

Claude Debussy (1862-1918)

Debussy was born in 1862, the son of a shop-keeper who was later to turn his hand to other activities, with varying success. He started piano lessons at the age of seven and continued two years later, improbably enough, with Verlaine's mother-in-law, who claimed to be a pupil of Chopin. In 1872 he entered the Conservatoire, where he abandoned the plan of becoming a virtuoso pianist, turning his principal attention to composition. In 1880, at the age of eighteen, he was employed by Tchaikovsky's patroness Nedezhda von Meck as tutor to her children and house-musician. On his return to the Conservatoire he entered the class of Bizet's friend Ernest Guiraud and in 1884 won the Prix de Rome, the following year reluctantly taking up obligatory residence, according to the terms of the prize, at the Villa Medici in Rome, where he met Liszt. By 1887 he was back in Paris, winning his first significant success in 1900 with *Nocturnes* and going on, two years later, to a succès de scandale with his opera *Pelléas et Mélisande*, based on the play by Maurice Maeterlinck, a work that established his position as a composer of importance.

Debussy's personal life brought some unhappiness in his first marriage in 1899 to a mannequin, Lily Texier, after a liaison of some seven years with Gabrielle Dupont and a brief engagement in 1894 to the singer Thérèse Roger. His association from 1903 with Emma Bardac, the wife of a banker and an amateur singer, led eventually in 1908 to their marriage. In the summer of 1904, he had abandoned his wife, moving into an apartment with Emma Bardac, and the subsequent attempt at suicide by the former, who had shared with him the difficulties of his early career, alienated a number of his friends. His final years were darkened by the war and by cancer, the cause of his death in March 1918, when he left unfinished a planned series of chamber music works, only three of which had been completed.

As a composer Debussy must be regarded as one of the most important and influential figures of the earlier twentieth century. His musical language

suggested new paths to be further explored while his poetic and sensitive use of the orchestra and of keyboard textures opened still more possibilities. His opera *Pelléas et Mélisande* and his songs demonstrated a deep understanding of poetic language, revealed by his music, expressed in terms that never overstated or exaggerated.

Keith Anderson

Piano Works Volume 3

A casual glance at the works of Debussy reveals a penchant on the composer's part for the triptych. The three sets of *Images* on this recording, as well as *Estampes* (Engravings) offer evidence, and then, of course, there are the orchestral works, *La Mer*, the three *Nocturnes*, the orchestral *Images*. It is more than a mere coincidence, however, if you consider Debussy's use of the Golden Section in some of his pieces, and his fondness for architectural proportions, balance and an almost classical sense of structure. Small wonder too, that he was so attracted to the works of Rameau, whose spirit he invokes in the second of *Images: Book I, Hommage à Rameau* or correspondingly, the second of *Images oubliées* (Forgotten Images): both are sarabandes. Here, as in the last of the *Images oubliées* – ‘*Quelques aspects de "Nous n'irons plus au bois" parce qu'il fait un temps insupportable*’ (‘Several aspects of “We go no more to the woods” because the weather is so unbearable’) – where he interweaves a favourite French nursery rhyme into the texture, Debussy's homage to his spiritual masters on the one hand, and his tradition on the other, is completely devoid of pastiche. Paul Valéry said of tradition that it is not doing again what others have done before you, but finding the spirit that lies behind those great achievements, and one could apply much the same principle to Debussy's harnessing of tradition in his music.

Debussy wrote the *Images oubliées* towards the end of 1894 and called

them simply *Images*. They formed part of the collection of Alfred Cortot, and were, in the years between their composition and eventual publication in 1976, largely overshadowed by the two 'books' of *Images*; hence the title of this triptych – *Images oubliées* (Forgotten Images). The autograph of this set is prefaced with a recommendation which could largely govern all the music on this disc, and indeed a large proportion of the output of Debussy:

These pieces would fare poorly in les salons brillamment illuminés where people who don't like music usually congregate. They are rather conversations between the piano and one's self; it is not forbidden furthermore to apply one's small sensibility to them on nice rainy days.

And indeed, speaking of rainy days, Debussy was to reuse material from the last of the *Images oubliées* in the corresponding piece of another triptych, *Estampes*, now entitled *Jardins sous la pluie* (Gardens in the Rain). The set opens with an un-subtitled piece, like the first of *Préludes: Book I*, inviting the listener to share its own private, gentle world. The second was reworked as the sarabande from *Pour le piano*, its arguably clumsy-sounding (or forward-looking?) dissonances now smoothed out.

