



MARIE-CATHERINE GIROD, piano

GABRIEL DUPONT (1877-1914) - GUSTAVE SAMAZEUILH (1877-1967)

GABRIEL DUPONT

La Maison dans les dunes

1 - Dans les dunes, par un clair matin	4'32
2 - Voiles sur l'eau	5'01
3 - La maison du souvenir	2'54
4 - Mon frère le Vent et ma sœur la Pluie	3'47
5 - Mélancolie du Bonheur	4'15
6 - Le soleil se joue dans les vagues	5'28
7 - Le soir dans les pins	5'31
8 - Le bruissement de la mer, la nuit	4'37
9 - Clair d'étoiles	3'15
10 - Houles	9'25

GUSTAVE SAMAZEUILH

Le Chant de la mer

11 - Prélude	3'32
12 - Clair de lune au large	7'44
13 - Tempête et lever du jour sur les flots	10'07

Durée totale : 70'10

Enregistrement réalisé à l'église St Pierre à Paris en janvier 1997 / Direction artistique : Frédéric Eymard / Prise de son et montage : Jean-Claude Bénézech / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet - LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Béatrice Cruvellier / Piano et accord : Denijs de Winter, Pianomobil / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2018 MIRARE, MIR 418 www.mirare.fr



Gabriel Dupont (1877-1914)

La Maison dans les dunes (1907-1909)

Une mort prématurée de la tuberculose, survenue le 3 août 1914 au Vésinet, mit un terme à une carrière fulgurante, commencée pourtant sous d'heureux auspices. Né en 1877 à Caen, Gabriel Dupont avait eu comme premier maître son père, organiste de l'église Saint-Etienne, dans sa ville natale. Il poursuit ses études au conservatoire de Paris où il étudia le contrepoint sous la férule d'André Gédalge et la composition auprès de Massenet et de Charles-Marie Widor. En 1901, il obtenait le Premier Second Prix de Rome devant Ravel. Montrant une vive attirance pour le théâtre, il remporte peu de temps après sur 137 concurrents le concours institué par l'éditeur italien Sonzogno pour la composition d'un opéra avec *La Cabrera* : ce drame dans la tradition veriste, sur un livret d'Henri Cain remporte un succès notoire à la Scala, puis à l'opéra-Comique le 5 mai 1905. En dépit d'un métier encore sommaire (1), Dupont y démontre les qualités de sincérité et de vérité humaine qui ne se démentiront pas. C'est encore Henri Cain qui lui adapte à la scène le célèbre roman de Jean Richepin, *La Glu* : tout aussi tragique (suicide et meurtre servent ici encore d'alignement au drame), ce second ouvrage lyrique est créé à Nice en 1910. Avec les

deux opéras suivants, le musicien s'éloigne d'une esthétique brutale et conventionnelle, gage d'un succès facile, mais inférieure à l'idéal artistique élevé d'un artiste considéré alors par Fauré comme « le plus doué de sa génération » (2). En 1911, au théâtre de la Monnaie à Bruxelles, *La Farce du cuvier* s'avérait une partition étincelante de verve, de vie et d'humour, servie par un métier orchestral éblouissant. Les qualités de symphoniste de l'auteur, sa prédilection pour une couleur rutilante devaient trouver leur aboutissement dans *Antar*, conte héroïque » oriental sur un livret de Chekri Ganem. « Sans rien perdre des qualités de vie scénique qui animaient ses partitions antérieures, Gabriel Dupont donne ici à son art une portée plus étendue, par le mélange de fantaisie héroïque, de passion, de poésie, de couleur orientale qu'il y réalise ». *Antar* fut le testament musical de l'auteur : il y travaillait encore dans ses derniers jours, et l'un des rares amis intimes qui purent être prévenus à temps pour l'accompagner à sa dernière demeure (c'était le début de la guerre) trouva dans sa chambre de travail le manuscrit de la page finale. Représenté à l'initiative de Jacques Rouché à l'Opéra de Paris en mars 1921, *Antar* connut un vif succès, confirmé par une reprise en février 1946 – que l'on aimerait aujourd'hui ne pas croire la dernière.

En dehors de ses opéras, Dupont a laissé une poignée d'œuvres orchestrales et instrumentales témoignant de la même qualité : *Chant de la destinée* pour orchestre, *Hymne à Aphrodite* pour chœurs et orchestre et l'admirable et monumental *Poème pour piano et quatuor à cordes* (1911). Il signa également de nombreuses mélodies, dont un émouvant recueil de *Poèmes d'Automne*. Mais le meilleur de sa production en dehors du théâtre est sans doute à trouver dans les deux grands cycles de pièces qu'il destina au piano : *Les Heures dolentes* (1905) et *La Maison dans les dunes* (1907-1909). Ces deux suites portent le témoignage poignant d'une existence douloureusement assombrie par la maladie. Dans la première, les heures s'égrènent rythmées par les assauts du mal (« La Mort rôde », « Hallucinations »...), les menus événements apportant la consolation (« Une amie est venue... ») ou les rumeurs de la vie qui continue au dehors (« Du soleil au jardin », « Des enfants jouent dans le jardin »). Au terme du cycle, l'apaisement progressif d'une terrible « Nuit blanche » fait place au « Calme », dernière pièce du recueil qui semble ouvrir sur l'espoir d'une guérison. *La Maison dans les dunes* apparaîtrait alors comme la continuation de la première œuvre : le journal d'une convalescence dans le cadre du bassin d'Arcachon, dont on sait, hélas, qu'elle ne devrait être qu'éphémère. Ces circonstances donnent la clef de la lancinante mélancolie qui émane de ces pièces :

cette nostalgie s'exacerbe devant les beautés de la nature, dont le spectacle rappelle à chaque pas à l'artiste la brièveté de toute chose et la fin précoce à laquelle il se sait promis.

