

*archipel*

CLAUDE DEBUSSY | JOHN IRELAND  
*La Mer* | *Sarnia*

ALINE PIBOULE  
*piano*

JOHN IRELAND (1879-1962)

**Sarnia: An Island Sequence**

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | I. Le Catiaroc ( <i>Quasi lento</i> )                  | 8'11 |
| 2 | II. In a May Morning ( <i>Con moto moderato</i> )      | 7'02 |
| 3 | III. Song of the Springtides ( <i>Allegro comodo</i> ) | 6'57 |
- © Winthrop Rogers

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 4 | <b>Nocturne</b> L. 82 ( <i>Lent</i> )   | 6'48 |
| 5 | <b>Clair de lune</b> ( <i>Andante très expressif</i> )<br>( <i>Suite bergamasque</i> L. 75) | 5'37 |
| 6 | <b>D'un cahier d'esquisses</b> L. 99 ( <i>Très lent</i> )                                   | 5'27 |

JOHN IRELAND

**Decorations**

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 7 | I. The Island Spell ( <i>Allegretto</i> )       | 4'05 |
| 8 | II. Moon-Glade ( <i>Poco lento</i> )            | 3'54 |
| 9 | III. The Scarlet Ceremonies ( <i>Con moto</i> ) | 3'15 |
- © Stainer & Bell

CLAUDE DEBUSSY

**La Mer** L. 109

*Transcription for piano by Yann Ollivo*

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 10 | I. De l'aube à midi sur la mer ( <i>Très lent</i> )               | 10'07 |
| 11 | II. Jeux de vagues ( <i>Allegro</i> )                             | 9'06  |
| 12 | III. Dialogue du vent et de la mer ( <i>Animé et tumultueux</i> ) | 10'22 |

Aline Piboule

*Yamaha CFX Concert Grand Piano*

*“J’ai médité de la mer, boudeuse ces jours derniers, à pleurer ! Aujourd’hui elle est belle à défier toutes comparaisons... Victor Hugo lui-même y aurait usé son arsenal d’images ! Plus simplement, je la remercie d’être à portée de mes yeux, fatigués du sempiternel papier réglé...”*

Claude Debussy à Jacques Durand, Pourville, 12 août 1915<sup>1</sup>

Lorsque Liszt transcrivait pour le piano les symphonies de Beethoven et de Berlioz, il accomplissait, me semble-t-il, un acte d’une grande générosité : rendre accessible à tous et en tous lieux le grand répertoire orchestral, permettant à chacun d’en découvrir de nouvelles facettes. Par la suite, lorsqu’on revient aux versions d’origine, l’écoute s’en trouve à la fois enrichie et renouvelée.

En 2016, j’ai interprété pour la première fois en public la transcription de *La Mer* réalisée par Yann Ollivo, la première version pour piano à deux mains qui restitue avec une telle fidélité la polyrythmie et la complexité de cette œuvre révolutionnaire. Pendant huit ans, j’ai beaucoup joué cette transcription tant en récital qu’en compagnie de Pascal Quignard, dans le cadre de notre projet *Boutès ou le désir de se jeter à l’eau* (Boutès, l’argonaute qui choisit d’écouter le chant des sirènes et de céder à leur musique enchanteresse, quitte à en mourir).

Au fil de ces années, j’ai recherché des œuvres susceptibles d’entrer en résonance avec *La Mer* en vue de constituer un programme discographique. Je souhaitais que celui-ci témoigne autant de mon attachement à ce chef-d’œuvre que de ma fascination pour l’univers marin ; j’avais également à cœur de faire la part belle à des pièces négligées par les interprètes et, par conséquent, méconnues du public.

J’ai ainsi exploré un grand nombre de pages de la littérature pianistique, pour finalement découvrir en 2024 *Sarnia: An Island Sequence* du compositeur britannique John Ireland. Autre grand triptyque marin (tout comme ses *Decorations* que je connaissais déjà, de dimensions certes plus modestes), *Sarnia* évoque l’île anglo-normande de Guernesey, où vivait Ireland à l’époque, à travers notamment l’extrait des *Travailleurs de la mer* inscrit en exergue de la partition du deuxième mouvement. Exilé à Jersey de 1852 à 1855 puis à Guernesey de 1855 à 1870, Hugo y rédigea son célèbre roman et fit relier le manuscrit en y insérant trente-six de ses propres dessins et peintures de côtes, tempêtes et naufrages, réalisés en parallèle de son écriture.