Images I came eleven years later, and was both written and published in 1905. Debussy was justifiably proud of them, inquiring of his publisher Durand if he had played them, for 'without false vanity, I think these three pieces work well and will take their place in piano literature [...] to the left of Schumann or to the right of Chopin ... as you like it'. The first, *Reflets dans l'eau* (Reflections in the water) is one of the composer's many water pieces and the composer himself pictured the opening as dropping a pebble into the water and seeing the ripples make concentric circles' (note, again, the penchant for balance, proportion, symmetry). The central sarabande, as mentioned, a homage to Rameau, uses not only the entire range of the keyboard, but a vast dynamic range, from *pppp* to *ff*, and in the final *Mouvement* we see yet again the

evocation of symmetry. It is a *perpetuum mobile*, with its busy activity dispersed like some centrifugal force.

If the physical appearance of a composer's manuscript perhaps reveals more about how he wanted the music approached than is often credited, the layering of *Images: II* composed in 1906-07 and published in 1908, assigned three staves instead of two, further reinforces the individual tone-colours, and the subtlety of both metrical and harmonic rhythm.

Debussy's conception of his piano music to be played on an instrument 'without hammers' is something of an anomaly when one considers it in the light of the first of *Images: II, Cloches à travers les feuilles* (Bells through the leaves) with its redolence of the composer's beloved Gamelan, and its evocation of what are essentially percussion instruments, bells. It has been suggested that this *Image* was inspired by a letter to the composer from Louis Laloy in which the latter describes 'the stirring use of the passing bell which tolls from Vespers on All Saints' Eve until the Mass for the dead, crossing, from village to village, the golden forests in the silence of the evening.' *Et la lune descend sur le temple qui fût* (And the moon descends on the ruins of the temple) seems to stretch even further the atmosphere of mystery that hovers around the first piece – 'the sleep of an endless landscape, caressed and consoled by the fitful moonlight...' (Marc Pincherle). *Poissons d'or* (Goldfish) parallels the last piece in the first series of *Images* with its rapid gyration, motion that cancels motion. The composer's glee in depicting flashing fins and glints of sunlight has the extraversion of his *L'isle joyeuse* (Joyous Island), and again, as in *Mouvement* all is silent in the end, 'a calm at once visionary and voluptuous' (Bryce Morrison). The piece was inspired, we are told, by two goldfish depicted on a Japanese lacquered panel which adorned Debussy's office. His delight in bringing them to life is at once elusive and palpable, a dichotomy he would have so enjoyed.

Estampes predates both sets of *Images*. It was written and published in

1903 and first performed in January of the next year by Ricardo Viñes. Ever witty, Debussy writing to André Messager (of among other things, *Les deux pigeons* fame) in 1903 said that he had written a set of three pieces whose titles he particularly liked. Given that the first two evoke exotic landscapes – *Pagodes* evoking Debussy's beloved *gamelan*, and of course, *La soirée dans Grenade* (Evening in Granada), he added, 'When you don't have any money to go on holiday, you must make do by using your imagination'! Of the triptychs on this disc, none is perhaps more contrastingly characterised than *Estampes*, with its still yet flowing *Pagodes* (I), its incisive sketch of Spain (II), and the drizzly evocations of *Jardins sous la pluie* (Gardens in the Rain) (III). As mentioned above, the third of these was a reworking of *Nous n'irons plus au bois* (We go no more to the woods) from *Images oubliées* and it is very likely that Debussy intended to orchestrate it, for in his notes on the original piece he indicated 'here the harps give a lifelike imitation of strutting peacocks'.

La plus que lente (A slower than slow waltz), dating from 1910, carries the unusual indication *Molto rubato con morbidezza*. It highlights Debussy's parodic intentions in a piece to which he never attached any particular seriousness, and its 'brasserie' style has led to a multiplicity of transcriptions, all of which dilute Debussy's sharp yet veiled sense of humour, of his implication of brevity (and economy) being the soul of wit.