Tel est bien le sens des indications données par le compositeur lui-même pour la conclusion de la dernière pièce : « douloureux et grave », « avec une grande mélancolie résignée », même si le « doux et calme » des mesures conclusives suggère qu'en cette résignation l'âme trouve la sérénité du renoncement. Dans ces marines, la remarquable capacité du musicien à évoquer une atmosphère, un décor, un phénomène naturel, trouve pleine matière à s'exercer : « Mon frère le vent et ma sœur la pluie », « Le soleil se joue dans les vagues », « Le bruissement de la mer, la nuit » et « Houles » peuvent être tenus pour des modèles de notations objectives délibérément impressionnistes. Comme le remarque Jankélévitch, « avant Bartok et Vuillemin, Gabriel Dupont atteint bien souvent la limite de la musique et du bruit » (3). Cependant, de même que dans *Les Heures dolentes*, il est des présences autrement mystérieuses que celle du cadre naturel, qui se devinent au détour de telle ou telle phrase. Dans « Houles » lorsque résonne « le rire énorme de la mer », sur les grondements de trilles de la main gauche, émane un effroi imposant la vision d'un être monstrueux, ogre vorace avide d'engloutir les existences s'aventurant à sa portée, conforme à l'imagerie fin-de-siècle du symbolisme et répondant aux

hantises du musicien. Certainement, « la mort rôde » au détour de ces dunes, de même qu'elle hantait *Les Heures dolentes*. D'autres pages, enfin, sont empreintes d'une clarté limpide et évoqueraient davantage la grâce languide et la sérénité naïve des « crépuscules » si affectionnés par les peintres symbolistes – à l'instar de la très belle couverture de la partition, avec ses motifs végétaux à la Mucha encadrant un horizon maritime de dunes et de pins qu'aurait pu signer Henri Rivière (« Voiles sur l'eau », « Mélancolie du bonheur », « le soir dans les pins »). Paysage intérieur, suggestion impressionniste et symbole s'imbriquent intimement, et leur subtil entrelacement lie étroitement cette suite à l'époque qui l'a vue naître. L'écriture souple et aisée de ces pièces, enfin, ne répugne pas à une complexité harmonique non exempte d'audaces dans « Mon frère le vent... » (gamme par ton), « Le soir dans les pins » (enchaînements exceptionnels dans la lignée de Fauré), « le bruissement de la mer... » (bitonalité, secondes), « Houles » (quintes successives)... Cependant, chez Dupont, l'instinct mélodique prime sur les autres paramètres, et il détermine une grande clarté de la texture, exempte de toute surcharge. Cette musique « chante », au sens le plus total du terme : non seulement la partie supérieure, mais aussi la basse, une écriture en canon venant souvent relever l'intérêt de l'évolution de ces deux extrêmes (cf. « Clair d'étoiles »). Ce sens d'une polyphonie naturelle

contribue à rapprocher l'écriture pianistique de celle de Schumann. Une sincérité presque naïve, enfin, prescrivait à l'auteur de suivre son instinct de préférence aux artifices de l'école : cela peut expliquer d'indéniables convergences avec Moussorgski, notamment dans le bel interlude central en accords plaqués, « lumineux et calme », dans « Le soleil se joue dans les vagues ». Certainement, les sirènes dont le chant vient ici interrompre un moment les jeux de l'onde et de la lumière s'expriment en un idiome étrangement proche du russe...

Derrière une apparence d'improvisation se dissimule une indéniable volonté de construction, attestée par le rappel et la métamorphose des motifs d'une pièce à l'autre. Ces thèmes en général brefs se prêtent à d'infimes changements déguisant leur apparence. Le premier morceau ne comporte pas moins de quatre idées. La seconde (une souple mélodie modale polarisée autour du cinquième degré) revêt une importance primordiale et peut être considérée comme un véritable leitmotiv. Elle donne naissance à un motif de la conclusion de « Mon frère le vent... » et fournit également sa matière à la troisième idée de « Houles ». Elle est au premier plan dans « Mélancolie du bonheur », ce miracle de simplicité, de nostalgie calme et résignée, sur lequel semble planer, également, l'ombre de de Moussorgski. Des prémisses du thème de « l'éclat de rire de la mer » (« Houles ») sont présents dès la première

pièce (quatrième thème), dont un avatar n'est autre que l'éclatant motif russe de la section centrale du « Soleil se joue dans les vagues ». Un motif de cette dernière pièce (mesure 19 à 26) faisait déjà office de chanson de la pluie dans « Mon frère le vent... » (pages 19 à 21), et la conclusion euphorique de ce morceau mouvementé anticipe sur les festivités et la verve pétillante des jeux du soleil et de l'eau (des jeux par ailleurs d'une considérable difficulté pour les doigts...).

Le dessin syncopé et curieusement statique dont l'indolente inflexion semble circonscrire la dérive nonchalante des voiles paresseuses, sur la surface étale du bassin d'Arcachon, (« Voiles sur l'eau »), réapparaît dans le tumulte du « rire énorme de la mer » (« Houles »), cette fois comme une lointaine embarcation emportée dans le maelström des flots déchaînés. Dans ce finale échevelé, les houles d'arpèges ne charrient pas moins de sept motifs différents. Le second, entendu d'abord « morne et houleux » à la main gauche sous les gerbes d'écumes de la main droite, possède des réserves expressives insoupçonnées qui se résolvent en une effusion poignante de la main droite, sertie des vaguelettes frissonnantes d'arpèges de la main gauche. Cette pièce magistrale, dont le plan adopte le contour général d'un allegro de sonate, mais librement traité (4), exploite toutes les ressources du grand piano romantique dans la tradition de Liszt, et trouve des accents curieusement proches

de Rachmaninov, notamment au début de la réexposition ou le motif du « rire énorme... » se combine au rythme iambique de l'introduction en un climat orageux, d'un poignant sentiment pathétique (5) (p.67-68).