## *J’aime presque autant les images que la musique.”*

Debussy à Edgard Varèse (12 février 1911)  
Claude Debussy, *op. cit.*, p. 138g.

le “Clair de lune” de la *Suite bergamasque* et *D’un cahier d’esquisses* entrent ainsi en résonance avec le “Dialogue du vent et de la mer” qui clôt *La Mer* dans cette même tonalité. *D’un cahier d’esquisses*, ultime œuvre pour piano achevée par Debussy avant qu’il ne s’attelle à la composition de *La Mer*, en préfigure déjà certains motifs et nous mène doucement vers la naissance du jour qu’illustrera “De l’aube à midi sur la mer”.

Composée en divers lieux, notamment en Normandie, à Jersey et à Eastbourne (Angleterre), *La Mer* offre ici l’occasion, des années après, de réunir deux compositeurs partageant un même amour pour la poésie des paysages maritimes.

ALINE PIBOULE

Ces œuvres de Claude Debussy (1862-1918) et John Ireland (1879-1962) s’inscrivent toutes plus ou moins dans un courant de la musique européenne que l’on qualifie parfois, faute de mieux, d’impressionnisme musical. Au contraire du romantisme, les compositeurs ne s’aventurent pas dans les labyrinthes de leur moi intérieur mais réagissent devant le monde extérieur, avec des moyens musicaux appropriés : fluidité des rythmes qui échappent aux carrures anciennes, extension de l’harmonie tonale, emploi des échelles modales, travail sur la résonance. C’est pourquoi ces musiques évoquent souvent les éléments et notamment la mer.

Debussy a sous-titré *La Mer* “trois esquisses symphoniques”, formule bien modeste pour une œuvre-phare de la modernité musicale (1903-1905), qui allait bouleverser la conception de l’orchestre. Nous entendrons cette œuvre célébrissime dans la transcription de Yann Ollivo (né en 1972). Contrairement à bien des transcriptions déjà existantes, il a su restituer avec minutie toute la délicate dentelle orchestrale de Debussy, révélant des détails que l’on ne perçoit pas forcément lorsque l’on entend l’œuvre dans sa version originale. Cette transcription, exceptionnellement exigeante pour l’interprète, met en évidence l’art de la variation de Debussy et la manière dont il exploite son matériau mélodique et harmonique, sans jamais se référer aux procédés de compositions académiques.

“De l’aube à midi sur la mer” s’intitulait à l’origine “Mer belle aux Îles Sanguinaires”, mais Debussy a préféré éviter toute référence à un site réel. Ce mouvement est paradoxal, lorsque l’on connaît l’aversion du compositeur pour la symphonie académique. On trouve pourtant bel et bien dans cette “esquisse” plusieurs thèmes, dont un thème “cyclique” qui reparaitra à la fin de l’œuvre. Par ailleurs, la tonalité de ré bémol majeur semble structurer le mouvement. En revanche, la forme générale et les développements échappent à toute discipline scolaire. Pierre Boulez parlait à ce propos de “développements formels à la fois nécessaires et imprévisibles”. Du début, sombre et mystérieux, à la fin, éclatante et grandiose, où le thème principal sonne comme un choral, on assiste à une montée progressive de l’ombre vers la lumière. “Jeux de vagues” joue le rôle d’un *scherzo* dans une symphonie. Ici, la matière sonore est traitée de manière particulièrement originale, suggérant par de brefs motifs le poudroiement des embruns et le mouvement des vagues. La partie médiane développe ces motifs dans un vaste mouvement qui évoquerait une valse langoureuse. “Dialogue du vent et de la mer” débute de manière vigoureuse. Cette dernière partie se fonde sur quatre éléments thématiques. Tout suggère ici une lutte farouche des éléments et la violence d’une nature où l’homme semble n’avoir aucune place. La *coda* (*Très animé*), où l’on entend à nouveau le thème cyclique de la première partie, renforce cette impression d’urgence panique et l’œuvre s’achève sur un accord sec.

En 1890 parurent plusieurs pièces pour piano de Debussy, dont certaines étaient bien antérieures. Parmi ces pages de jeunesse, le *Nocturne* en ré bémol majeur révèle des qualités singulières. Certes, Debussy ne renonce pas tout à fait au style mondain du temps et l’influence de Fauré se fait également sentir. Mais ce morceau ouvre quelques perspectives vers le Debussy à venir, notamment dans la suite d’accords de septième qui prolonge le thème principal ou le balancement un peu irrégulier de la section centrale, avec sa mesure à 7/4 dans le style d’une chanson “populaire”. Plus tard, Debussy se montrera bien plus audacieux et rejettera violemment tout ce qui évoque la musique de salon. Reste que ce *Nocturne*, comme les autres pages pianistiques contemporaines, ne manque ni de charme ni d’une certaine audace.