There is no trace of parody in one of Debussy's, and indeed the piano literature's, greatest accomplishments, *L'Isle Joyeuse*, composed in the summer of 1904. With its intoxicating mix of dance rhythms and surging melody, it provides a richly evocative cameo of Jersey, where Debussy eloped with Emma Bardac. Jacques Durand, obviously impressed by the accomplishment, wrote to Debussy expressing his thrill at having received the piece but adding 'Heavens! how difficult it is to play ... I think this piece combines every possible way of treating the piano, as it combines strength with grace...'

'Strength with grace', 'Force in Gentleness ... Gentleness in Force' (Debussy to the pianist Marguerite Long) are largely the attributes of his music and its performance. The writer Victor Segalen, in conversation with Debussy, asked him what his inspiration was for this piece 'overflowing with joy'. 'Imagination, sheer imagination' came the reply, and it was in the realms of imagination, of escapism with the mind, his feet largely held firmly to the ground, that so much of the world of Debussy resided. The intangible beauty of his music sometimes hides his more esoteric attributes. As mentioned above, the exact proportion of the 'golden section' used by Greek architects, and since, long regarded in esoteric circles as having divine properties and also prominent in nature, was one of them. Yet it is a tribute to his skill that the structural techniques he might have incorporated never allowed his music to sound anything less than spontaneous. He expresses this suffusion of imagination and logic most eloquently in an article he wrote for the journal *Musica* in May 1903: 'Music is a mysterious mathematical process whose elements share something of the nature of Infinity. It is allied to the movement of the waters, to the play of curves described by the changing breezes. Nothing is more musical than a sunset! For, anyone who can be moved by what they see can learn the greatest lessons in development here. That is to say, they can read them in Nature's book - a book not well enough known among musicians, who tend to read nothing but their own books about what the Masters have said, respectfully stirring the dust on their works. All very well, but perhaps Art goes deeper than this.'

Perhaps the very roots of Debussy's genius lay in his ability to hear music in all he saw or read. As the pianist and scholar Roy Howat points out 'for him the clairaudient perceptions from between the poetic lines, from the painting, the sunset or the storm, were more of a reality than was an everyday world with which he never quite came to terms.'

François-Joël Thiollier

Franco-American by birth, the pianist François-Joël Thiollier was born in Paris and gave his first concert in New York at the age of five. His teachers included Robert Casadesus in Paris and Sascha Gorodnitzki at the Juilliard School of Music in New York. His eight Grands Prix in international competitions include triumph in both the Brussels Queen Elisabeth and the Moscow Tchaikovsky Competitions. Boasting an exceptionally large repertoire of some seventy concerti, Thiollier enjoys wide international success, appearing with major orchestras and in recital in the most famous concert halls of Europe. At the same time he has made some forty recordings including a release of the complete piano music of Rachmaninov and of Gershwin, and, for Naxos, a world première compact disc recording of the complete piano music of Maurice Ravel.

Claude Debussy (1862-1918)

Klavierwerke Vol. 3

Ein Mann mit den „Neigungen eines Aristokraten und den Ansichten eines Revolutionärs“, so beschrieb Hans Heinrich Stuckenschmidt Claude Debussy. Auf jeden Fall war Debussy ein Mann, der anders war und anders empfand, als es die Enge des westlich von Paris gelegenen Städtchens Saint-Germain-en-Laye zuließ, in die er am 22. August 1862 hineingeboren wurde. Und er war ein Mann, der aus dieser Opposition heraus erst produktiv werden konnte. Der französische Musikwissenschaftler Maurice Emmanuel (1862-1938) war Zeuge der Gespräche, die der junge Debussy mit seinem Theorielehrer am Pariser Konservatorium, dem wohlmeinenden Ernest Guiraud, führte. Demnach schrieb Guiraud eine Reihe unverbundener Dreiklänge auf und fragte Debussy: „Also, Sie finden das schön?“ „Ja, ja und ja“, erwiderte der Schüler, worauf der Lehrer fortfuhr: „Das, was Sie machen, mag ja ganz hübsch sein, aber theoretisch ist es absurd.“ Aber der Schüler ließ sich nicht einschüchtern: „Es gibt da keine Theorie. Das Ohr ist maßgebend, und wenn es klingt, ist es erlaubt!“