Le calme qui s'instaure brutalement pour la conclusion n'est pas exempt de menaces si l'on en croit la rumeur sourde des lames qui monte des basses - avant que le dernier mot ne revienne au motif de la « Mélancolie du bonheur » (leitmotiv du cycle) dont les sonorités cristallines semblent paraphraser cette phrase de Nietzsche portée en exergue à l'ensemble du cycle :

« Seul avec le ciel clair et avec la mer libre ».

La Maison dans les dunes a été créée salle Pleyel, le 3 juin 1910, aux concerts Dandelot,

Par Maurice Dumesnil (6).

Gustave Samazeuilh (1877-1967),

chantre de la mer

Le Chant de la mer

Aujourd'hui inexplicablement relégué dans l'oubli, Gustave Samazeuilh, par sa science prestigieuse héritée de d'Indy, sa vaste culture, et l'ouverture d'esprit propre aux véritables humanistes, mérite de compter au nombre des individualités les plus représentatives de la musique française des premières décennies de ce siècle. Né à Bordeaux le 2 juin 1877 dans une famille de la vieille bourgeoisie du Sud-Ouest,

il évolua dès sa prime jeunesse dans un milieu acquis à l'art : son père, dirigeant de banque et connu pour ses travaux de sociologie, était un musicien passionné, lié avec Chabrier, Duparc, d'Indy, Chausson.

Fervent Wagnérien (il avait rencontré le maître allemand en 1867) il emmena son fils à Bayreuth en 1896 aux représentations de la *Tétralogie*. Certainement, la muse du jeune musicien s'abreuverait longtemps encore à ces sources : Une inclination se renforçant au contact de Chausson avec qui il prit des leçons avant la mort accidentelle de ce dernier, puis de d'Indy dont il suivra les cours à la Schola entre 1900 et 1906. *La nef, étude symphonique* d'après le roman d'Elémir Bourges (lui-même un éminent représentant du wagnérisme littéraire) se classe d'emblée, par la rigueur de la dialectique thématique et l'éclat de l'orchestration, au nombre des grandes réalisations symphoniques inspirée par les préceptes de la Schola.

Cependant, Samazeuilh devait rapidement démontrer une affinité aussi profonde avec l'art de Debussy et de Ravel : refusant tout allégeance aux chapelles, il lui serait donné de greffer le raffinement harmonique et orchestral des impressionnistes sur le moule classique et la construction éprouvée des modèles cultivés au contact de d'Indy (7), *Le Sommeil de Canope* (soprano et orchestre) (1913), l'admirable poème symphonique dédié à la mémoire de Fauré, *Nuit*, ou les deux œuvres enregistrées ici,

témoignent ainsi d'une sensibilité propre, ayant su se détacher des courants et des rivalités d'écoles pour se forger un style hautement personnel. Accaparé par une activité de critique intense jusqu'à sa mort (Le Temps, La Revue des Deux-Mondes, La Revue Musicale, Comoedia...), Samazeuilh n'a laissé qu'une poignée d'œuvres, remarquables par la perfection de leur style, l'élévation de leur pensée et la riche carnation de leur couleur. Remarquable pianiste, il a considérablement enrichi la littérature de son instrument, aussi bien par d'innombrables et habiles transcriptions des ouvrages de ses contemporains (Franck, Debussy, Chausson, Ravel...), les mettant ainsi à la portée des amateurs de bon niveau en une époque où le disque n'en était qu'à ses débuts, que par quelques pages originales : en dehors des deux œuvres du présent enregistrement, une *Suite en sol* (1902) encore imprégnée de l'esprit de la Schola, *Trois Petites Inventions* à deux, trois et quatre voix, remontant à la même époque, et enfin un nocturne à la mémoire de Fauré, réplique librement traitée du poème pour orchestre *Nuit* (1938). Le talent éminent du pianiste se mesurera à la texture instrumentale du *Chant de la Mer* (1919) : écriture d'une prodigieuse habileté, mettant en valeur toutes les ressources de l'instrument au prix de difficultés extrêmes pour l'interprète – certainement avec *Gaspard de la Nuit* l'œuvre la plus périlleuse qui soit sortie de la plume d'un musicien français

de cette époque. Comme celle de Ravel, la technique pianistique de Samazeuilh procède de Liszt : vastes mouvements d'arpèges, glissandi, sauts, technique d'octaves, fusée vertigineuses multiplient leurs embûches à chaque page du finale. La difficulté d'exécution tient aussi à la profusion d'une écriture riche en figurations décoratives venant plaquer leurs contrepoints sur d'amples courbes mélodiques : la richesse de ce style à l'image des arabesques pour lesquelles l'Art Nouveau montra une prédilection particulière tient à cette « constante floraison de détails accessoires, (à) un recours incessant à l'appoint de linéaments contrapuntiques d'intérêt secondaire, qui parfois obscurcissent la netteté de conduite de l'idée maîtresse, laquelle se propose cependant à l'accoutumée, riche de naturel et dessinée d'un trait sans réticences. Une comparaison (...) préciserait (...) assez exactement notre sentiment, évoquant, pour les déplorer, ces préparations culinaires dont les coulis trop riches empêchent de distinguer le goût de l'aliment essentiel » (8). Sévérité excessive : la notation d'une scrupuleuse précision (souvent sur trois portées) indique clairement les nuances dynamiques distinguant les différents plans sonores, et une fidélité scrupuleuse à ces prescriptions met en relief la denrée principale, dont le riche fumet se relèvera d'arômes d'autant plus enivrants que les doigts de l'interprète auront su en doser l'exquise fragrance. L'une des marques

distinctives de la musique impressionniste est de renouveler la perception d'un même sujet au moyen d'incessantes variations d'éclairage : la trame subtile tissée autour de cette idée centrale par des agréments au premier abord secondaires s'avère ici en réalité essentielle. Et c'est aussi de ces figurations offrant aux phénomènes naturels autant d'équivalences sonores, que procèdent les qualités richement évocatrices d'une telle musique.

