



DEBUSSY

L'ISLE JOYEUSE, IMAGES BOOK I,
ETUDES BOOK II, ESTAMPES

NELSON GOERNER

DEBUSSY

L'ISLE JOYEUSE, IMAGES BOOK I,
ETUDES BOOK II, ESTAMPES

NELSON GOERNER

PIANO

ZZT
326

« Evidemment de l'interprète de ces pages – de toutes les pages de ce disque – on attendra maîtrise et sensibilité. Mais il faut davantage encore : des dons de coloriste ; une imagination des décors ; une vision des plans, de l'espace. Et aussi, pour ces pages héritières et résumé d'une si glorieuse tradition, une connaissance large, une culture du répertoire du piano. L'interprète des Etudes se situe à l'arrivée d'un parcours, celui du clavier 'en blanc et noir'. Il doit tout connaître, et presque tout jouer. Nelson Goerner est celui-là. »

Dominique Jameux

'Obviously, from the interpreter of these pieces – of all the pieces on this CD – one expects skill and sensitivity. But there must be still more: a gift for colour; an ability to imagine decors; a vision of textures, of space. And also, for these pieces that are at once heir to and summing-up of a glorious tradition, a wide-ranging knowledge, a culture of the piano repertoire. The interpreter of the Études is situated at the finishing line of a marathon, that of the keyboard 'en blanc et noir'. He or she must know everything, and play nearly everything.

Nelson Goerner is one such pianist. '

Dominique Jameux



CLAUDE ACHILLE DEBUSSY

(1862–1918)

ZZT
326

ESTAMPES

- | | |
|---------------------------|------|
| 1. Pagodes | 5'02 |
| 2. La Soirée dans Grenade | 5'16 |
| 3. Jardins sous la pluie | 3'27 |

ETUDES BOOK II

- | | |
|---------------------------------|------|
| 4. Pour les degrés chromatiques | 2'14 |
| 5. Pour les agréments | 5'18 |
| 6. Pour les notes répétées | 3'19 |
| 7. Pour les sonorités opposées | 5'39 |
| 8. Pour les arpèges composés | 4'29 |
| 9. Pour les accords | 4'40 |

IMAGES BOOK I

- | | |
|------------------------|------|
| 10. Reflets dans l'eau | 5'11 |
| 11. Hommage à Rameau | 6'55 |
| 12. Mouvement | 3'23 |

- | | |
|--------------------|------|
| 13. L'ISLE JOYEUSE | 6'34 |
|--------------------|------|

NELSON GOERNER,

piano



ZZT
326

par Dominique Jameux
(avec des interventions de Nelson Goerner *)

L'œuvre pour piano seul de Claude Debussy accompagne toute sa production, des premières mélodies de 1882-1885 ("Nuit d'étoiles", de Théodore de Banville) aux *Trois Sonates* de 1915-1917. Mais avec retard : tandis qu'il entreprend dès les premières années les *Ariettes oubliées* (1885), les *Fêtes galantes* (1882), puis les *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire* (1887), il faut attendre 1888 pour avoir des œuvres pour piano solo un peu substantielles : les *Arabesques*, la *Suite bergamasque* (1890), *Pour le piano* (1894-1901). Avant, on a les piécettes charmantes d'un élève du Conservatoire doué : *Danse bohémienne*, *Rêverie*, *Ballade*, *Tarentelle (styrienne)*. C'est dire qu'avec les *Estampes* de 1903, on entre dans le vif du sujet.

** Debussy est présent très tôt dans mon apprentissage. Vers 12 ans, avec les Arabesques et l'inévitable "Clair de lune" de la Suite bergamasque ! A 16 ans, pour un récital à Buenos Aires, j'ai joué les sept premiers Préludes du 1^{er} Livre. Les autres partitions ont suivi selon, les opportunités : Estampes, Images, Préludes, Etudes...*

ESTAMPES (1903)

I. Pagodes

II. La Soirée dans Grenade

III. Jardins sous la pluie

Le premier cahier véritablement important (la Suite *Pour le piano* est également sur les rangs, avec sa *Toccata* finale !) propose un Debussy voyageur... Autour de sa chambre ? *Quand on n'a pas les moyens de se payer des voyages, il faut suppléer par l'imagination* (à André Messager, le 3 septembre 1903). Il n'a connu l'Orient qu'au travers de l'Exposition Universelle de 1889 au Champ de Mars, l'Espagne que par les lectures de Hugo ou de Mérimée. Les "*Jardins sous la pluie*" sont, il est vrai, des jardins à la française, où le soleil se plaît à faire reluire les feuilles précédemment arrosées par des giboulées. Dans quel pays un jeune pianiste né en Argentine en 1969 peut-il se sentir le plus à l'aise ?

* *L'Argentine, et surtout Buenos Aires (car à San Pedro, où j'ai passé ma première jeunesse, l'activité musicale était restreinte) a toujours été très ouverte à la culture européenne, pour ne pas dire un certain cosmopolitisme, né de vagues d'immigration successives - notamment italiennes. Mes maîtres argentins Jorge Garrubba, Juan Carlos Arabián, Carmen Scalcione furent eux-mêmes les élèves du grand maître Vincenzo Scaramuzza, venu de Naples en Argentine en 1907, et qui fut notamment le maître de mes compatriotes Martha Argerich ou Bruno Leonardo Gelber. C'est par eux que j'ai connu Debussy (que Scaramuzza faisait travailler), aux côtés de la grande tradition allemande des Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann et Brahms, et naturellement aussi de Chopin et Liszt. Si bien que je ne me suis guère senti dépaysé quand je suis venu m'installer en Europe poursuivre ma formation auprès de la grande pianiste Maria Tipo à Genève. Après d'elle j'ai pu approfondir le lien que j'entretiens maintenant avec l'œuvre de Debussy.*

I. Pagodes

Une pièce plus balinaise que chinoise : sonorités de gamelan, gammes pentatoniques, assise architecturale d'une basse initiale tenue immuable pendant dix mesures, décorations souples de la superstructure, coda volubile et transparente, "aussi ppp que possible" et une stipulation terminale, fréquente chez Debussy : "laissez vibrer".

II. La Soirée dans Grenade

Une "espagnolade" plus vraie que nature : Debussy n'est jamais allé en Espagne, hormis peut-être une brève visite à San Sebastián pour voir une corrida, aux débuts (1880) de sa "résidence" à Arcachon aux côtés de la Baronne von Meck. Manuel de Falla s'extasie : "La force d'évocation concentrée dans les quelques pages de la 'Soirée dans Grenade' tient du prodige quand on pense que cette musique fut écrite par un étranger guidé presque par la seule vision de son génie". Ce paradoxe est assez français : après Mérimée, Bizet (*Carmen*), Chabrier (*España*) et Ravel (*Habanera*, 1895 ; *Rapsodie espagnole*, 1907) s'avéreront pareillement fascinés par l'Espagne, et fascinants à travers elle.