Was dem Ohr des Jünglings wirklich Wohlklang war, das erfuhr er auf der Weltausstellung 1889 in Paris. Da hörte er plötzlich Klänge und Rhythmen, von deren Existenz er auf dem Konservatorium noch nicht einmal geahnt hatte. Tagelang lauschte er mit Freunden den fernöstlichen Orchestern, ließ sich berauschen von ihren Rhythmen und dem Charme ihres raffiniert abgestuften Schlagzeugs aus Glocken, Zimbeln, Tambouren, Kupferblättchen und Bambusstäben, war fasziniert von ihren fremdartigen Klangverbindungen und den ganztonigen, arabeskenhaft ausschwingenden Melodien. Von nun an wollte er die herkömmlichen musikalischen Pfade gar nicht mehr betreten. Er machte sich auf den Weg und fand zu einer einsamen und persönlichen Kunst.

Ende 1894, zwischen der ersten Version seiner einzigen Oper *Pelléas et Mélisande* (1893-95) und dem kurzen Orchesterstück *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns, 1892-94) komponierte Debussy die drei *Images oubliées*, die vergessenen Images. „Mögen diese Images von Mademoiselle Yvonne Lerolle mit ein klein wenig der Freude aufgenommen werden, die ich hatte, sie ihr zu widmen“, lautete der Widmungstext; ihm folgte der leicht ironische Hinweis: „Diese Stücke scheuen sehr die ‚glänzend erleuchteten Salons‘, in denen sich gewohnheitsmäßig Leute versammeln, die keine Musik lieben. Diese Stücke sind vielmehr ‚Gespräche‘ zwischen dem Klavier und einem selbst; es schadet darüber hinaus nichts, sie mit dem eigenen bißchen Sensibilität an angenehmen Regentagen zu spielen.“

Der höchst sensible und selbstkritische Debussy hatte es nicht für angemessen gehalten, die Stücke zu veröffentlichen. Dabei sind die Kompositionen alles andere als eine Schande für den Komponisten. Das erste, *Lent (mélancolique et doux)*, bewegt sich in wehmütiger Grazie; das zweite Stück trägt keinen Titel, dafür die Anweisung: „In der Art einer ‚Sarabande‘, das heißt mit feierlich-langsamere Eleganz, ein wenig wie ein altes Porträt, Erinnerung an den Louvre etc. „ Es handelt sich um die erste Version der *Sarabande* der später, 1901, komponierten Suite *Pour le piano*. Das dritte Stück trägt den seltsamen Titel *Einige Aspekte des ‚nous n'irons plus au bois‘*, weil das Wetter so unausstehtlich ist. Es basiert auf einem Volkslied, das auch in den *Jardins sous la pluie* (Gärten im Regen), dem Schlußstück von *Estampes* (1903), wiederkehrt. An einer Arpeggiostelle notierte Debussy: „Hier ahmen die Harfen zum Verwechseln die Pfauen nach, wenn sie Räder schlagen; oder die Pfauen ahmen die Harfen nach (wie es euch gefällt!), und schon erbarmt sich der Himmel der hellen Kleidung.“

In einem Brief an seinem Verleger Durand äußerte Debussy: „Ich versuche ganz etwas anderes zu machen, in gewisser Weise: Bilder der Wirklichkeit -

die Dummköpfe nennen das Impressionismus - ein Begriff, der so schlecht angewandt ist wie nur irgend möglich.“ Das betrifft auch die drei Stücke, die Debussy unter dem Titel *Estampes* (Stiche) 1903 bei Durand herausgab. Als Motiv für die Komposition gab Debussy ironisch an: „Wenn man nicht das Geld hat, um sich wirkliche Reisen leisten zu können, muß man sie im Geiste machen“.

Den Anspruch auf Wirklichkeitsnähe löste er insofern ein, als daß er den Stücken gegenständliche Überschriften gab. Im ersten, *Pagodes* (Pagoden), frönt er seiner Vorliebe für die Kunst des Fernen Ostens. Dabei vermeidet er billige Exotismen; vielmehr charakterisiert sich die Musik durch rhythmische Vielschichtigkeit, ein halbtönes Fünfstufensystem, geschlagene und gezupfte Klänge auf dem Klavier und Klangfarben, die dem fernöstlichen Gamelan abgelauscht sind. Wengleich das Stück lediglich auf einem kleinen, melodischen äußerst delikaten Motiv aufgebaut ist, gewinnt die Variationslust des Künstlers daraus immer neue Formen.