À l'évidence, sentiment de la nature et évocation de caractère descriptif sont ici indissolubles – ce qu'attestent les indications données par l'auteur : « La première partie : « Préludes », décrit un océan majestueux, paisible et comme énigmatique. La seconde « Clair de lune au large », expose indépendamment des thèmes de sérénité nocturne, un thème d'émotion humaine qui, au cours du morceau final, longuement développé, prend peu à peu toute sa signification expressive et se combine aux idées de caractère évocateur qu'indique le titre : « Tempête et lever du jour sur les flots ».

Ainsi, l'œuvre se ramène-t-elle au dialogue dans le cadre d'une amplification progressive de deux idées complémentaires : le thème « objectif » de nature (l'océan), exposé par le prélude, et le thème « subjectif » du sentiment de la nature, qui apparaît au début du nocturne central. Ce principe d'amplification est perceptible au travers de la forme et de la texture : simplicité foncière du « Prélude » qui se ramène au double

énoncé de la mélodie en accords plaqués ; écriture complexe du « Clair de lune » associant les deux idées dans le cadre d'un lied largement développé ; proportions encore plus vaste du final, les deux motifs se télescopant, s'opposant et enfin se réconciliant au fil d'épisodes d'une virtuosité écumante dont les vertigineuses figurations font jaillir de l'ivoire une richesse et une variété de sonorités quasi-orchestrale.

Progression également dans l'organisation tonale, qui s'articule sur l'accord de mi majeur dont les notes constitutives fournissent à chacun des volets sa couleur tonale propre : mi, la bémol (sol dièse) et si, cet itinéraire sous-entendant un éclairage progressif, accentué par l'évolution du prélude et du finale de nuances neutres (prélude) ou sombres (finale) vers la paisible clarté majeure du couchant (prélude) ou les lueurs irradiantes de l'astre du jour (radieux si majeur du finale). La récurrence d'une succession de deux valeurs longue-brève (éventuellement inversées) est la marque distinctive du « motif de nature » et de ses métamorphoses : assurément, cette formule rythmique brisée incorpore toute la menace des forces élémentaires recelées par la mer, que déchaînent les tempêtes du finale.

Cette menace se fait jour dès la seconde mesure du « Prélude », alors même que les paisibles successions d'accords de septième parallèles et la ligne mélodique lentement descendante semblent circonscrire un horizon paisible, le calme vespéral s'immobilisant sur les vastes

strates de lumière de l'accord final de sixte ajoutée. Au début du « Clair de lune », la rêverie du poète prend son essor à la main gauche sous le dessin argenté des arpèges de la main droite : depuis Rimski-Korsakov, le déroulement d'un rythme régulier de triolets est associé à la calme berceuse des flots, et de cette inlassable pulsation accompagnant bientôt à la main gauche la tendre et capricieuse flânerie du poète, émane la vision d'une mer étale et de son immuable ressac miroitant sous le reflet des étoiles. Ce chatolement des rayons de lune sur les flots s'intensifie avec l'entrée du motif de nature (page 6, « Calme », « doux mais en dehors ») ce « chant de la mer » s'élève à la main gauche, dans le registre moyen, alors qu'à la main droite le balancement régulier des vagues se moire des réverbérations de formations en quarts superposées. Ce passage d'une plénitude sonore richement suggestive représente la quintessence de l'art de Samazeuilh, dans son état de sophistication le plus extrême. La reprise du chant d'amour à découvert précède l'ineffable et indolente dissolution finale des sonorités, le chant de nature chuchoté une dernière fois à la main gauche semblant se perdre dans les profondeurs du ciel étoilé...

C'est encore le motif de l'homme qui jaillit du tumulte orageux des basses, au début du final, mais à présent pour crier une sourde angoisse devant la colère des flots, se télescopant aussitôt avec le motif de nature dont le rythme rageur

convie les forces primitives de l'onde à de monstrueux déchainements. Crépitements et morsures des secondes à découvert, frénésie des trilles et des battements, fureur des sauts d'octaves : les clameurs de l'ouragan ont donné rendez-vous à tous les artifices imaginés par Debussy pour invoquer les bourrasques du *Vent d'Ouest*. Le tumulte atteint son comble lorsque claquent les fanfares du thème de la tempête, un avatar de plus du motif de nature, avec ses syncopes heurtées qui se souviennent des orages de *l'Étude révolutionnaire* (p.14, « Agité »).

Avec une variante rythmique de ce motif en trait des deux mains à l'unisson, de fantastiques chevauchées parcourent les flots, la tension s'accroissant jusqu'au vaste climax (p.19-20) : en ce point convergent et se trouvent libérées toutes les forces de la tempête, auxquelles les mains du pianiste doivent prêter le concours d'une virtuosité orchestrale au limite du possible...

S'amorce alors la transition de la sombre tonalité de si bémol mineur, prévalante jusqu'ici, vers la clarté d'un si majeur dans lequel baigneront les premières lueurs du jour, à mesure que se font plus lointaines les rumeurs de l'orage désormais conjuré. Avec l'entrée d'une chaleureuse mélodie à la main gauche, dans la radieuse lueur de cascades de quartes ruisselantes d'écumes (trois mesures d'une rare difficulté d'exécution) s'enfle peu à peu le chant de joie humaine, vers de triomphales fanfares saluant l'ascension du soleil, le dernier mot revenant à la nature (p.

27), dont le motif transfiguré irradie l'ivoire de son éclat - les réverbérations du levant sur la mer - jusqu'à l'aveuglant accord de si majeur (avec sixte ajoutée) dont le vertige conclusif laisse pantois. Les noms illustres de Marguerite Long (qui en assura la création en mars 1920), d'Alfred Cortot et, plus près de nous, de Jean Doyen restent associés à l'un des sommets absolus de la littérature française du piano, à qui n'a malheureusement pas été accordée la notoriété qui aurait du lui revenir.