L'œuvre est portée par le rythme langoureux et obsédant de *Habanera*, mais n'est pas sans révoltes ni colères. Vers la fin, deux épisodes de castagnettes viennent dynamiser la scène. Main droite et main gauche se relaient subtilement pour assurer la continuité mélodique. La stipulation quasi finale fait s'estomper la vision : "en allant en se perdant".

III. Jardins sous la pluie

Retour en France, donc. Le voyageur se fait poète : pour saisir plus qu'une couleur, une atmosphère après orage dans un pays tempéré. Une vibration particulière de l'air, un air plus dégagé, des plantes qui se remettent de la douche, une marmaille qu'il faut calmer, peut-être, à l'heure de la sieste : *Do-Do, l'enfant Do...* C'est le premier thème. Le second sera plus mélancolique :

*"Nous n'irons plus au bois
Les lauriers sont coupés...
La Belle que voilà
Ira les ramasser"*

Ritournelle connue, mais dont on ne se souvient guère que du début ; la suite est pourtant plus engageante encore :

*"Entrez dans la danse
Voyez comme on danse,
Sautez, dansez,
Embrassez qui vous voudrez !*

C'est déjà un emploi du temps pour des pèlerins à Cythère (*L'Isle joyeuse*).

**Les trois Estampes : impossible de les hiérarchiser... Quant au sentiment de se sentir chez soi plutôt ici que là... L'estampe espagnole, peut-être, à cause de la langue ?*

- I. Reflets dans l'eau
- II. Hommage à Rameau
- III. Mouvement

I. Reflets dans l'eau

Le Voyageur fait place au Peintre. Peu de temps après *La Mer*, avant ses *Images* pour orchestre, l'ensemble des deux Cahiers d'*Images* pour piano (1905, 1907) propose, sous le même titre, six peintures saisissantes, surtout dans ce premier Cahier. *Reflets dans l'eau* participe de cette ample célébration de l'élément liquide, qu'on observe, outre pour *La Mer* et les *Jardins sous la pluie*, dans maintes pages debussystes (*L'Isle joyeuse*, *Poissons d'or*, *La Cathédrale engloutie*, *Ondine*...). Sans oublier les contemporains *Jeux d'eau* du "rival" Ravel (1905). Vibration de l'air... Remuement des feuilles... Reflets dans l'eau... : le décor impressionniste est mis en place. "Poème de l'agonie de la lumière", selon André Suarès¹, la mélancolie qui la traverse ne va pas sans re-gimblement, avec presque une révolte romantique en son centre, dont la violence n'est amendée que par la virtuosité. *Mi bémol... La majeur...* Pour le retour à la *coda* en *Ré bémol majeur*, il faut que le temps s'arrête, en une immobilisation saisissante.

II. Hommage à Rameau

* *C'est le plus grand Debussy. Le lyrisme central est peu fréquent chez lui. C'est la page autour de laquelle s'organise l'ensemble du Cahier.*

Inséparable du “retour à Rameau”, qui s’effectue au début du siècle notamment à travers une Edition intégrale chez Durand, à laquelle collabore Debussy. Magnifique et sobre monument à l’auteur de *Dardanus*, gravé dans la partition comme une “estampe”, c’est une lente Sarabande “*sans rigueur*” – la danse n’est nullement rapide, ainsi que le montre déjà telle *Partita* de J.-S. Bach – dans le ton très accidenté de *Sol* dièse mineur. *Expressif et doucement soutenu* dans une métrique qui oscille entre binaire et ternaire, la mélodie se tend par deux fois jusqu’à la douleur, mais s’épanouit aussi à deux reprises en une pure “glorification” du maître français, la seconde fois plus douloureuse – et plus glorieuse – que la première. A la fin, la main droite accompagne Rameau au tombeau – tandis qu’à l’ultime seconde elle se fixe, comme dans *Pelléas et Mélisande* (1902), au firmament de l’éternité.

III. Mouvement

Le titre est une antiphrase, pour désigner ainsi la pièce la plus statique qui soit. Mais le “mouvement” définit aussi l’art de Debussy, épris de révolution permanente dans sa propre écriture. Le *tempo* initial ne bougera pas jusqu’à la dernière note. L’âge de la machine inexorable est venu. Celle-ci n’était encore que silhouettée dans *Masques*, mais présente paradoxalement dans le jeu d’enfants qui régissait les *Jardins sous la pluie*, voire dans le *Passepied* de la *Suite bergamasque*. *Mouvement* prévoit bien de jouer sur le paramètre de l’intensité, mais connaissant la pente des interprètes à mélanger les deux ordres de phénomènes, Debussy prend soin de marquer (mes. 89) “*sans presser*” (mais sans élargir non plus !). Une “poésie de l’exactitude” a-t-on pu dire de Boulez : l’inexorabilité sourcilleuse, presque maniaque, de *Mouvement* rend Debussy proche pour une fois de Ravel, amateur lui aussi de mouvements d’horlogerie.

Satisfait de son travail, Debussy place sa partition "à gauche de Schumann, ou à droite de Chopin, comme vous voudrez !".

L'ISLE JOYEUSE (1905)

La pièce, unique dans l'œuvre de Debussy (durée, virtuosité exclusive et avouée, euphorie programmée) est projetée dès la *Suite bergamasque* (1890), dont elle est appelée à faire partie (avec *Masques* ?), mais n'aura vraiment résulté que de circonstances particulières, presque prosaïques : Debussy et Emma Bardac vont abriter leur amour naissant dans une île, selon le geste quasi immémorial (Ulysse), et symbolique (la rupture avec hier, avec Paris, avec l'entourage !) des amants heureux. Le modèle encore récent : Chopin et George Sand s'embarquant pour Majorque (1838). L'île du nouveau couple est Jersey. La partition de cinq minutes (la plus longue de toutes les compositions de Debussy pour le piano) y est vraiment écrite, et terminée à Saint-Héliier, en août 1904. Debussy chante la mer retrouvée (après *Sirènes*, des *Trois Nocturnes* de 1899, ainsi que *Pelléas* en 1902, avant *La Mer* l'année suivante). La mer, mais surtout une île.