In ganz andere Gefilde führt *La soirée dans Grenade* (Abend in Granada). Hier spricht die Kraft des spanischen Folklore, mit ihrem Schwirren der Gitarren, Klappern der Kastagnetten, den orientalischen Melismen des Flamenco-Gesangs und den Habanera-Rhythmen und sogar einer Tango-Melodie. Fasziniert bemerkte der spanische Komponist Manuel de Falla: „Die Kraft der Beschwörung in den Paar Seiten der *Soirée dans Granada* grenzt ans Wunderbare, wenn man bedenkt, daß diese Musik von einem Fremden geschrieben wurde, den allein die Vision seines Genies leitete. Wie weit sind wir von jenen Serenaden, Madrilenen und Boleren entfernt, mit denen uns ehemals Komponisten von sogenannter original spanischer Musik erheiterten. Hier steht wirklich Andalusien vor uns. Wahrheit ohne Authentizität könnte man sagen; denn nicht ein Takt ist direkt der spanischen Folklore entnommen, und dennoch fühlt man Spanien in diesem Stück bis in die Letzten Einzelheiten.“

Wiederum wechselt die Szenerie. In *Jardins sous la pluie* (Gärten im Regen), das auf einem Volkslied basiert, sieht der Dichter in die Landschaft hinaus und je nach Naturvorgang wandelt sich auch sein Seelenzustand. Pianistisch ist das Stück Debussys *Toccata* aus der Suite *Pour le piano* verwandt.

1905 publizierte Debussy *Images I* (Bilder); zwei Jahre später folgte *Images II* - insgesamt zwei Serien zu je drei Stücken. Nicht ohne Stolz äußerte sich Debussy über die erste Serie: „Ich glaube, daß diese drei Stücke gut gelungen sind und daß sie einen Platz in der Klavierliteratur einnehmen werden. ... Zur linken Schumanns und zur Rechten Chopins ... as you like it.“

„Nach neuen Regeln und nach den modernsten Entdeckungen der harmonischen Chemie“ wollte Debussy komponieren. In der Tat lassen beide Hefte der *Images* einen neuen virtuoseren Stil erkennen. Louis Laloy, ein Zeitgenosse und Debussys, bemerkte: „Ohne die Sensibilität der Empfindung aufzugeben, die vielleicht einzig in der Welt ist, wurde der Stil konzentriert, bestimmt, endgültig, mit einem Wort: klassisch.“ Und der große Pianist Alfred Cortot und Debussy-Kenner stellte fest: Das Virtuose werde „gleichsam das atmosphärische Element, das die Klangverbindungen umhüllt und benetzt, dämpft oder kristallklar hervorhebt“.

Das in Rondo-Form angelegte erste Stücke der *Images I* trägt den Titel *Reflets dans l'eau* (Reflexe im Wasser) und malt einen blitzenden Teich in verschiedenen Stadien. Ihm folgt *Hommage à Rameau* (Widmung an Rameau), ein im Stil der freien Sarabande gehaltenes Musikstück - oder besser: ein Trauermarsch im Dreihalbetakt. „Debussy beschäftigte sich damals mit Rameaus *Fêtes de Polymnie*, deren Ausgabe er revidierte“, so sein Verleger Jacques Durand, „Er wollte das Andenken des Meisters aus Dijon durch ein Klavierstück ehren, kurz, er kam wie gewöhnlich in unser Büro und spielte dieses Stück vor. Er spielte, das poetische Geheimnis des Stückes enthüllend, auf unvergeßliche Art.“

Mouvement nennt sich das Schlußstück von *Images I* und ist eine Bewegungsstudie, bei der die Hände auf engsten Raum zusammengedrängt werden und das Klanggebiet mit größter Ökonomie ausnützen. *Cloches à travers les feuilles* (Glocken tönen durch das Laub) aus der zweiten Serie (*Images II*) ist eine kühne Studie. Man hört das Rascheln und Rauschen von Blättermassen, das ferne und nahe Läuten kleiner und großer Glocken, und man vernimmt die schwere Melancholie: Augenblicke, die erfüllt sind von der Vergänglichkeit und der Nutzlosigkeit allen Tuns. *Et la lune descend sur le temple qui fut* (Und der Mond steigt herab auf die Ruine des Tempels) bildet das Mittelstück. „Süß und streng“ lautet die Spielvorschrift dieser Mondscheinphantasie: ein locker zusammengehaltenes Mosaik kleinster Bausteine, und ein Stück, das aufgrund seiner freien Form weit in die Zukunft weist.