Michel Fleury

Marie-Catherine Girod, piano

Non conformiste et originale dans ses choix de répertoire, Marie-Catherine Girod a su trouver une place à part dans le monde musical par sa manière d'interpréter avec virtuosité et audace des partitions inconnues ou rarement jouées. Ses interprétations, servies par sa technique irréprochable et son engagement personnel, permettent ainsi au public de se familiariser avec des compositeurs tels qu'Abel Decaux, Tournemire, Le Flem, D'Indy, Emmanuel ou Aubert, mais aussi Arnold Bax ou York Bowen pour la musique anglaise, sans négliger pour autant le grand répertoire classique ou romantique dans lequel elle excelle, comme le démontrent ses disques consacrés à Chopin, Franck, Rachmaninov ou Weber. Régulièrement invitée par de grands festivals tels que le festival Chopin de Bagatelle et de Nohant, le festival de la Roque d'Anthéron, où elle a donné l'intégrale des Nocturnes de Chopin en 2016, La Folle Journée de Nantes et de Tokyo, ainsi que par des festivals

étrangers, dont celui de Husum en Allemagne, consacré aux « Musiques rares pour le piano », elle participe fréquemment aux émissions de France Musique ou de Radio Classique. En 2014 elle enregistre un cd consacré à Gabriel Dupont pour le label Mirare (pièces pour piano et quintette pour piano et quatuor à cordes avec le quatuor Prazák.) qui a reçu un « Choc de l'année » de Classica. Concertiste, pédagogue, elle enseigne à l'Ecole Normale de Musique de Paris. Passionnée, enthousiaste, sensible, lors de toutes ses apparitions en public, Marie-Catherine Girod porte au plus haut niveau le témoignage de son art. Marie-Catherine Girod est Chevalier des Arts et Lettres et Officier de l'ordre du Mérite.

1 - Gustave Samazeuilh, *Musiciens de mon temps*, La Renaissance du livre, Paris, 1947, p. 221 et suivantes.

2 - Aux dires du musicologue Henri Collet.

3 - V. Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, Paris, 1976, p. 203.

Louis Vuillemin (1873-1929) est un compositeur breton, auteur de remarquables pièces pour piano de caractère impressionniste (*Soirs Armoricaïns*).

4 - Les deux thèmes principaux en seraient celui de la houle (p. 61-63) et celui du rire énorme...p. 65, les principaux leitmotivs du recueil s'intercalant pour jouer le rôle de transition.

5 - A rapprocher de « Nuit Blanche » dans les *Heures Dolentes*.

6 - C'est également Maurice Dumesnil qui a donné la première audition des *Heures Dolentes* et du *Poème pour piano et quatuor à cordes*.

7 - Une indépendance qu'il partage avec son contemporain Paul Le Flem.

8 - Alfred Cortot : *La Musique Française de piano* Paris, PUF, tome III, p. 286-287.



Gabriel Dupont (1877-1914)

La Maison dans les dunes

(The House in the Dunes, 1907-9)

A premature death from tuberculosis on 3 August 1914 at Vésinet near Paris cut short a dazzling career that had commenced under happier auspices. Born in 1877 in Caen, Dupont was first taught music by his father, organist at the church of saint Etienne in his native city. He later studied at the Paris Conservatory with André Gédalge for counterpoint and Massenet and Charles-Marie Widor for composition. In 1901 he obtained the first Second Prix de Rome ahead of Ravel. He showed a keen attraction for the stage, and soon thereafter his opera *La Cabrera*, from among 137 in all, won the competition organised by the Italian publisher Sonzogno for the composition of an opera. This veristic drama, with a libretto by Henri Cain, was brilliantly successful at La Scala, on 5 May 1905, then at the Opéra Comique in Paris. Despite his still rudimentary craftsmanship (0), Dupont reveals qualities of sincerity and human truth that were to remain with him. Henri Cain adapted Jean Richepin's famous novel *La Glu*, which, no less tragic (the drama is heightened by suicide and murder), was first performed at Nice in 1910. With the two following operas the composer moved away from the esthetic convention of brutality which, though guaranteed

easy success, was unable to rise to the artistic ideals of an artist then considered by Fauré to be "the most gifted of his generation" (1). In 1911, at La Monnaie in Brussels, *La farce du Cuvier* proved to be a sparkingly vivacious, energetic and humorous work set off by scintillating orchestral technique. The symphonic powers of the composer, his predilection for gleaming colours were to find their culmination in *Antar*, an oriental "heroic tale" with a libretto by Chekri Ganem. "Without losing the qualities of theatrical vitality from his earlier scores, Gabriel Dupont broadens the scope of his art in this work by mingling heroic fantasy, passion, poetry and oriental colour." *Antar* was the composer's musical testament. He worked on it during the last days of his life, and one of the few close friends who could be contacted in time to accompany him on his final journey (World War I had just started) found the manuscript of the last page in his study. Jacques Rouché had *Antar* staged at the Paris Opera in March 1921, where it had a marked success, one that was confirmed by a reprise in February 1946, a revival that one hopes was not the last.

