Liszt, Mozart et Debussy, des *Paraphrases d'opéras* de Liszt, un « live » des *Sonates pour violoncelle et piano* de Beethoven avec Henri Demarquette. Il a aussi participé à l'intégrale de la musique de chambre de Fauré en compagnie de Renaud Capuçon.

Plusieurs de ses enregistrements ont reçu des récompenses dont le Grand prix de l'académie Charles-Cros, le Prix de l'académie du Disque français, le Diapason d'Or, le Prix « Echo » en Allemagne...

En 2015, il commence l'enregistrement d'une série de quatre disques pour le label Aparté consacrée à Debussy, Franck, Fauré et Ravel. Chaque programme sera enregistré « live » et un piano différent sera utilisé pour chaque compositeur – Steinway, Bechstein, etc – pour donner une identité sonore à chacun.

Chambriste réputé, il joua au début de sa carrière les dix Sonates de Beethoven avec Henryk Szeryng et des récitals à deux pianos et

quatre mains avec Nikita Magaloff. Plus récemment il a joué en trio avec Dmitri Sitkovetsky et Lynn Harrell ou Renaud et Gautier Capuçon, en duo avec Boris Belkin, Vadim Repin, Nikolaj Znaider, Yuri Bashmet, Gérard Caussé, Truls Mørk, Henri Demarquette, Emmanuel Pahud ou en quintette avec les Quatuors Ebène et Modigliani.

Dans le domaine vocal, il a été le partenaire de Jessye Norman, Barbara Hendricks, Ildikó Raimondi, Nathalie Stutzman, Stephan Genz et Edwin Crossley-Mercer.

Il a depuis plusieurs années acquis une expérience de chef et a dirigé de nombreux orchestres tant en Asie qu'en Europe - Salzburg Chamber Soloists, UBS Verbier Youth Orchestra, Solistes de Montpellier-Moscou, Orchestre de Bordeaux-Aquitaine, Royal Liverpool Philharmonic, Budapest Orchester, Orchestre de Chambre de Paris.

Parallèlement à sa carrière, Michel Dalberto fut directeur artistique de l'Académie-Festival des Arcs (Savoie). De 1987 à 2009, il fut membre puis président du jury du concours Clara Haskil, succédant à son ami Nikita Magaloff. Il continue à s'occuper du concours en ayant intégré son comité d'organisation.

Invité dans de nombreuses villes du monde entier pour des Masterclasses, il est depuis 2011 Professeur de piano au Conservatoire de Paris.

Gastronome passionné, il est membre de prestigieux clubs gastronomiques à Paris et à Genève. Il pratique régulièrement le ski en Suisse où il réside. Il est également diplômé de plongée sous-marine et un fan de Formule 1.

En 1996 le ministre de la Culture l'a élevé au rang de Chevalier dans l'ordre national du Mérite en reconnaissance pour son activité artistique.

## Michel Dalberto

Michel Dalberto first came to prominence when, between 1975 and 1978, he won the 1<sup>st</sup> Mozart Competition in Salzburg, the Clara Haskil Prize in Vevey (Switzerland) and 1<sup>st</sup> Prize at the Leeds International Piano Competition (whose previous winners include Radu Lupu, Murray Perahia or András Schiff).

Born in Paris in 1955 into a non-musical family whose roots come from French Dauphiné and Italian Piemonte, he began the piano at the age of three and a half and gave his first concert at five and a half. When he was twelve, he was introduced to Vlado Perlemuter, a favourite pupil of the late Alfred Cortot, and entered his class at the Paris Conservatoire where he completed his studies during nine years. Another influent teacher was Jean Hubeau in the chamber music field.

He has since performed under the baton of some of the most distinguished conductors including Sawallish, Colin Davis, Temirkanov, Masur, Gatti or Gardiner and has been guest of festivals such as Lucerne, Florence, Aix-en-Provence, Vienna, Edinburgh, Schleswig-Holstein, Newport, Miami, Seattle as well as regular visits to Japan, Korea and China.

From the beginning of his career, Michel Dalberto has been acknowledged as one of the foremost interpreter of Schubert and Mozart music. He is the only living pianist to have recorded the complete piano works by Schubert. Liszt, Debussy, Fauré, Schumann and Ravel are also among his favorite musicians.

He is currently embarked with the French label Aparté in an important project of several recordings of French repertoire including Debussy, Ravel, Franck and Fauré. Every program shall be recorded "live" on different pianos (Steinway, Fazioli, Bechstein..) in order to give a sound identity to each composer.