1910 komponierte Debussy den anmutigen Walzer *La plus que lente*, von dem Debussy zwei Jahre später auch eine Orchesterfassung anfertigte. *L'isle joyeuse* (Die glückliche Insel) stammt von 1904 und soll durch das Gemälde *Embarquement pour Cythère* (Die Einschiffung nach Kythara) von Watteau angeregt worden sein. Das Stück geht auf jeden Fall weit über die Vorlage hinaus. Es schildert die Insel der Sirenen, ein Zaubereiland, wo ewiger Frühling herrscht und das Leben nur aus Freuden besteht.

© 1997 Teresa Pieschacón Raphael

Claude Debussy (1862-1918)

Œuvres pour piano, vol. 3

Le piano occupe une place de choix dans l'œuvre de Claude Debussy (1862-1918). Bien qu'il eut échoué dans la carrière de concertiste — peut-être en raison de l'originalité de son jeu —, le compositeur jouissait d'une parfaite maîtrise du clavier et tous ceux qui eurent le privilège de l'entendre jouer en furent fortement impressionnés. Marguerite Long qui eut la chance de travailler l'œuvre pour piano au côté même du maître, nous décrit son jeu en ces termes (*Au piano avec Debussy*):

Debussy était un pianiste incomparable. Comment oublier la souplesse, la caresse, la profondeur de son toucher! En même temps qu'il glissait avec une douceur si pénétrante sur son clavier, il le serrait et en obtenait des accents d'une extraordinaire puissance expressive. [...] Il jouait presque toujours en demi-teinte, mais avec une sonorité pleine et intense sans aucune dureté dans l'attaque, comme Chopin. [...] Tel Chopin encore, il considérait l'art de la pédale comme une sorte de respiration.

Pour ses recherches musicales, Debussy "premier compositeur d'occident à composer avec des sons plutôt qu'avec des notes" (Harry Halbreich) se tourne naturellement vers l'instrument qu'il connaît le mieux: le piano. Il en résulte une production importante autant en quantité qu'en qualité qui jette les bases d'une nouvelle technique de piano.

Dans cette période où le symbolisme est un des courants artistiques dominants, Debussy s'attache à peindre en musique "non la chose mais l'effet qu'elle produit" (Mallarmé); *J'aime presque autant les images que la musique*, écrit-il à Varèse en 1911. L'image est pour lui le point de départ, le prétexte à une analyse de l'impact de la perception sur le subconscient, du "reflet de la réalité dans l'imagination" (Roland de Candé). Debussy pour traduire ces contrées encore inexplorées innove dans le domaine du timbre, de l'harmonie,

du rythme et de la forme libérant ainsi la musique occidentale du carcan académique dont il avait beaucoup souffert lorsqu'il était élève au conservatoire de Paris; il ouvre ainsi la voie à des compositeurs du XXe siècle tels Varèse ou Messiaen.

Bien que Debussy peina sur la première des trois pièces d'Images Série I de 1905 au point d'en entreprendre le complet remaniement sur les bases de "données nouvelles et d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique", son effort ne fut pas vain et le résultat emporta la satisfaction du compositeur: *Sans fausse vanité*, déclare-il à son éditeur, *je crois que ces trois morceaux se tiennent et qu'ils prendront leur place dans la littérature de piano... (comme dirait Chevillard), à gauche de Schumann ou à droite de Chopin... as you like it.*

Reflets dans l'eau semble avoir été inspiré par un étang dont l'eau refléchi un paysage silencieux d'arbres et de plantes. Ce "poème de l'agonie de la lumière estompée par l'onde" (André Suarès) ne se contente pas d'évoquer la seule surface de l'eau, il entreprend le sondage de l'onde dans sa profondeur, pour nous offrir une multitude de plans qui se mêlent, s'effacent et se fondent dans une variété inépuisable de nuances que vient parfois troubler par la propagation de ses rides concentriques *un petit caillou, un cercle dans l'eau* (comme se plaisait à l'expliquer Debussy à Marguerite Long).