À peu près contemporaine du *Nocturne*, la *Suite bergamasque* montre bien la fascination de Debussy pour l’ambiance des *Fêtes galantes* évoquées par Verlaine dans son recueil poétique de 1869. Le titre est d’ailleurs une référence directe au poète qui avait chanté le “paysage choisi que vont charmant masques et bergamasques”, des personnages comme on en trouve dans les tableaux de Watteau.

La *Suite bergamasque* comprend quatre mouvements, à la manière d’une sonate. Le troisième, “Clair de lune”, reprend le titre d’un poème de Verlaine, souvent mis en musique, et notamment par Fauré et Debussy lui-même. Ce clair de lune pianistique a connu une vie indépendante, et l’on peut avancer que c’est encore aujourd’hui la page la plus célèbre du compositeur. Cet *Andante très expressif* est en ré bémol majeur, comme le *Nocturne*. La musique, très sensuelle, évoque une tendre rêverie. Le succès de ce morceau tient peut-être au fait que Debussy s’y tient sur une ligne de crête entre l’expressivité romantique et la suggestion d’un “impressionnisme” musical.

*Le printemps jetai tout son argent  
et tout son or dans l’immense panier  
percé des bois. Les pousses nouvelles  
étaient toutes fraîches vertes.  
Partout une divine plénitude  
et un gonflement mystérieux  
faisaient deviner l’effort panique  
et sacré de la sève en travail.  
Qui brillait, brillait plus ;  
qui aimait, aimait mieux...”*

Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*

*“Mais ce pays est ravissant, j’y suis  
tranquille ce qui est encore mieux et  
je travaille en toute liberté, ce qui ne  
m’est pas arrivé depuis longtemps...  
[...] La Mer a été très bien pour moi,  
elle m’a montré toutes ses robes.  
J’en suis encore tout étourdi.”*

Debussy à Jacques Durand  
(Jersey, Grand Hôtel, entre le 31 juillet et le 4 août 1904)  
Claude Debussy, *op. cit.*, p. 85g

<sup>1</sup> Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005, p. 1920.  
<sup>2</sup> Récit-récital d’après l’essai *Boutès* de Pascal Quignard (Gallilée, 2008).

Morceau méconnu et relativement négligé des pianistes, *D'un cahier d'esquisses* marque cependant une étape importante dans l'évolution du style pianistique de Debussy. Son titre semble suggérer que le compositeur a récupéré quelques esquisses dans de vieux cahiers. C'est un leurre, et le terme d'esquisses est ici aussi trompeur que dans *La Mer*, dont la composition débutait à la même époque (1903). Bien évidemment, on n'y entend plus aucun relent de la musique un peu trop suave des salons. Le tempo libre et retenu (*Très lent, sans rigueur*) suggère, comme dans le "Clair de lune", une rêverie et une sensibilité aux sonorités lointaines et évanescences, le plus souvent entre *piano* et *pianissimo* mais cette fois, le langage musical est plus personnel et original, avec ses superpositions de rythmes binaires et ternaires. On a pu voir dans cette pièce un peu étrange la préfiguration des *Estampes* et des *Images* ou, mieux, les prémices de *La Mer*, notamment par l'aspect polyrythmique de l'écriture. La création fut assurée par Maurice Ravel, lors du premier concert de la Société Musicale Indépendante, en 1911.

Avec Frank Bridge et Frederick Delius, John Ireland est l'un des compositeurs qui menèrent la transition entre une musique britannique très dépendante du romantisme allemand et une nouvelle voie moderniste, brillamment incarnée à la génération suivante par Benjamin Britten. Chez Ireland, l'influence de l'"impressionnisme" français, de Debussy et Ravel notamment se fait souvent sentir.