Apart from his operas, Gabriel Dupont left a handful of orchestral and instrumental works that are of the same high standard: *Chant de la Destinée* for orchestra, *Hymne à Aphrodite* for chorus and orchestra, and the admirable and monumental

Poème for piano and string quartet (1911). He also wrote numerous songs, including a moving album of *Poèmes d'Automne*. Yet his finest works, apart from his operas, are undoubtedly the two great cycles of piano pièces: *Les Heures Dolentes* (1905) and *La Maison dans les Dunes* (1907-9). These two suites are a poignant reminder of a life overshadowed by painful illness. In the first work, the hours pass by, marked by the assaults of misfortune ("Death stalks", "Hallucinations", etc.), by small events that bring consolation ("The visit of a lady friend") or the sounds of life that carries on outside ("Sunshine in the garden", "Children play in the garden"). Towards the end of the cycle, the gradual quietening down of a "White night" gives way to "Calm", the last pièces in the album, and one that seems to offer hope of recovery. *La Maison dans les Dunes* can be seen as the continuation of this earlier work: the diary of a convalescence in the plain of Arcachon, though we now know this convalescence was, alas, but temporary.

These circumstances are the key to the insistent melancholy with which these pieces are imbued. Nostalgia is heightened by the spectacle of the beauties of nature, which constantly remind the composer of the brevity of all things and the premature end he knows awaits him.

Such is the meaning of the indications given by the composer himself at the end of the last pièce: "sorrowful and solemn", "with great, resigned melancholy", even if the "gentle and peaceful"

of the final bars suggests that in this resignation the soul finds the serenity of renunciation. In these marine pictures, the composer's remarkable ability to evoke an atmosphere, a setting, a natural phenomenon, finds ample scope for development: "My brother the wind and my sister the rain", "The sun plays in the waves", "The sounds of the sea at night", "The swell", can be considered models of deliberately impressionistic objectivity. As Jankélévitch remarks, "before Bartok and Vuillemin, Gabriel Dupont often reaches the borderline between music and noise"(2). However, as in *Les Heures Dolentes*, it is not only the natural background that gives rise to mystery, as can be guessed here and there in the score. In "Houles", when the sea's great laugh" echoes forth, terror emerges from the fanfare of fifths that joyously rings out in the high register, in the right hand, over rumbling trills in the left hand, terror that imposes the vision of a monstrous being, a voracious ogre bent on devouring anyone who dares come to its door, the product of fin-de-siècle symbolist imagery and the composer's own fears. To be sure, "death stalks" about these dunes, just as it haunts *Les Heures Dolentes*. Others works, however, are imbued with limpid clarity, evoking rather the languid grace and naive serenity of those "sunsets" so beloved of symbolist painters – like the very beautiful cover of the score, with its Mucha-like vegetal motives framing a marine horizon of dunes and pine trees that Henri Rivière might have painted ("Voiles

sur l'eau", "Mélancolie du bonheur", "Le Soir dans les pins"). Interior landscape, impressionistic suggestiveness and symbol are intimately interwoven, and their subtle fabric binds this suite closely to the period in which it was written. The flexibility and ease of style do not exclude harmonic complexity – daring even, as in "Mon frère le vent..." (whole-tone scale), "Le soir dans les pins" (unusual sequences à la Fauré), "Le Bruissement de la mer..." (bitonality, seconds), "Houles" (successive fifths), etc. However, with Dupont, the melodic instinct dominates the other parameters, and determines the considerable textural clarity and avoidance of excess. This music "sings" in the full sense of the word: not only the upper part, but the bass also, canonic writing often heightening the interest of the play of these two extremes (cf. "Clair d'étoiles"). This feeling for natural polyphony is one of the reasons why the piano style can be compared with that of Schumann. An almost naive sincerity determined the composer to follow his instinct rather than scholastic artifice, which can explain the undeniable points of comparison with Mussorgsky, notably in the fine central interlude with straight chords, "luminous and tranquil", in "le Soleil se joue dans les vagues". Certainly the sirens whose song interrupts for a moment the play of the waves and the light express themselves in an idiom strangely close to that of the Russian. Behind apparent improvisation is hidden an undeniable constructive will, confirmed by the re-use and metamorphosis of motives from one

piece to another. These themes in general are subjected to very slight changes that disguise their appearance. The first piece contains no less than four ideas. The second (a sinuous modal melody centred on the fifth degree of the scale) is of crucial importance, and may be considered a genuine leitmotif. It gives rise to a motive in the final part of "Mon frère le vent..." and also provides the third idea of "Houles". It appears prominently in "Mélancolie du bonheur", that miracle of simplicity, of calm, resigned nostalgia, over which the shade of Mussorgsky seems to hover. Hints of the "sea's burst of laughter" theme ("Houles") appear in the very first piece (the fourth theme), a transformation of which is none other than the sparkling Russian motive in the central section of "Le Soleil se joue dans les vagues". One motive from this last piece (bb.19-24) had already served as the rain song in "Mon frère le vent..." (pp.19-21), and the joyous ending of this lively piece heralds the festivities and the sparkling verve of the sun's play on the water (play that is also of considerable difficulty for the fingers...).

The syncopated yet curiously static profile, whose indolent turn of phrase seems to encompass the carefree drift of lazy sails, on the calm surface of the Arcachon basin, ("Voiles sur l'eau"), reappears in the tumult of the "sea's great laugh" ("Houles"), this time like a distant embarkation swept away in the maelstrom of the raging tide. In this hair-raising finale, the wash of arpeggios carries with it no less than seven different motives.

The second, at first heard "bleak and rough" in the left hand beneath wreaths of spray in the right hand, possesses unsuspected reserves of expression that resolve into a poignant outflowing from the right hand, garlanded with shimmering wavelets of arpeggios in the left hand. This masterly work, in largely allegro sonata form, though freely developed (3), exploits all the resources of the great romantic piano in the tradition of Liszt, and finds a tone strangely close to Rachmaninov, notably in the re-exposition, where the "great laugh" motive is combined with the iambic rhythm of the introduction in a stormy climax of touching pathos (4) (p.67-68). The calm that abruptly descends for the ending is not exempt of threats, if one is to believe the dull rumbling of the breakers that rises from the double basses - though it is the "Mélancolie du bonheur" motive, the cycle's leitmotif, that has the last word, its crystalline sonority seeming to paraphrase this passage of Nietzsche that is placed at the head of the cycle: "Alone with the clear sky and the boundless sea."