An outstanding chamber musician since the beginning, he played the Beethoven Violin Sonatas with the late Henryk Szeryng and two-pianos recitals with the late Nikita Magaloff with whom he enjoyed a close friendship. He also appeared in Trio with Dmitry Sitkovetsky and Lynn Harrell or with Renaud and Gautier Capuçon. Among his partners were Vadim Repin, Julian Rachlin, Nikolaj Znaider, Renaud Capuçon, Yuri Bashmet, Truls Mørk, Henri Demarquette, Emmanuel Pahud, Paul Meyer, Modigliani and Ebène Quartets as well as sopranos Barbara Hendricks, Jessye Norman, Ildikó Raimondi and baritones Stephan Genz and Edwin Crossley-Mercer.

For many years he enjoyed conducting orchestras and has already been invited to numerous fine ensembles including Shenzhen, Macau, Tokyo Symphony, Royal Liverpool Philharmonic, Orchestre de Chambre de Paris, Budapest Radio Orchestra and others.

Keeping close ties with the Clara Haskil competition, he was member then Chairman of the Jury between 1987 and 2009 and is now a member of the organization committee.

Since September 2011, he has been appointed Professor at the Paris Conservatoire with a class of eight students. Before that, he was regularly invited for masterclasses at Imola Accademia Pianistica, Hannover Hochschule, Manchester Royal College, Seoul University, Tel-Hai International Piano Academy or Tokyo Toho University.

A keen amateur of gastronomy, member of prestigious gastronomic clubs in Paris and Geneva, he enjoys skiing in Switzerland where he lives, is an expert scuba-diver and a devoted fan of Formula 1.

In 1996, he was awarded Knight of the "ordre national du Mérite" by the French government.



## Il Teatro Bibiena

Antonio Galli da Bibiena realizza tra il 1767 e il 1769 a Mantova uno dei teatri più significativi dell'architettura settecentesca, cuore pulsante della cultura al centro della città. Il Teatro Bibiena, nato come sede delle adunanze scientifiche dell'Accademia, conosce da molti secoli l'avvicinarsi di concerti, spettacoli, convegni e iniziative che trovano, nella magnifica e singolare sala a campana, condizioni perfette per accrescere l'incanto delle sensazioni e dare ampio respiro ai sogni artistici di chi ha la fortuna di conoscerlo. La perfezione di un luogo che desta immediata meraviglia al visitatore anche casualmente giunto all'entrata del palazzo che lo ospita e quasi lo nasconde alla vista, trova tuttavia il suo completo appagamento nell'ospitare ed esaltare la musica. Musica declinata in tutte le sue espressioni e intonazioni. Musica che ha trovato una delle sue più intense espressioni nell'esecuzione di Michel Dalberto che ha scelto il piccolo teatro di Mantova come spazio ideale e coinvolgente per eseguire una scelta suo migliore repertorio.

*Mattia Palazzi*

*Sindaco di Mantova*

Entre les années 1767 et 1769, Antonio Galli da Bibiena construisit un des théâtres les plus considérables de l'architecture du 18<sup>e</sup> siècle, cœur vibrant de culture au centre de la cité. Le théâtre Bibiena, originairement destiné aux réunions scientifiques de l'Accademia, accueille depuis des siècles des concerts, spectacles, conventions et toutes sortes d'initiatives qui ont trouvé dans cette magnifique salle, les conditions parfaites pour sublimer le charme, les sens et donner libre cours aux rêves artistiques de ceux qui ont eu la chance de le connaître. La perfection de ce lieu suscite l'émerveillement immédiat chez les visiteurs passant le pas de la porte de l'immeuble qui l'abrite, presque caché des regards, véritable écrin pour la musique. La musique articulée dans toutes ses expressions et intonations. La musique qui a trouvé l'une de ses plus intenses manifestations lors du concert de Michel Dalberto, dont le choix s'est porté sur ce petit théâtre de Mantoue comme le lieu idéal pour enregistrer une sélection des pièces les plus significatives de Debussy.

*Mattia Palazzi*

*Maire de Mantoue*

Between the years 1767 and 1769 Antonio Galli da Bibiena built in Mantua one of the most significant theatres of Eighteenth century architecture, the vibrant heart of culture in the heart of the city. Bibiena Theatre, originally established as site for the scientific meetings of the Accademia, for many centuries has been the venue for the presentation of concerts, shows, conventions and initiatives that find, in the magnificent and singular bell-shaped hall, the perfect conditions to enhance the charm and sensations and to give free rein to the artistic dreams of those lucky enough to know it. The perfection of a place that arouses immediate wonder in the visitors who even casually reach the entrance of the building that houses it, almost hiding it from view, but which realises its complete potential in hosting and exalting music. Music articulated in all its expressions and intonations. Music that has found one of its most intense manifestations in the execution of Michel Dalberto, who has chosen the small theatre of Mantua as the ideal and engaging space to execute a significant selection of his finest Debussy repertoire

*Mattia Palazzi*

*Mayor of Mantua*





Tout notre catalogue sur  
*All our catalog on*  
[apartemusic.com](http://apartemusic.com)