Redécouvert depuis peu après un siècle et demi d'oubli, Rameau suscitait chez Debussy une admiration profonde. Ce dernier avait été fortement impressionné par *Guirlande* qu'il avait entendu aux concerts de la Schola Cantorum. Depuis lors, il n'avait de cesse de mettre en garde contre "la grandiloquence menteuse des enfants fous de gloire, négligeant le goût parfait, l'élégance stricte, qui forment l'absolue beauté de la musique de Rameau." Bien qu'il respecte le mouvement d'un sarabande, *Hommage à Rameau*, un morceau sobre et méditatif n'emprunte aux œuvres du maître du XVIIIe ni sa forme ni son style, mais témoigne avec beaucoup d'élégance du

profond respect que Debussy leur voue.

Mouvement, une pièce pleine de fantaisie et de légèreté, est une sorte de joyeuse récréation. “Cette apothéose du mouvement n’a rien d’anecdotique”, nous explique Emile Vuillermoz (*Claude Debussy*). “Elle n’exprime que la griserie de la vitesse et l’exaltation d’une victoire du rythme sur le temps, l’espace et la pesanteur...” ; *Il faut que ça tourne dans un rythme implacable*, nous dit encore Debussy. En effet, ce mouvement perpétuel se développe sur lui-même dans le plus grand statisme, Debussy parvenant ainsi à rendre musicalement le mouvement immobile.

Au premier recueil d’*Images* succéda un silence de deux ans rompu en 1908 par la rédaction d’une nouvelle série de pièces formant également un triptique, *Images Série II*.

Les *Cloches à travers les feuilles* furent inspirées par une lettre de Louis Laloy dans laquelle il évoquait *le touchant usage du glas qui sonne depuis les vêpres de la Toussaint jusqu’à la messe des morts, traversant, de village en village les forêts jaunissantes dans le silence du soir*.

Outre l’atmosphère automnale, Debussy s’attache à décrire le cheminement du son des cloches et la transformation qu’il subit en rencontrant la masse des feuillages. *N’y cherchez pas un carillon anecdotique, [...] l’évocation d’une église rustique, [...] vous n’entendrez qu’une pulvérisation, presque un brouillard de sons harmoniques filtrés par les écrans des arbres* explique Vuillermoz. Et encore: *C’est en utilisant adroitement la gamme par tons que Debussy est parvenu à réaliser cette analyse spectrale du son qui est presque une expérience de laboratoire et qui demeure d’un bout à l’autre, un étonnant enchantement musical*.

Et la lune descend sur le temple qui fut... D’inspiration orientale, cette pièce fait montre des qualités de mélodiste de Debussy. *Nouveau paradoxe d’une musique donnant l’impression du silence par l’oppression*, déclare Marguerite

Long : *Deux timbales voilées (Si-Mi "piano") résonnent comme un gong du temple mort, d'où s'échappent la monodie d'un chant fantôme et le contrepoint de ses répons. Puis, toujours sur cette basse, viennent se briser les octaves de la fin. Emergeant de la forêt comme la Cathédrale engloutie de l'océan, cette image est parmi les plus taxées d'impressionnisme. Elle reste à mon avis parmi les plus belles.*

Poissons d'or, s'inspire d'un panneau de laque japonaise qui ornait le bureau du compositeur. De caractère brillant, elle évoque le libre mouvement des poissons, fait de sauts, de folles poursuites et de brusques changements de direction en même temps que l'eau éblouissante et scintillante.

Estampes (1903) témoignent de la maturité du compositeur dans l'écriture pianistique; elles ouvrent la voie aux *Images* et aux *Préludes* qui verront le jour dans les dix années suivantes.

Quand on a pas le moyen de se payer des voyages, il faut suppléer par l'imagination, déclare plaisamment Debussy à propos des *Estampes*.

Les *Pagodes* nous emmènent grâce à une savante superposition de timbres et de rythmes dans de lointaines îles indonésiennes rêvées par le musicien. Lors des expositions universelles de 1889 et de 1900, Debussy avait été durablement impressionné par le jeu des gamelans de Bali et de Java. Il écrit en 1913 dans la revue blanche:

Il y a de charmants peuples qui apprennent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire, c'est le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. [...] Cependant, la musique javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur percussion on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain.