Quelle île ? Une Isle joyeuse : celle de Cythère dédiée (et dévouée) à Venus. Il est probable que le tableau de Watteau a dû exciter Debussy. Des personnages sans gaieté excessive s'embarquent pour le pays de la joie, du plaisir, voire du bonheur, sur le fond (debussyste ?) d'une nature vaporeuse et ensoleillée.

* *La joie en musique ? C'est rare dans le grand répertoire romantique pour piano... Peut-être le finale de la Sonate "Les Adieux" de Beethoven... ou le IV^e Scherzo de Chopin ?*

La pièce pour piano n'est pas "vaporeuse", mais exacte et dessinée avec minutie et clarté. Elle commence par une cadence circonspecte, qu'on retrouvera dans l'exaltation dionysiaque qui emporte la dernière page, lancée par une fanfare débordante de force vitale (mes. 220).

** Je connaissais naturellement L'Isle joyeuse depuis longtemps, mais je ne l'ai jouée en public que récemment (2012). Les constitutions de répertoire sont mystérieuses. Par exemple, je connais naturellement depuis des lustres et aime beaucoup la Sonate en si bémol de Schubert, mais ce n'est que tout dernièrement que je l'aborde en public. Quant à L'Isle joyeuse, elle souffre peut-être d'être un morceau de concours dans les conservatoires, et un trop sûr déclencheur d'applaudissements en récital... Mais c'est un miracle d'écriture, de couleurs, de conduite jusqu'à la grande explosion finale. C'est une œuvre solaire.*

SIX ETUDES (LIVRE II) (1915)

VII. Pour les degrés chromatiques

VIII. Pour les agréments

IX. Pour les notes répétées

X. Pour les sonorités opposées

XI. Pour les arpèges composés

XII. Pour les accords

Debussy publie en 1915 *Douze Etudes* pour piano, réparties en deux cahiers ; le second Cahier (Etudes VII à XII), surtout, représente le sommet de son art et de son répertoire pour l'instrument. Travail magnifique, arraché aux temps difficiles : l'isolement, la gêne financière, la guerre, la maladie.

A la différence des *Préludes*, répartis sur deux Livres, séparés par quelques années (1910 et 1913) qui marquent une évolution vers "le dernier Debussy" (dont précisément les *Etudes*, mais aussi *Jeux*, *En Blanc et Noir*, et les *Trois Sonates*), les douze *Etudes* ont été composées "en bloc", puis réparties en deux Livres qui s'opposent nettement quant à l'utilisation du clavier et la préoccupation musicale. Dans le Premier cahier (Etudes I à VI), des exercices de doigts et d'intervalles presque "traditionnels" (à partir de l'hommage à "Monsieur Czerny" que constitue la première Etude "Pour les cinq doigts"), puis le traitement de l'intervalle (de tierce, de quarte, de sixte, d'octave). A chaque fois, Debussy "complexifie" son matériau originel. Dans le Second Cahier (Etudes VII à XII), c'est le contraire : le compositeur part de notions complexes (*Sonorités opposées*, *Arpèges composés...*) pour explorer ce fondement originel de toute musique : le son. Inutile de préciser que chemin faisant, Debussy ne résigne rien de sa vision musicale : ces douze études sont des poèmes. Surtout le Second Cahier.

La Dédicace de l'ensemble à Chopin (Debussy a longuement hésité entre Chopin et Couperin) peut se lire évidemment comme un hommage général à un compositeur - frère à maints égards -, mais aussi comme une application (inconsciente ?) des vues pédagogiques de Chopin telles qu'il les exposa dans sa *Méthode de piano*, dont il ne laissa que des esquisses². Le compositeur romantique y développait la thèse ingénue, mais difficilement réfutable, selon laquelle toute la technique de piano se résume à la maîtrise de trois types élémentaires de progression : (A) les degrés conjoints (chroma-

tiques ou diatoniques), (B) les intervalles disjoints (à partir de la tierce mineure) et (C) les configurations simultanées de deux notes ou plus (tierces, quarts, sixtes, octaves, accords). Le plan de Debussy pour ses *Etudes*, surtout s'agissant du Livre I, obéit à cette description : la catégorie A rassemble les *Etudes I (cinq doigts)*, *VI (huit doigts)*, et aussi *VII (degrés chromatiques)*, *IX (notes répétées)*, et *XII (accords)*. On peut affilier les *Arpèges composés (XI)* à la catégorie B, et à la catégorie C les *Etudes II (tierces)*, *III (quarts)*, *IV (sixtes)*, et *V (octaves)*. Restent les *Etudes VIII (agréments)*, et *X (sonorités opposées)*, inclassables en termes "chopiniens" didactiques, totalement "poèmes" - et *par là même* aussi "études".

La filiation avec Chopin, souvent ramenée aux leçons prises avec Mauté de Fleurville (qui *passé* pour avoir été une élève du maître) ne se résume certes pas ni à cette organisation, ni à des considérants généraux concernant l'attitude des deux compositeurs par rapport au piano, qu'on pourrait définir comme "non-agressive" (à la différence d'un Liszt, pour ne pas dire Stravinsky, Prokofiev ou Bartók) mais empathique et persuasive. S'agissant des *Etudes* des deux compositeurs, on est ici dans la parenté, mais aussi la nuance.

* Debussy-Chopin. *Au-delà de la dédicace, qui chez Debussy témoigne d'une admiration et d'une filiation, on retrouve chez lui la volonté de Chopin de se consacrer à chaque fois au traitement intensif d'une seule difficulté, unique mais exploitée de la première note à la dernière. Il y a chez Chopin une conduite obsessionnelle, qui exige de l'interprète qu'il aille aux limites de ses ressources ; les demandes de Debussy, moins exigeantes physiquement, appellent une plus grande disponibilité pour traduire des climats psychologiques continuellement changeants.*