Du propre aveu du compositeur, le cycle *Decorations* (1913) a subi l'influence directe des récents *Préludes* de Debussy. La première pièce, "The Island Spell" (L'Appel de l'île), est introduite par deux vers d'Arthur Symons ; elle dépeint la "solitude verte, entre terre et mer", de l'île de Jersey, évoquée par Debussy dans son *Isle joyeuse*. On pourrait risquer quelques comparaisons entre ce morceau et "De l'aube à midi sur la mer", sinon qu'ici, la composition adopte une forme en arche, débutant discrètement par une sorte de carillon à la main droite, s'élève peu à peu vers un épisode puissamment affirmé avant de revenir au silence. "Moon-Glade" (Clairière au clair de lune) est moins descriptive et plus expressive. Elle semble illustrer les vers de Symons ("Je suis triste dans la nuit / Jusqu'au matin, les heures sont blanches..."). Une harmonie à la fois limpide et très modulante soutient un chant nostalgique. À l'inverse, "The Scarlet Ceremonies" (Les Cérémonies écarlates) retrouve l'ambiance détendue de *L'Isle joyeuse* de Debussy, avec sa virtuosité vibrionnante. La citation du roman *The White People* d'Arthur Machen parle d'une enfant entraînée dans un royaume de fées et cette joyeuse féerie semble imprégner tout le morceau.

"N'en veuillez pas trop à la Mer de ce qu'elle vous irrite un peu les nerfs, croyez bien que c'est sans le vouloir ; et si ses caresses sont rudes elles sont au moins sincères."

"[...] Turner, le plus beau créateur de mystère qui soit en art !"

Debussy à Jacques Durand  
(fin mars ou début avril 1908)  
Claude Debussy, *op. cit.*, pp. 1080-1081

De même que "The Island Spell" évoquait Jersey, *Sarnia: An Island Sequence* est inspiré par Guernesey, dont c'était le nom latin. Le cycle, assez tardif dans l'œuvre du compositeur (1940-41) comprend trois pièces. La première, "Le Catiioroc" est précédée d'une citation du navigateur Pomponius Mela sur le silence diurne des lieux et les nuits agitées de feux follets et de chœurs mystérieux. Comment évoquer le silence en musique ? Ireland imagine un chant sobre et statique, de nature modale, soutenu par une note obsédante. La section médiane, au contraire plus rythmique, module sans cesse pour évoquer les rumeurs de la nuit, avant le retour du chant initial. "In a May Morning" (Par un matin de mai) se fonde sur une citation des *Travailleurs de la mer* de Victor Hugo. Le morceau, d'apparence plus simple que le précédent, se fonde sur une mélodie très agréable et expressive. La partie centrale vibre d'un dynamisme printanier et charmant. Précédé d'une épigraphe de Swinburne, "Song of the Springtides" (Chant des marées de printemps) est également tripartite et a pu être comparé au "Passepiéd" de la *Suite bergamasque*, antérieure, il est vrai, d'un bon demi-siècle. Un thème joyeux, en notes répétées, ouvre le morceau et se développe en égrenant de jolies arabesques et traits virtuoses. Tout ici n'est que lumière et joie un peu naïve, même dans l'épisode central, plus intimiste.

JACQUES BONNAURE



Claude Debussy, *La Mer*, premier mouvement "De l'aube à midi sur la mer", transcription pour piano de Yann Ollivo, manuscrit © D.R.

*'The sea has been so sulky for the last few days. I accused it of weeping! Today it is beautiful beyond description... Victor Hugo himself would have needed to use his whole armoury of images! On a more simple level, I'm grateful for its being within my vision, for my eyes are tired of ruled manuscript paper...'*

Claude Debussy to Jacques Durand, Pourville, 12 August 1915<sup>1</sup>

Liszt's transcription of the symphonies of Beethoven and Berlioz for the piano seems to me an act of great generosity, making the great orchestral repertoire accessible to everyone everywhere, allowing each individual to discover new facets for themselves. It also means that on returning to the original orchestral version, one's hearing of the work is both enriched and renewed.

It was in 2016 that I gave the first performance of *La Mer* as transcribed by Yann Olivo, the first version for solo piano to faithfully reconstitute the polyrhythmic complexity of this revolutionary work. Ever since I have played this transcription frequently, both in solo recitals and in a joint project with Pascal Quignard, *Butes, or the wish to throw oneself into the water*<sup>2</sup> (Butes was the Argonaut who could not resist hearing the song of the Sirens, and gave in to the spell of their music, which led him to his death).

Over the years I have researched works that are attuned to the spirit of *La Mer*, with a view to building the programme for an album: one in which I wanted to express my affection for this masterpiece, as well as my general fascination for the whole world of the sea. I was also keen to give pride of place to pieces that are neglected by performers, and therefore not properly appreciated by the concert-going audience.