La Maison dans les dunes was first performed in the Salle Pleyel on 3 June 1910, in one of the Concerts Dandelot, by Maurice Dumesnil (5).

Gustave Samazeuilh (1877-1967),
bard of the sea
Le Chant de la mer (The song of the sea)

Today inexplicably consigned to oblivion, Gustave Samazeuilh, by virtue of his prestigious science inherited from d'Indy, his immense culture, and his openness of mind typical of the true humanist, deserves to be numbered among the most representative personalities of French music of the first decades of the century. Born in Bordeaux on 2 June 1877 into a long established middle-class family of the old school, he developed very early on in an artistic environment: his father, a bank manager well known for his work in sociology, was a fervent musician and friend of Chabrier, Duparc, d'Indy and Chausson.

An ardent Wagnerian (he had met the composer in 1867), he took his son to Bayreuth in 1896 to see the tetralogy. Without doubt, the young man's muse was for long to take inspiration from this source: an inclination that was confirmed by his contact first with Chausson, with whom he took lessons until the latter's accidental death, and later with d'Indy, whose classes at the Schola Cantorum he followed between 1900 and 1906. *La Nef*, a symphonic study based on the novel by Elémir Bourges (himself and eminent representative of literary Wagnerianism), can at once be classed, on account of its thematic dialectic and the brilliant orchestration, among the great symphonic productions inspired by the Schola's precepts. However, Samazeuilh was

rapidly to show an affinity no less profound with the art of Debussy and Ravel: rejecting adherence to any clique, he grafted the harmonic and orchestral refinement of the impressionists on to the classical mould and the proven construction techniques associated with d'Indy (6). *Le Sommeil de Canope*, for soprano and orchestra (1912), and *Nuit*, an admirable symphonic poem dedicated to the memory of Fauré (both to be heard on the present record), bear witness to an individuality that is able to detach itself from the currents and rivalries of schools in order to forge an eminently personal style.

With much of his time taken up until his death by intense work as a music critic (*Le Temps*, *La Revue des Deux Mondes*, *La Revue Musicale*, *Comoedia*, etc.), Samazeuilh left only a handful of works, remarkable for the perfection of their style, the elevation of their inspiration and the rich hues of their coloration.

A remarkable pianist, he considerably enriched his instrument's repertory, both with numerous skilful transcriptions of works by his contemporaries (Franck, Debussy, Chausson, Ravel, etc.) thus making them available to capable amateurs at a time when the gramophone record was in its early stages, and with some original works: in addition to the works on the present record, there are a *Suite en sol* (1902) - still very much in the Schola spirit, *Trois petites inventions* for two, three and four parts dating from the same period, and lastly a *Nocturne* in memory of Fauré, a freely developed pendant to the orchestral poem *Nuit* (1938).

The eminent talent of the pianist can be measured by the instrumental texture of *le Chant de la Mer* (1919), the style of which is prodigiously skilful, highlighting all the instrument's resources, though at the price of extreme difficulty for the performer. Along with *Gaspard de la Nuit* this is undoubtedly the most perilous work that ever came from the pen of a French composer of this period. As is the case with Ravel, Samazeuilh's piano technique stems from Liszt: great swathes of arpeggios, glissandi, leaps, octaves, vertiginous runs, all lie in wait on every page of the finale. The technical difficulty comes also from the abundance of decorative figures within rich textures that offset the broad melodic sweep with their counterpoint. The profusion of this style, rather like the arabesques typical of Art Nouveau, stems from a "constant upsurging of subsidiary detail, (from) continuous recourse to secondary contrapuntal lines that sometimes obscure the clear outline of the main idea, which nonetheless appears with customary spontaneity and firm profile. A comparison (...) would bring out (...) what we mean more precisely, by evoking - if only to deplore them - Those culinary preparations whose over-rich sauces prevent one from distinguishing the taste of the essential ingredient." (7). This is too severe a judgement: the scrupulously precise notation (often on three staves) clearly uses the dynamics to distinguish the different layers of music, and rigorous adherence to them highlights the principal ingredient, of which the powerful aroma comprises fragrances

all the more intoxicating as the pianist's fingers are able to balance the exquisite savour. One of the distinctive marks of impressionist music is the renewal of the perception of one and the same subject by means of incessant changes of lighting: the subtle web drawn about this central idea by seemingly secondary decorations proves to be crucial. It is also these decorations that as sound equivalents to so many natural phenomena produce the highly evocative qualities of such music.

Manifestly, a feeling for nature and descriptive evocation go hand in hand, as is confirmed by the composer's indications: "The first part: "Prelude", describes a majestic, peaceful and as it were enigmatic ocean. The second, "Moonlight at sea", presents—independently of the themes of nocturnal tranquillity – a theme of humane emotion which receives lengthy development in the final piece, gradually taking on its full expressive meaning in combining with the ideas conjured up by the title: "Storm and sunrise over the waves".

Thus the work can be seen as a dialogue within the framework of the progressive development of two ideas: the objective theme of nature (the ocean), set out by the prelude, and the subjective theme of the feeling for nature, which appears at the start of the central nocturne. This developmental principal pervades both form and texture: the deliberate simplicity of the "Prelude", leading back to the double statement of the melody in straight chords ; the complexity of "Moonlight" which brings together two ideas within a much developed Lied

form ; the even greater proportions of the finale, with both motives contracted, set in opposition, and finally reconciled in the course of gushingly virtuosic episodes whose vertiginous figures shoot out from the keyboard with almost orchestral richness and variety of sound. There is progression too in the tonal organisation, which is constructed around an E major chord, of which the notes give each section its own tonal colouring: E, A flat (G sharp) and B, this itinerary implying gradual illumination, emphasised by the movement of both prelude and finale from neutral tints (prelude) or sombre hues (finale) towards the peaceful clarity of a major tonality for sunset (prelude) or the radiant shimmering of the day star (radiant B major of the finale). The recurrence of a succession of two note values, long – short (or the reverse), is the distinctive trait of the nature motive and its metamorphoses. This rhythmic formula assuredly contains all the menace of the elemental forces hidden within the sea and unleashed by the storms in the finale.