Si l'on feuillette le II^e Livre, on tombe dans un émerveillement d'autant plus grand que rien n'entend signaler une entreprise "extraordinaire". Les *Etudes* de Debussy sont les héritières d'un genre pianistique qui, depuis Czerny (auquel la première Etude rend hommage) jusqu'à... Debussy, n'a jamais déserté l'instrument. Conçues au début comme des pages ingrates qu'on essaie d'égayer par des tournures jolies (Cramer, Moscheles...), les "études" s'évadent dès que possible de tout "Cahier des charges" trop scolaire, et tendent vite au tableau : Mendelssohn, Liszt, Schumann, Brahms, Szymanowski... Debussy suit ce parcours (I^{er} Livre) ou l'inverse (II^e Livre). Dès le Premier Livre, cependant, une étude comme celle des *Quartes* excède ces limites, et devient vite, dans un contexte qui s'intéresse beaucoup à cet intervalle, d'un point de vue harmonique (Scriabine, Schönberg), un témoignage d'invention sonore. Le Second Cahier poursuit, élargit, et célèbre cette recherche. L'inclination de Debussy pour la musique des chers clavecinistes du XVIII^e siècle lui inspire *Pour les agréments* ("Pas ceux des pianistes" prévient-il ironiquement). Elle se présente (VIII) comme "*une barcarolle sur une mer un peu italienne*", et n'omet presque aucun de ces petits traquenards qu'on nomme des "agréments" : appoggiatures, petites notes, mordants, formules arpégées - mais il n'y a ni trilles ni *gruppettos*. Les incises ludiques, typiques du dernier Debussy (mes. 24), peuvent se métamorphoser en plaintes douloureuses (mes. 34). Ajoutons, pour faire bonne mesure, ces formules en quasi glissandos de triples-croches agrémentées d'un "trois pour deux" avec la main gauche (mes. 36), fort vétéilleuses. Rien de toute cette machinerie n'apparaît à l'écoute, qui se déroule dans le calme d'une écriture maîtrisée. Les *Notes répétées* (IX) forment une toccata, façon Scarlatti ou le Padre Soler, évoquant la musique espagnole baroque. Viennent alors *Les Sonorités opposées* (X), le chef d'œuvre peut-être du recueil, sinon de Debussy pour piano : une note obsédante (*sol* dièse), dominante de la tonique (on est dans le scolaire, tout de même : une étude !), hante la page entière, comme le *Si* de

Wozzeck porte la mort de Marie pendant toute une scène (III, 2). Comment *colorer* le seul piano ? L'étude fournit la réponse. L'échappée ludique est à *poste* (mes. 31, mes. 59). Mais le ton n'est pas à jouer, et l'étude tend entre-temps au pathétique. La fin de l'étude nous fait revivre la mort de Mélisande. Les *Arpèges composés* (XI) racontent à nouveau des histoires d'eau (*Ondine, Poissons d'or, Reflets dans l'eau*, ou dès le *Jet d'eau* baudelairien), et forment détente entre la rigueur des *Sonorités opposées* et le péril (pianistique) des *Accords*. C'est l'esprit de *L'Isle joyeuse* qui revit. Les *Accords* (XII) sont âpres, voire brutaux. Leur tempo impitoyable connaît un répit (mes. 81) : mais c'est une enclave bouleversante, tragique. La "Mort en personne" dira Berg de la IX^e Symphonie de Mahler, dans les parages chronologiques. Il ne connaissait pas ces *Etudes*.

Ainsi s'achèvent ces deux Cahiers, si subtilement et si logiquement agencés.

* *Debussy, Rachmaninov (Etudes -Tableaux opus 39) : la maîtrise absolue du Cahier, telle qu'on n'imaginerait pas un autre ordre possible pour ces études.*

*

Evidemment, de l'interprète de ces pages - de toutes les pages de ce disque - on attendra maîtrise et sensibilité. Mais il faut davantage encore : des dons de coloriste ; une imagination des décors ; une vision des plans, de l'espace. Et aussi, pour ces pages héritières et résumé d'une si glorieuse tradition, une connaissance large, une culture du *répertoire* du piano. L'interprète des *Etudes* se situe à l'arrivée d'un parcours, celui du clavier "en blanc et noir". Il doit tout connaître, et presque tout jouer. Nelson Goerner est celui-là. De cet interprète au répertoire si large, on aimerait savoir ce qu'il n'a

pas envie de jouer ni de travailler. Des œuvres importantes qu'il *n'envisage pas* d'agréger à son répertoire !

** Il y en a peut-être, mais je suis presque sûr que si je devais tout de même les jouer, je changerais sans doute d'avis en les travaillant...*

Dominique Jameux

¹ .- Cité par H. Halbreich, in Edward Lockspeiser et Harry Halbreich, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, 571.

² .- Frédéric Chopin, *Esquisses pour une méthode de piano* ; textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion ("Harmoniques"), 1993, réed. 2001, p. 62.

by Dominique Jameux
(with interventions from Nelson Goerner*)

The solo piano works of Claude Debussy accompany his entire creative output, from the first *mélodies* of 1882–85 (*Nuit d'étoiles*, on a poem by Théodore de Banville) to the three sonatas of 1915–17. But with a certain delay: whereas, right from the early years of his career, he embarked on projects such as the *Ariettes oubliées* (1885), the *Fêtes galantes* (1882), and the *Cinq poèmes de Charles Baudelaire* (1887), it was not until 1888 that he produced relatively substantial works for solo piano in the shape of the *Arabesques*, the *Suite bergamasque* (1890), and *Pour le piano* (1894–1901). Before this, we have the charming little pieces of a gifted Conservatoire student: *Danse bohémienne*, *Rêverie*, *Ballade*, *Tarentelle (styrienne)*. In other words, it is only with the *Estampes* of 1903 that we reach the heart of the matter.

* *Debussy was a presence from very early in my formative years. At around the age of twelve, with the Arabesques and the inevitable Clair de lune from the Suite bergamasque! When I was sixteen, I played the first seven Préludes of Book I at a concert in Buenos Aires. The other works followed as opportunities arose: the Estampes, the Images, the Préludes, the Études and so on.*

THREE ESTAMPES (1903)

I. Pagodes

II. La Soirée dans Grenade

III. Jardins sous la pluie

The first really important set of piano pieces (although the suite *Pour le piano* is also in the running, with its concluding *Toccata!*) presents Debussy the (armchair) traveller: 'When you don't have the means to travel, you must compensate with your imagination' (to André Messager, 3 September 1903). He knew the Orient only through the Universal Exhibition of 1889 on the Champ de Mars, Spain only through his reading of Hugo and Mérimée. Admittedly, though, the *Jardins sous la pluie* are French gardens, where the sun delights in giving lustre to leaves freshly watered by downpours. In which country can a young pianist born in Argentina in 1969 feel most at home?

** Argentina, and especially Buenos Aires (for in San Pedro, where I spent my early years, musical activity was limited), has always been very open to European culture, not to say a certain cosmopolitanism, born of successive waves of immigrants – Italian especially. My Argentinian teachers, Jorge Garrubba, Juan Carlos Arabián, and Carmen Scalcione, were themselves students of the great maestro Vincenzo Scaramuzza, who came to Naples from Argentina in 1907 and taught my compatriots Martha Argerich and Bruno Leonardo Gelber, among many others. It was thanks to these teachers that I got to know Debussy (whose works Scaramuzza gave his pupils to play) alongside the great German tradition of Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, and Brahms, and of course also Chopin and Liszt. So I didn't really feel disoriented when I moved to Europe to continue my training with the eminent pianist Maria Tipo in Geneva. With*

her I was able to strengthen the bond I now maintain with the works of Debussy.