*'I would wash the dust of the world in a soft green flood.*

*Here, between sea and sea, in the fairy wood, I have found a delicate, wave-green solitude...'*

Arthur Symons, *In the Wood of Finvara*

*'Why are you so sorrowful in dreams?*

*I am sad in the night; The hours till the morning are white, I hear the hours' flight. All night in dreams...'*

Arthur Symons, *Airs for the Lute*

*'... Then there are the Ceremonies, which are all of them important, but some are more delightful than others—there are White Ceremonies, and the Green Ceremonies, and the Scarlet Ceremonies. The Scarlet Ceremonies are the best !'*

Arthur Machen, *The House of Souls* (1906)

And so I explored a large number of piano pieces, until in 2024 I came across English composer John Ireland's *Sarnia: An Island Sequence*. Here is another great triptych of the sea (his more modestly-proportioned *Decorations* I already knew). *Sarnia* evokes the Anglo-Norman island of Guernsey, where Ireland was living at the time. An epigraph at the start of the second movement quotes from Victor Hugo's *Travailleurs de la mer*: it was during Hugo's years of exile between 1852 and 1870, first on Jersey, then on Guernsey, that he wrote his celebrated novel, binding into the manuscript thirty-six of his own drawings and paintings of coastlines, storms and shipwrecks which he had made while writing the book.

As a mirror-image of *Decorations* – pieces partly composed on Jersey, beginning with 'The Island Spell' and ending with occult ceremonies in the twilight – I wanted to devise my own Debussyist triptych on the theme of night music. Debussy's early *Nocturne*, the 'Clair de lune' movement from the *Suite bergamasque*, and *D'un cahier d'esquisses* (*From a Sketchbook*) are all in D flat major, setting up a sympathetic resonance with the concluding movement of *La Mer* 'Conversation between the wind and the sea' that shares the same D-flat tonality. *D'un cahier d'esquisses* is the last piano work Debussy completed before tackling the composition of *La Mer*, and it anticipates some of its motives, leading us gently towards the daybreak that lights up the opening movement of *La Mer* – 'From dawn to midday on the sea'.

Composed in various locations, notably including Normandy, Jersey and Eastbourne, *La Mer* here offers the opportunity to unite – albeit years later – two composers who shared a love for the poetry of coastal and marine landscapes.

ALINE PIBOULE  
Translation: John Thornley

<sup>1</sup> Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, ed. François Lesure and Denis Herlin, annotated by François Lesure, Denis Herlin and Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005, p. 1920.

<sup>2</sup> A music-and-speech recital based on Pascal Quignard's essay *Boutès* (Paris, Gallilée, 2008).

**These** piano works by **Claude Debussy** (1862-1918) and **John Ireland** (1879-1962) belong, more or less, to the current of European music we call 'musical impressionism' for want of any better term. At the opposite pole from Romanticism, impressionist composers did not venture into the labyrinths of their inner selves, instead reacting to the external world with appropriate musical means: a fluidity of rhythm going well beyond traditional boundaries, an extension of tonal harmony, the use of modal scales, and an exploration of resonance and timbre. Hence impressionist pieces often evoke the natural elements, particularly the sea.

Debussy subtitled *La Mer* as 'three symphonic sketches', quite a modest formula for a key work of modern music (1903-5) that was to overturn the entire concept of the orchestra. Here this world-famous piece is heard in a transcription by Yann Ollivo (b. 1972). Unlike many previous transcriptions, this one meticulously restores Debussy's delicately fine orchestral filigree, revealing details not always perceived in listening to the orchestral version. Exceptionally demanding for the performer, this transcription highlights Debussy's art of variation, and the way he exploits his melodic and harmonic material without ever resorting to academic compositional procedures.