This menace is apparent from the second bar of the "Prelude", even while the peaceful chord sequences of tranquil sevenths and the slowly descending melodic line seem to delineate a peaceful horizon, evening calm settling upon the vast layers of light of the final added-sixth chord. At the start of "Moonlight", the poet's musing rises in the left hand beneath the silvery sweep of arpeggios in the right hand: ever since Rimsky-Korsakov, the unfolding of a regular

rhythm in triplets has been associated with the calm undulation of waves, and from this constant pulsation that, in the left hand, soon accompanies the poet's gentle, whimsical strolling, emerges the vision of a slack sea and its unchanging backwash shimmering in the starlight. The glimmer of the moonlight on the waves is intensified by the appearance of the nature motive (page 6, "Calme", "doux mais en dehors"): this song of the sea rises in the left hand, in the medium register, whereas in the right hand the regular undulation of the waves glistens with the resonances of superimposed fourths. The highly suggestive amplitude of this passage represents the high point of Samazeuilh's art and its most extreme sophistication. The re-exposition of the love song precedes the ultimate ineffable and languid dissolution of sound, the song of nature whispering one last time in the left hand before seeming to lose itself in the depths of the starlit sky...

Once more, at the start of the finale, the motive of man surges from the stormy tumult of the bass, this time in order to shout nameless anguish before the raging billows, and it is at once combined with the nature motive whose frantic rhythm summons the primitive forces of the deep to a monstrous unleashing. The crackle and snap of naked seconds, the frenzied trills and shakes, the fury of the octave leaps: a roaring hurricane invokes all the artifices of Debussy for conjuring up the gusts of the *Vent d'Ouest* (West Wind). The tumult attains its high point when the storm theme spits out its fanfares, another transformation of the nature motive,

with its jolting syncopations which remind one of Chopin's stormy "Revolutionary" Study (p. 14, "Agité").

With a rhythmic variant of this motive in both hands, unison, there is a fantastical galloping over the deep, the tension building up until a massive climax (p. 19-20): at this point of convergence all the storm's forces are unleashed, to which the pianist's hands must lend orchestral virtuosity beyond the bounds of possibility!

The transition now starts from the hitherto prevalent dark tonality of B flat minor to the clarity of B major in which the first glimmerings of daylight are bathed as the noises of the storm, now tamed, gradually die away in the distance. With the appearance of a warm melody in the left hand, the song of human joy begins to swell in the radiant glow of the cascading fourths streaming with seaspray (three bars of rare technical difficulty), leading to triumphant fanfares that hail the sunrise, the last word belonging to nature (p.27), of which the motive, now transfigured, irradiates its shining ivory – the reverberation of sunrise over the sea – until the final, dizzying, blinding chord of B major (with added sixth) that leaves one breathless. The illustrious names of Marguerite Long (who gave the first performance in 1920), Alfred Cortot and closer to us, of Jean Doyen, will remain associated with one of the absolute summits of French piano music, even if the latter has unfortunately not had the fame that is his due.

Michel Fleury
Translated by Jeremy Drake

Marie-Catherine Girod, piano

Non-conformist and original in her choice of repertory, Marie-Catherine Girod has been able to find a special place in the musical world by performing unknown or rarely played scores with both virtuosity and audacity. Her performances, served by faultless technique and personal commitment, have enabled audiences to acquaint themselves with composers such as Abel Decaux, Tournemire, Le Flem, D'Indy, Emmanuel and Aubert, together with the Englishmen Arnold Bax and York Bowen, without of course neglecting the mainstream classical and romantic repertoires in which she also excels, as is shown by her discs of Chopin, Franck, Rachmaninov and Weber. Regularly invited by leading festivals such as the Chopin festivals of Bagatelle and of Nohant, the Festival of La Roque d'Anthéron, where she played the complete Nocturnes of Chopin in 2016, La Folle Journée of Nantes and of Tokyo, as well as by foreign festivals including those of Husum in Germany devoted to 'Piano Rarities', she often takes part in programmes of France

Musique and Radio Classique. In 2014 she recorded a CD devoted to Gabriel Dupont for the Mirare label (works pour piano and quintet for piano and string quartet with the Prazak Quartet) that was awarded a 'Choc de l'année' by Classica. A concert artiste and pedagogue, she teaches at the École Normale de Musique in Paris. Impassioned, enthusiastic, sensitive, in all her public appearances Marie-Catherine Girod demonstrates her art at the very highest level. She is Chevalier des Arts et des Lettres and Officier de l'Ordre du Mérite.

0 - *Gustave Samazeuilh, Musiciens de mon temps* La Renaissance du Livre, Paris, 1947 , p. 221 et seq.

1 - According to the musicologist Henri Collet.

2 - V. Jankélévitch, *Debussy et le mystère de l'instant*, Plon, Paris, 1976, p. 203.

Louis Vuillemin (1873-1929) was a Breton composer, who wrote some remarkable piano pieces in the impressionist manner (Soirs armoricains).

3 - The two main themes would be that of the swell (p. 61-3) and that of the great laugh (p. 65), the album's principal leitmotives being interpolated as transitional material.

4 - Compare this with "Nuit blanche" (White Night) in *Les Heures dolentes*.

5 - Maurice Dumesnil also gave the first performance of *Les Heures dolentes* and the *Poème for piano and string quartet*.

6 - An independence Paul Le Flem also possessed.

7 - Alfred Cortot, *La Musique française de piano*, PUF, Paris, vol. III, p. 286-7.