I. Pagodes

This piece is more Balinese than Chinese: gamelan sounds, pentatonic scales, the architectural foundation of an initial bass pedal held unchanged for ten bars, flexible decorations to the superstructure, a voluble and transparent coda marked 'as *ppp* as possible', and a final stipulation, frequent in Debussy: *laissez vibrer* (allow the sound to vibrate)

II. La Soirée dans Grenade

A completely natural-seeming *espagnolade*; yet Debussy never went to Spain, except perhaps for a brief visit to San Sebastián to see a bullfight at the beginning (1880) of his 'residence' in Arcachon with Mme von Meck. Manuel de Falla described it in euphoric terms: 'The evocative power concentrated in a few pages of *La Soirée dans Grenade* has something miraculous about it when one reflects that this music was written by a foreigner guided almost solely by the vision of his genius.' This paradox is quite French: after Mérimée, Bizet (*Carmen*), Chabrier (*España*), and Ravel (*Habanera*, 1895; *Rapsodie espagnole*, 1907) proved to be equally fascinated by Spain and thereby fascinated their audiences.

The work is underpinned by the languid and haunting rhythm of the habanera, but is not without moments of anger or rebellion. Towards the end, two episodes imitating castanets galvanise the scene into action. Right hand and left subtly alternate to ensure melodic continuity. One of the very last indications makes the vision

fade away into nothingness: *en allant en se perdant*.

III. Jardins sous la pluie

Here we are back in France, then. The traveller becomes a poet: to capture more than one colour, the atmosphere after a storm in a temperate country. A special vibrancy of the air, an air that is now clearer as the plants recover from the shower, children who need quietening down, perhaps, at the moment of the afternoon nap with the traditional lullaby *Do-do, l'enfant do*. This is the first theme. The second is more melancholy:

*Nous n'irons plus au bois
Les lauriers sont coupés . . .
La Belle que voilà
Ira les ramasser.¹*

The tune itself is known well enough in France, but most people only remember the beginning. Yet what comes next is still more appealing:

*Entrez dans la danse
Voyez comme on danse,
Sautez, dansez,
Embrassez qui vous voulez!²*

Here already is advice for pilgrims to the isle of Cythera (*L'Isle joyeuse*).

* *The three Estampes: impossible to place them in order of preference . . . As for the impression of feeling more at home in one rather than another – perhaps the Spanish*

one, because of the language?

IMAGES (BOOK 1) 1904-1905

- I. Reflets dans l'eau
- II. Hommage à Rameau
- III. Mouvement

I. Reflets dans l'eau

The traveller yields to the painter. Shortly after *La Mer*, and before his *Images* for orchestra, the set of two books of *Images* for piano (1905, 1907) presents, under the same title, six striking paintings, above all in the first book. *Reflets dans l'eau* partakes of that wide-ranging celebration of the liquid element which may be observed, in addition to *La Mer* and *Jardins sous la pluie*, in many other pieces by Debussy (*L'Isle joyeuse*, *Poissons d'or*, *La Cathédrale engloutie*, *Ondine*, and so on). Not to mention the contemporary *Jeux d'eau* of his 'rival' Ravel (1905). Vibrancy in the air . . . rustling leaves . . . reflections in the water: the Impressionist scene is set. The melancholy running through this 'poem of the dying light', as André Suarès termed it,³ is not without its rebellious side: the well-nigh Romantic revolt at its centre displays a violence remedied only by its virtuosity. E flat . . . A major . . . For the return to the coda in D flat major, it is necessary for time to stand still, in a striking moment of immobility (bar 66).

II. Hommage à Rameau

* *This is Debussy at his greatest. The lyricism of the central section is rare in his music. This is the page around which the entire book is organised.*

This piece is inseparable from the 'Rameau Revival' that took place in the early years of the century, thanks notably to a complete edition published by Durand on which Debussy himself collaborated. A magnificent and sober monument to the composer of *Dardanus*, engraved in the score like an *estampe*, a 'print', this is a slow sarabande marked 'sans rigueur' (freely) – the dance is by no means fast, as had already been demonstrated by several of the partitas of J. S. Bach – in the accidental-rich key of G sharp minor. *Expressif et doucement soutenu* (Expressive and gently sustained) in a metrical scheme that oscillates between duple and triple time, the melody twice tends towards sorrow, but also blossoms twice into a pure 'glorification' of the French master, the second time more sorrowful – and glorious – than the first. At the end, the right hand accompanies Rameau to the tomb – while at the very last moment, as in *Pelléas et Mélisande* (1902), it takes its place in the firmament of eternity.

III. Mouvement

The title is an antiphrasis, in that it designates the most static piece imaginable. But 'motion' also defines the art of Debussy, who indulged in permanent revolution in his own style of writing. The initial tempo does not shift until the last note. The age of the inexorable machine has arrived. It was still no more than outlined in *Masques*, but paradoxically present in the children's game that governed *Jardins sous la pluie*, or in

the *Passepied* from the *Suite bergamasque*. *Mouvement* does indeed intend to play on the parameter of intensity, but knowing performers' tendency to confuse the two types of phenomenon, Debussy is careful to mark (bar 89) 'sans presser' (without rushing – but without slowing down either!). A 'poetry of precision', it has been said of Boulez: the painstaking, almost manic inexorability of *Mouvement* for once brings Debussy close to Ravel, another lover of clockwork mechanisms.

Satisfied with his work, Debussy placed his score 'to the left of Schumann, or the right of Chopin, as you prefer!'

L'ISLE JOYEUSE (1905)

The piece, unique in Debussy's output (for its duration, its exclusive and avowed virtuosity, its conscious euphoria), was projected from the time of the *Suite bergamasque* (1890), of which it was intended to form a part (along with *Masques?*), but in the end emerged only from specific, almost prosaic circumstances: Debussy and Emma Bardac set out to hide away their burgeoning love on an island, in an almost immemorial gesture (Ulysses) symbolic of happy lovers (the break with the immediate past, with Paris, with their entourage). The still recent models were Chopin and George Sand taking ship for Majorca in 1838.