The first tableau, 'From dawn to midday on the sea', was originally 'The beautiful sea of the Îles Sanguinaires'<sup>3</sup>, before Debussy decided to avoid any reference to a real location. Given the composer's aversion to the academic symphony, this movement is rather a paradox: a 'sketch' that contains several distinct themes, including a 'cyclical' theme that will reappear at the end of the work. Moreover, the movement seems to be structured by a basic tonality of D flat major. On the other hand, its general form and internal developments evade all scholarly discipline: Pierre Boulez used to speak here of 'formal developments that are both necessary and unpredictable'. From the dark and mysterious opening to the brilliant, grandiose ending, where the main theme resounds like a chorale, the movement rises steadily, progressively, from shadow to light. The second tableau, 'Play of the waves', has the role of a symphonic scherzo, its palette of sounds treated in a highly original way, with brief motives suggesting sea spray and the surge and ebb of the waves. The central section develops these motives in a vast, overarching motion rather like a languorous waltz. The final 'Dialogue between the wind and the sea' is based on four separate thematic components. Forceful from the start, it depicts throughout a fierce struggle between the elements, and the sheer violence of a natural world where mankind seems to have no place. The coda (*Très animé*) in which the cyclical theme of the first tableau is heard again, reinforces this impression of panicked urgency, and the work ends on a short, sharp chord.

In 1890 several piano pieces by Debussy appeared, some dating from earlier years. Among these youthful works of his, the *Nocturne* in D flat major has a few remarkable traits. True, Debussy does not completely reject the fashionable style of the period, and the influence of Fauré is also apparent. Yet the piece gives us several perspectives on the Debussy still to come, notably in the sequence of seventh chords that extends the main theme, and the rather uneven sway of the central section in the style of a folk song in 7/4 time. Though Debussy later became far more daring, violently rejecting every trace of salon music, the fact remains that this *Nocturne*, like his other piano music of the same period, is both charming and actually quite adventurous.

A near contemporary of the *Nocturne*, the *Suite bergamasque* clearly displays Debussy's fascination with the atmosphere of Verlaine's *Fêtes galantes* poems of 1869. The word 'bergamasque' is taken from a line of Verlaine evoking 'a choice landscape, where enchanting masked figures come and go' – as in the paintings of Watteau. The suite has the four movements of a sonata. The third, '**Clair de lune**', quotes the title of a poem by Verlaine (one frequently set as a song, notably by Fauré and Debussy himself). This pianistic moonlight has enjoyed an independent life of its own, and is arguably still the composer's most famous piece. It is marked *Andante très expressif*, and is in the same key of D flat major as the *Nocturne*. The highly sensual music summons up a tender reverie; its lasting success may well be due to Debussy's skilful balance between Romantic expressiveness and a hint of musical impressionism.

Though little-known and relatively neglected by pianists, *D'un cahier d'esquisses* (*From a Sketchbook*) marks an important stage in Debussy's stylistic evolution. Though its title implies that the composer reused sketches from his old notebooks, this is as misleading as the use of the term 'sketches' in *La Mer*, composed around the same time. By 1903 there is certainly no longer any whiff of the salon. As with *Clair de lune*, the free but restrained tempo of the piece (*Très lent, sans rigueur*) elicits a reverie, with a sensitivity to distant, evanescent sonorities, mostly between piano and pianissimo. Yet the musical language is more personal and original, setting duplet rhythms against triplets; in fact this

*'What a splendid place this is for me to work...! No noise, no pianos, except for some delightful mechanical pianos, no musicians talking about painting, no painters talking about music... All in all, a delightful spot to cultivate one's egoism.'*

Debussy to Jacques Durand (Eastbourne, 26 juillet 1905)

Claude Debussy, op. cit., p. 912 (translation: John Thornley)

*'The Island of Guernsey was known to the Romans, who named it SARNIA.'*

National Gazetteer

<sup>3</sup> Islands of the Sanguinaires Archipelago west of Ajaccio, Corsica.

*'All day long, heavy silence broods, and a certain hidden terror lurks there. But at nightfall gleams the light of fires; the chorus of Egipans resounds on every side: the shrilling of flutes and the clash of cymbals re-echo by the waste shores of the sea.'*

Pomponius Mela. De Situ orbis (ca. 50 AD)

rather curious piece seems to anticipate the *Estampes* and *Images*, even more so *La Mer*, particularly in its polyrhythms. It was first performed in 1911 by Maurice Ravel, during the opening concert of the Société Musicale Indépendante.

Together with Frank Bridge and Frederick Delius, John Ireland is one of the composers who led the transition of British music from German Romanticism, on which it had been largely dependent, onto a new modernist path, brilliantly embodied in the succeeding generation by Benjamin Britten. In Ireland's work the influence of French musical impressionism is often evident, particularly that of Debussy and Ravel.