C'est en Bourgogne que fut composé *La soirée dans Grenade*, pour combler le manque d'excursion que proposait cette région. On trouve dans cette pièce un enchaînement harmonique sur pédale de *Do dièse* dont la paternité revient à Ravel qui l'utilisa dans son *Habanera* composée en 1895. Bien que cette œuvre n'ait pas été publiée à l'époque, Debussy en avait eu connaissance puisque Ravel lui-même lui en avait prêté le manuscrit. Debussy s'intéressa à la partition puis l'oublia. Mais son subconscient frappé par la subtilité harmonique l'enregistra et la fit sienne. Si cet incident reste fâcheux, il ne justifie pas la vive polémique qui s'en suivit.

Après l'Indonésie et l'Espagne, la troisième *Estampe, Jardins sous la pluie* nous ramène à Paris. *Une ronde d'enfants au jardin du Luxembourg! Du soleil!* demande l'auteur. Nous sommes en effet loin de toute grisaille, cette pièce évoquant plutôt, comme le précise Vuillermoz: *une joyeuse giboulée [...]. Rien de plus printanier en effet que ce ruissellement de gouttelettes scintillantes sur les feuilles qui rendent plus aptes à refléter les jeux de lumière.*

Encore appelées *Images inédites, Images oubliées* (1894) sont restées longtemps inconnues du grand public, puisqu'elles ne furent publiées qu'en 1970. Dans une lettre à Yvonne Lerolle qui en est la dédicataire, Debussy explique: *Ces morceaux craindraient beaucoup les salons brillamment illuminés où se réunissent habituellement les personnes qui n'aiment pas la musique. Ce sont plutôt des conversations entre le piano et soi.*

La première de ces images ne comporte aucun titre mais seulement une indication de mouvement: *Lent, doux et mélancolique*. De caractère noble et élégant, c'est la seule des trois pièces qui ne préfigure pas une œuvre à venir.

La seconde *Image* est la première version de *Sarabande pour piano*. Debussy indique sur le manuscrit: *Dans le mouvement d'une sarabande, c'est-à-dire avec une élégance grave et lente, même un peu vieux portrait, souvenir du Louvre, etc...*

Quelques aspects de “Nous n’irons plus au bois” parce qu’il fait un temps épouvantable est la première pièce construite autour de la célèbre chanson populaire qui sera également utilisée dans *Rondes de printemps* et *Jardins sous la pluie*.

Clin d’œil plein d’humour à la *Valse lente, La plus que lente* (1910), une pièce sans prétention, est composée dans le *genre brasserie* et *five o’clock* où se rencontrent les *belles écouteuses auxquelles j’ai pensé* nous dit Debussy.

L’isle joyeuse (1904), œuvre pleine de gaieté exubérante, fut inspirée dit-on par *L’embarquement pour Cythère* de Watteau. Elle correspond dans la vie du compositeur à une période de joie marquée par une escapade sur l’île de Jersey avec Emma Bardac (qui deviendra plus tard sa seconde épouse). De cette évocation d’une île d’amour baignée par les courants marins Debussy dira à son éditeur: *Seigneur! que c’est difficile à jouer... Ce morceau me paraît réunir toutes les façons d’attaquer un piano, car il réunit la force et la grâce... si j’ose ainsi parler.*

Bien qu’il connût des détracteurs comme Saint-Saëns — qui criait à l’imposteur et affirmait que s’il avait su toucher le public c’était uniquement grâce à son nom harmonieux —, Debussy put jouir de son vivant d’une reconnaissance méritée. Il semble en effet que si l’originalité et la liberté de son langage irritèrent les académistes, elles correspondaient à une réalité universelle qui rencontra vite l’enthousiasme du public à qui il était donné d’entendre l’expression du génie sans aucune théorie ni aucun principe pré-établi pour l’appauvrir ou la galvauder.

© 1997 Patricia Althaparro-Minck

DEBUSSY PIANO WORKS

François-Joël Thiollier

Volume 1

Suite bergamasque; Nocturne; Danse bohémienne; Rêverie;
Mazurka; Arabesques Nos. 1 & 2; Valse romantique; Ballade;
Danse; Pour le piano

Naxos 8.553290

Volume 2

Le petit nègre; Children's Corner Suite; La boîte à joujoux;
Epigraphes antiques

Naxos 8.553291