The new couple's island was Jersey. The five-minute score (the longest of all Debussy's compositions for piano) was actually written there, and completed in St Helier in August 1904. Debussy hymns the sea, to which he returns here after *Sirènes* from the *Trois Nocturnes* of 1899 and *Pelléas* in 1902, before *La Mer* of the following year. The sea, but above all an island.

Which island? A joyful one: the island of Cythera, dedicated (and devoted) to Venus. It is likely that the painting by Watteau had stimulated Debussy. Figures without excessive gaiety embark for the land of joy, pleasure, or even happiness, against the (Debussyan?) background of hazy, sunlit nature.

** Joy in music? It's rare in the great Romantic piano repertoire . . . Maybe the finale of Beethoven's Sonata Les Adieux or Chopin's Fourth Scherzo?*

The piano piece is not 'hazy', but precise and etched out with meticulousness and clarity. It begins with a circumspect cadenza, which we will encounter once more in the Dionysian excitement that carries off the final page, launched by a fanfare overflowing with life force (bar 220).

** Of course I had known L'Isle joyeuse for a long time, but I played it in public only recently (2012). The ways one builds up a repertory are mysterious. For example, I have naturally known and greatly loved Schubert's Sonata in B flat for years and years, but it's only very recently that I've tackled it in public.*

To get back to L'Isle joyeuse, it may suffer from being an audition piece in conservatories, and an all too easy way of generating applause in recitals . . . But it's a miracle of style, of colours, of pacing, right up to the great final explosion. It's a radiant work.

SIX ÉTUDES (BOOK II) (1915)

VII. Pour les degrés chromatiques

VIII. Pour les agréments

- IX. Pour les notes répétées
- X. Pour les sonorités opposées
- XI. Pour les arpèges composés
- XII. Pour les accords

In 1915 Debussy published his twelve *Études* for piano, split into two books; the second *livre* (*Études* VII to XII), in particular, represents the pinnacle of his art and of his piano music. A magnificent piece of work, wrenched out of hard times: isolation, financial difficulties, the war, illness.

Unlike the *Préludes*, spread over two books and separated by a couple of years (they date from 1910 and 1913 respectively), which marked a shift towards 'late Debussy' (including the *Études* themselves, but also *Jeux*, *En blanc et noir*, and the three sonatas), the twelve *Études* were composed 'en bloc' and then divided into two books that contrast sharply with respect to their use of the keyboard and their musical preoccupations. In the first book (*Études* I–VI), there are finger and interval exercises that might almost be described as 'traditional' (beginning with the tribute to 'Monsieur Czerny' represented by the first *Étude*, 'For the five fingers'), then exercises practising intervals (the third, the fourth, the sixth, the octave). Each time, Debussy 'complicates' his original material. In the second book (*Études* VII to XII), it is the opposite: the composer starts out from complex concepts (*sonorités opposées* – contrasting sonorities; *arpèges composés* – compound arpeggios) to explore the original foundation of all music: sound itself. Needless to say, Debussy resigned none of his musical vision in the process: these twelve studies are poems. Especially the second *livre*.

The dedication of the whole set to Chopin (Debussy hesitated between Chopin and Couperin) can obviously be read as a general tribute to a composer who was a

brother in many ways, but also as an (unconscious?) application of Chopin's pedagogical views as expounded in his piano method, for which he left only sketches.⁴ The Romantic composer developed there the theory – ingenuous, yet hard to refute – that all piano technique can be boiled down to three basic types of progression: (A) conjunct intervals (diatonic or chromatic); (B) disjunct intervals (from the minor third up); and (C) simultaneous configurations of two or more notes (thirds, fourths, sixths, octaves, chords). Debussy's scheme for his *Études*, especially in Book I, follows this description: category A embraces *Études* I (five fingers), VI (eight fingers), and also VII (chromatic notes), IX (repeated notes), and XII (chords). One can place compound arpeggios (XI) in category B, while category C would include *Études* II (thirds), III (fourths), IV (sixths), and V (octaves). There remain *Études* VIII (ornaments) and X (contrasting sonorities), unclassifiable in Chopin's didactic terms, wholly 'poems' – and *by that very fact* also 'études'.

The filiation with Chopin, often reduced to the lessons Debussy took with Mme Mauté de Fleurville (*allegedly* a pupil of the older master), of course amounts to more than merely this organisation of the set, or general remarks concerning the attitude of the two composers to the piano, which might be defined as 'non-aggressive' (unlike that of Liszt, not to mention Stravinsky, Prokofiev, and Bartók) but rather empathetic and persuasive. With regard to the études of the two composers, we may speak of kinship but also of nuances.

** Debussy–Chopin. Over and above the dedication, which reflects Debussy's admiration and acknowledgment of his musical ancestry, we find in the younger composer Chopin's desire to dedicate himself each time to the intensive treatment of a single, specific difficulty, fully explored from first note to last. There is in Chopin an obsessive attitude that requires his interpreters to push their resources to the very limit; Debussy's*

requirements, less physically demanding, call for greater flexibility to convey constantly changing psychological moods.

Glancing through the second *livre*, one is consumed by a sense of wonder all the greater in that nothing here is intended to announce an 'extraordinary' undertaking. Debussy's *Études* are the heirs to a piano genre that, from Czerny (to whom the first étude pays homage) to Debussy himself, was a constant presence in the instrument's history. Initially conceived as unprepossessing exercises that composers tried to brighten up with pretty turns of phrase (Cramer, Moscheles, and the like), 'studies' typically escape as soon as possible from overly academic 'terms of reference', and quickly gravitate towards the tableau, as in the case of Mendelssohn, Liszt, Schumann, Brahms, Szymanowski, and others. Debussy follows this trajectory (Book I) or turns it on its head (Book II). Even in the first book, however, an étude such as that for fourths exceeds these limits, and soon becomes, in a contemporary context that was very interested in that interval from the harmonic standpoint (Scriabin, Schoenberg), a testimony to sonic invention. The second book continues, extends, and celebrates this experimentation. Debussy's fondness for the music of his cherished eighteenth-century *clavecinistes* inspired him to write *Pour les agréments* ('Pas ceux des pianistes', he warned ironically⁵). This étude (VIII) was described by the composer as a 'barcarolle on a somewhat Italian sea'. It omits almost none of those little traps known as *agréments*: appoggiaturas, grace notes, mordents, arpeggiated formulas – but there are neither trills nor gruppetti. The playful motifs, typical of late Debussy (bar 24), can be transformed into sorrowful complaints (bar 34). One may add for good measure those formulas of demisemi-quaver quasi-glissandos, accompanied by 'three for two' figures in the left hand (bar 36), which require extremely punctilious execution. None of this apparatus is perceptible when one listens to the music, which unfolds in the