Ireland himself admitted that his *Decorations* (1913) were directly influenced by the recent *Préludes* of Debussy. The first of the three pieces, 'The Island Spell', is headed by two lines from a poem<sup>4</sup> by Arthur Symons depicting 'between sea and sea (...) a wave-green solitude', words Ireland applied to his beloved Jersey<sup>5</sup>, the island Debussy had already invoked in *L'Isle joyeuse*. One might risk a comparison with 'From dawn to midday on the sea' from *La Mer*, except that 'The Island Spell' is formed like an arch, beginning softly with a bell chime in the right hand, and gradually working up to a powerful climax before returning to silence. 'Moon-Glade', less descriptive and more expressive, illustrates more poetry by Symons: 'I am sad in the night; / the hours till the morning are white...'<sup>6</sup> The harmony is translucent, yet modulates freely beneath a nostalgic song melody. In complete contrast, 'The Scarlet Ceremonies', vibrantly virtuosic, has the unbuttoned ambience of *L'Isle joyeuse*. The title is a phrase taken from the story 'The White People' by Arthur Machen, describing a child drawn into a magic fairyland, and the whole piece is infused with the world of enchantment.

Just as 'The Island Spell' evokes Jersey, *Sarnia: An Island Sequence* is inspired by Guernsey ('Sarnia' being its Latin name). This suite of three pieces is a late work of the composer (1940-41), conceived while staying on the island. The first piece, 'Le Catioc', is preceded by the ancient geographer Pomponius Mela's description of 'a heavy, brooding silence' by day, stirred at night by fires, flutes and cymbals, haunted by will-o'-the-wisps and mysterious choirs. Yet how to suggest silence in musical terms? Ireland conjures up a sober, static, modal song, underpinned by an obsessive pedal note. The contrasting central section is more rhythmically animated, modulating continually in its evocation of night-time sounds, before returning to the initial modal chant. 'In a May Morning' depicts a passage from the novel *Les Travailleurs de la mer* by Guernsey exile Victor Hugo. This second piece, with an air of greater simplicity than the first, is based on a highly congenial, expressive melody, while the central part, taking its cue from Hugo's words, vibrates with the dynamism and charm of the spring. Ireland's final piece of the set is 'Song of the Springtides'. Headed by the opening lines of Swinburne's sea poem 'Thalassius', this movement too is tripartite, and in style comparable with the 'Passepieu' from the *Suite bergamasque* by Debussy (which by 1941 preceded it by half a century). A merry theme with a repeated-note motive begins the movement, taking in attractive arabesques and virtuoso sweeps as it develops. All is light-filled and joyful, with a distinct nuance of naivety, even in the more intimate central section.

*'Upon the flowery forefront of the year  
One wandering by the grey-green April sea  
... Along the foam-flowered strand  
Breeze-brightened...'*

Algernon C. Swinburne, 'Thalassius'  
(*Song of the Springtides*, 1886)

JACQUES BONNAURE  
Translation: John Thornley

<sup>4</sup> 'In the Wood of Finvara'

<sup>5</sup> Ireland visited Jersey every summer between 1906 and 1914.

<sup>6</sup> 'Airs for the Lute'

<sup>7</sup> The site of an ancient megalithic tomb on Guernsey.

## Aline Piboule – Discography

Available in digital format (download and streaming)

GABRIEL FAURÉ  
**Nocturnes & Barcarolles**  
Piano Gaveau (1929)  
CD HMM 902510



“Aline Piboule déploie une fois encore un jeu aussi libre que maîtrisé, construit sur une respiration large où la noblesse du ton et la souplesse de l’articulation s’accompagnent d’une rare acuité de lecture.” – **Classica**

“Aline Piboule s’impose ici comme la digne héritière de ces grandes fauréennes que furent Emma Boynet, Marguerite Long, Germaine Thyssens-Valentin ou Yvonne Lefébure.”  
– **Diapason**

“Le plus bel hommage rendu au Fauré des ‘Nocturnes & Barcarolles’ en cette année commémorative.” – **Le Nouvel Obs**

“Ce récital s’impose à la fois comme l’un des plus beaux disques de l’année anniversaire et [...] comme une porte d’entrée idéale à l’univers pianistique fauréen pour tout mélomane.” – **ResMusica**

“Ces œuvres, qui exigent autant de puissance que de sensibilité, trouvent ici une interprète à leur mesure.” – **Télérama**

‘One rarely hears piano recordings with a programme so carefully integrated or its progression of affects flowing more naturally. [...] Piboule’s interpretations speak with an originality and intimacy that are irresistibly persuasive.’ – **Gramophone**



## tap scène nationale

En figure de proue du centre-ville, se situe le TAP – Théâtre Auditorium de Poitiers, dont l'architecture est signée João Carrilho da Graça. Sa salle de théâtre de 720 places et son auditorium de 1020 places constituent deux outils d'excellence au service d'une programmation pluridisciplinaire qui fait une large place à toutes les musiques.