tranquillity of a perfectly controlled compositional technique. *Pour les notes répétées* (IX) forms a toccata in the style of the Spanish Baroque composers, Scarlatti or Padre Soler. Then comes *Pour les sonorités opposées* (X), perhaps the masterpiece of the set, if not of Debussy's complete piano output: an obsessive note (G sharp), the dominant of the tonic (we are in the academic sphere, after all: this *is* a study!), haunts the whole piece, just as, in *Wozzeck*, the note B underpins the entire scene of the death of Marie (III, 2). How to *colour* a solo piano? This étude provides the answer. The playful outburst is in its rightful place (bar 31, bar 59). But the overall tone is not conducive to play, and elsewhere the étude inclines towards the pathetic. At its conclusion we relive the death of Mélisande. *Pour les arpèges composés* (XI) again tells tales of water (like *Ondine*, *Poissons d'or*, *Reflets dans l'eau*, and the earlier Baudelaire setting *Le Jet d'eau*), and affords a moment of relaxation between the rigour of the *Sonorités opposées* and the (pianistic) peril of *Pour les accords*; here the spirit of *L'Isle joyeuse* lives once more. The chords of *Pour les accords* (XII) are harsh, even brutal. The relentless tempo does enjoy a respite (bar 81): but it is an overwhelmingly tragic enclave. 'Death itself', Berg was to say of Mahler's Ninth Symphony, at much the same time. He did not know these *Études*.

Thus end these two *livres*, so subtly and logically laid out.

* *Debussy, Rachmaninoff (the Études-Tableaux op.39): such absolute mastery In the art of ordering a set of studies that one cannot imagine them in any other order.*

*

Obviously, from the interpreter of these pieces – of all the pieces on this recording – one expects skill and sensitivity. But there must be still more: a gift for colour; an ability

to imagine decors; a vision of textures, of space. And, for these pieces that are at once heir to and summing-up of a glorious tradition, one also requires a wide-ranging knowledge, a culture of the piano *repertoire*. The interpreter of the *Études* is situated at the finishing line of a marathon, that of the keyboard 'en blanc et noir'.⁶ He or she must know everything, and play nearly everything. Nelson Goerner is one such pianist. One would like to know what this artist, the master of so wide a range of music, does *not* want to perform or practise – the significant works he does *not* intend to add to his repertory!

** There may be a few, but I'm pretty sure that if I were to play those pieces anyway, I would probably change my mind as I worked through them*

Dominique Jameux

(Translation: Charles Johnston)

¹ We'll go to the woods no more; / The laurel branches have been cut down. / That beauty over there / Will gather them.

² Join in the dance! / See how we dance! / Leap, dance, / Kiss whoever you like!

³ Quoted by Harry Halbreich in Edward Lockspeiser and Harry Halbreich, *Claude Debussy* (Paris: Fayard, 1980), p.571.

⁴ Frédéric Chopin, *Esquisses pour une méthode de piano*, ed. Jean-Jacques Eigeldinger (Paris: Flammarion 'Harmoniques', 1993), 2001 reprint, p.62.

⁵ An untranslatable play on the two meanings of the word *agréments*, 'embellishments' and 'pleasure' or 'ease': these embellishments (modelled on those of French harpsichord music) will not please pianists because they are particularly hard to play. (Translator's note)

⁶ The title of Debussy's work for two pianos composed in 1915, at the same time as the *Études*. (Translator's note)

por Dominique Jameux
(con intervenciones de Nelson Goerner*)

La obra para piano solo de Claude Debussy recorre toda su producción, de las primeras *mélodies* (melodías) de 1882-1885 (*Nuit d'étoiles*, de Théodore de Banville) a las *Trois Sonates* de 1915-1917. Pero con tardanza: mientras emprende desde los primeros años la composición de las *Ariettes oubliées* (1885), las *Fêtes galantes* (1882), y luego los *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire* (1887), hay que esperar hasta 1888 para obtener obras algo sustanciales para piano solo: las *Arabesques*, la *Suite bergamasque* (1890), *Pour le piano* (1894-1901). Antes, sus piezas eran encantadoras obritas de un brillante alumno del Conservatorio: *Danse bohémienne*, *Rêverie*, *Ballade*, *Tarentelle (styrienne)*. Ni que decir tiene que con las *Estampes* de 1903, entramos de lleno en materia.

* *En mi aprendizaje, Debussy apareció temprano. ¡Hacia los 12 años, con los Arabescos y el inevitable Clair de lune de la Suite bergamasque! A los 16, interpreté para un recital en Buenos Aires los siete primeros Préludes del Libro I. Las demás partituras siguieron según las oportunidades: Estampes, Images, Préludes, Études...*

ESTAMPES (1903)

I. Pagodes

II. La Soirée dans Grenade

III. Jardins sous la pluie

El primer cuaderno verdaderamente importante (ila Suite *Pour le piano* está también en la lista, con su *Toccata* final!) propone a un Debussy viajero...

¿Dentro de su habitación? “Cuando uno no tiene medios para viajar, tiene que suplir con la imaginación” (carta a André Messager, 3 de septiembre de 1903). No ha conocido Oriente más que a través de la Exposición Universal de 1889 en el *Champ de Mars*, y España a través de la lectura de Víctor Hugo y de Mérimée. Ciertamente es que los *Jardins sous la pluie* son jardines a la francesa, en los cuales el sol se complace haciendo relucir las hojas recién regadas por los chaparrones. ¿En qué país puede sentirse más a gusto un joven pianista nacido en Argentina en 1969?

** Argentina, y sobre todo Buenos Aires (ya que en San Pedro, donde pasé los primeros años de mi juventud, la actividad musical era limitada), siempre se ha mostrado muy abierta a la cultura europea, incluso a cierto cosmopolitismo, nacido de varias olas sucesivas de inmigración -en particular italianas. Mis profesores argentinos Jorge Garrubba/Garruba, Juan Carlos Arabián, Carmen Scalcione fueron los alumnos del gran maestro Vincenzo Scaramuzza, llegado de Nápoles a Argentina en 1907, y que fue el maestro de mis compatriotas Martha Argerich o Bruno Leonardo Gelber, entre otros. Gracias a ellos descubrí a Debussy (que Scaramuzza les hacía estudiar), junto con la gran tradición alemana de los Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms, y naturalmente también con Chopin y Liszt. Por lo tanto no me sentí nada desorientado cuando me instalé en Europa para proseguir mis estudios con la gran pianista Maria Tipo, en Ginebra. Gracias a ella he podido profundizar el vínculo que mantengo ahora con la obra de Debussy.*

I. Pagodes

Una pieza más balinesa que chinesca: sonoridades de gamelán, escalas pentatónicas, base arquitectónica de un bajo inicial inmutablemente sostenido a lo largo de diez compases, flexibles decoraciones de la superestructura, *coda* locuaz y transparente, “aussi *ppp* que possible” (“tan *ppp* como sea posible”) y una “estipulación” final, frecuente en Debussy: “laissez vibrer” (“déjese vibrar”).