L'exceptionnelle acoustique de l'auditorium est désormais reconnue comme l'une des meilleures d'Europe. Depuis sa création, le TAP accueille une série d'enregistrements discographiques, réalisés par les orchestres associés (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées et ensemble Ars Nova), et de prestigieux solistes et ensembles dont Anne Queffélec, le Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & le Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...

*The TAP – Theatre Auditorium of Poitiers has been designed by João Carrilho da Graça and is located like a figurehead of the city. Its 720 seats theatre hall and its 1020 seats auditorium allow it to feature the cultural season's programs of the Scène Nationale.*

*The Auditorium's exceptional acoustics are already known for being among the best in Europe. Since its creation, the Scène Nationale de Poitiers has been hosting a series of recordings by associated orchestras (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées and ensemble Ars Nova), as well as prestigious soloists and ensembles such as Anne Queffélec, Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...*

Das TAP – Auditorium-Theater von Poitiers – des Architekten João Carrilho da Graça ist so etwas wie das Aushängeschild der Stadt. Der Theatersaal und das Auditorium (720 bzw. 1020 Plätze) eignen sich hervorragend für eine multidisziplinäre Programmgestaltung, bei der allen Musikgenres große Bedeutung beigemessen wird.

Die außergewöhnliche Akustik des Auditoriums gilt inzwischen als eine der besten europaweit. Seit seinem Bestehen wurden im TAP eine Reihe von Plattenaufnahmen gemacht unter Beteiligung von Partnerorchestern (Orchestre de Chambre Nouvelle-Aquitaine, Orchestre des Champs-Élysées und ensemble Ars Nova), sowie renommierten Solisten und Ensembles wie z.B. Anne Queffélec, das Quatuor Modigliani, Vanessa Wagner, Anne Gastinel & das Quatuor Diotima, Bertrand Chamayou, Rémi Geniet, Jean Rondeau, Maude Gratton & Il Convito, Amandine Beyer & Gli Incogniti, Damien Guillon & Le Banquet Céleste, Sébastien Daucé & Ensemble Correspondances...



**CFX**  
Yamaha Concert Grand Piano

[europe.yamaha.com/CFX](http://europe.yamaha.com/CFX)

**Crafted for Your Moment.**

There's a moment every artist lives for.  
Where the music flows effortlessly.  
Player and piano in harmony, as one.  
Reaching this state takes more than practice.  
It takes a piano that feels like an extension of you.  
You are listening to the Yamaha CFX, our flagship concert grand.

Pour ma famille, mon fils Dorian, mon mari Vincent Estève, Romain David, Vincent Villetard,  
pour les amoureux de l'immensité, du mystère et de l'insaisissable.

Merci à Yann Ollivo de m'avoir confié son précieux manuscrit  
et donné la primeur de cette magnifique et unique transcription,  
à mes amis et sources d'inspiration, Françoise Thinat, Jean-Louis Andral, Pascal Quignard,  
Jean-Michel Nectoux, Hélène Delprat, Nathalie et Christophe Gaillard, Denis Herlin,  
à Marie-Christine Delannoy et Patrick Kasmi qui aiment tant *La Mer*,  
à Christian Girardin pour sa confiance et son écoute,  
à Alban Moraud et Alexandra Evrard, partenaires de rêve,  
à toute l'équipe d'harmonia mundi,  
à Loïc Lafontaine et Yamaha pour leur grand soutien,  
et à Pierre François pour son travail d'orfèvre.

— Aline Piboule

Avec le soutien du TAP – Scène nationale de Grand Poitiers  
et du Centre national de la musique

**tap** scène  
nationale

**cNM**  
Centre national  
de la musique



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2026

Enregistrement : juillet 2025, TAP – Scène nationale de Grand Poitiers (France)

Réalisation : Alban Moraud Alexandra Evrard Audio

Direction artistique et prise de son : Alban Moraud

Montage : Alban Moraud et Alexandra Evrard

Mastering : Alexandra Evrard

Accord piano : Pierre François – Régie Pianos

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

Photo Aline Piboule : © Jean-Baptiste Millot

Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

**alinepiboule.fr**

HMM 902776