II. La Soirée dans Grenade

Una verdadera “españolada”: Debussy nunca fue a España, salvo quizás con ocasión de una breve visita a San Sebastián para ver una corrida, al principio (1880) de su “residencia” en Arcachon, en casa de la baronesa von Meck. Manuel de Falla pondera, extasiado: “La fuerza evocadora concentrada en las pocas páginas de la ‘Velada en Granada’ resulta ser un prodigio cuando se piensa que esta música fue escrita por un extranjero casi exclusivamente guiado por la visión de su genio”. Esta paradoja es bastante francesa: tras Mérimée, Bizet (*Carmen*), Chabrier (*España*) y Ravel (*Habanera*, 1895; *Rapsodie espagnole*, 1907) se sentirán igualmente fascinados por España, y serán fascinantes a través de ella.

La obra es llevada por el ritmo lánguido y obsesivo de “Habanera”, pero no está exenta de revueltas ni de furia. Hacia el final, dos episodios de castañuelas dinamizan la escena. Mano derecha y mano izquierda se relevan para asegurar la continuidad melódica. Con la indicación casi final, se difumina la visión: “en allant en se perdant” (“yéndose, perdiéndose”).

III. Jardins sous la pluie

Vuelta a Francia, pues. El Viajero se hace Poeta: para captar, más que un color, un ambiente tras la tormenta en un país de clima templado. Una vibración singular del aire, un cielo más despejado, plantas que se recuperan tras el chubasco, una chiquillería a la que hay que calmar, quizás, a la hora de la siesta: “Dodo, l’enfant do...” (“Duérmete niño... duérmete ya”...). Es el primer tema. El segundo será más melancólico:

“Nous n’irons plus au bois,
Les lauriers sont coupés...
La Belle que voilà
Ira les ramasser...”¹

Cantinelas muy conocidas, pero de las que sólo se recuerda el principio; lo que sigue después es, sin embargo, más invitante aún:

“Entrez dans la danse,
Voyez comme on danse,
Sautez, dansez,
Embrassez qui vous voudrez !”²

Ya es un programa para los peregrinos a Citera (*L’Isle joyeuse*).

* *Las tres Estampas: es imposible jerarquizarlas... En cuanto a sentirse más en casa aquí que allí... ¿La estampa española, quizás, por el idioma?*

IMAGES (LIBRO I) (1904-1905)

- I. Reflets dans l'eau
- II. Hommage à Rameau
- III. Mouvement

I. Reflets dans l'eau

El Viajero cede el paso al Pintor. Poco después de *La Mer*, antes de sus *Images* para orquesta, el conjunto de los dos *Cuadernos de Images* para piano (1905, 1907) propone, bajo el mismo título, seis cuadros sorprendentes, sobre todo en este primer *Libro* o *Cuaderno*. *Reflets dans l'Eau* participa de esta amplia celebración del elemento líquido que se observa en muchas páginas debussianas (*L'Isle joyeuse*, *Poissons d'or*, *La Cathédrale engloutie*, *Ondine...*), así como en *La Mer* y *Jardins sous la pluie*. Sin olvidar los coetáneos *Jeux d'eau* del "rival" Ravel (1905). Vibración del aire... Parpadeo de las hojas... Reflejos en el agua...: el decorado impresionista queda plantado. "Poema de la agonía de la luz", según André Suarès³, la melancolía que la recorre no va sin resistencias, hasta se puede sentir una revuelta romántica en su centro, cuya violencia no es enmendada sino por el virtuosismo. Mi bemol... La mayor... Para volver a la *coda* en re bemol mayor, es preciso que se pare el tiempo en una suspensión sorprendente (compás 66).

II. Hommage à Rameau

** Es el mejor Debussy. El lirismo central es poco frecuente en su obra. Es la página en torno a la cual se organiza todo el Cuaderno.*

Es indisociable de la “vuelta a Rameau”, que se produce al principio del siglo, en particular a través de una Edición integral realizada por Durand, en la cual colabora Debussy. Magnífico y sobrio monumento al autor de *Dardanus* (*Dárdano*), grabado en la partitura como una “estampa”, es una lenta “*Sarabande*” (zarabanda) “sans rigueur” (“sin rigor”) -la danza no es nada rápida, tal como lo mostró ya tal *Partita* de J.-S. Bach-, en la tonalidad muy accidentada de sol sostenido menor. “Expressif et doucement soutenu” (“Expresivo y suavemente constante”) en una métrica que oscila entre ritmo binario y ternario, la melopeya se tensa dos veces hasta el dolor, pero se expande también dos veces en una pura “glorificación” del maestro francés, siendo la segunda vez más dolorosa -y más gloriosa- que la primera. Al final, la mano derecha acompaña a Rameau hasta la tumba -mientras que en el último segundo se alza como en *Pelléas et Mélisande* (1902), al firmamento de la eternidad.

III. Mouvement

El título es una antífrasis, para designar la pieza más estática donde las haya. Pero el “movimiento” también define el arte de Debussy, prendado de la revolución permanente en su propia escritura. El *tempo* inicial no cambiará hasta la última nota. Ha llegado la edad de la máquina inexorable. Ésta sólo se esbozaba en *Masques*, pero estaba ya presente, paradójicamente, en el juego infantil que regía los *Jardins sous la pluie*, e incluso en el *Passepied* de la *Suite bergamasque*. Ciertamente es que *Mouvement*

prevé variar el parámetro de la intensidad, pero conociendo la propensión de los intérpretes a mezclar ambos tipos de fenómenos, Debussy se toma la molestia de apuntar (compás 89) “sans presser” (“sin prisa”) (¡pero sin dilatar tampoco!). Una “poesía de la exactitud”, se dijo a propósito de Boulez: la inexorabilidad puntillosa, casi maniática, de *Mouvement* aproxima, por una vez, Debussy a Ravel, aficionado también a los movimientos de relojería.

Satisfecho de su trabajo, Debussy sitúa su partitura “a la izquierda de Schumann, o a la derecha de Chopin, ¡como quieran ustedes!”

L'ISLE JOYEUSE (1905)

La pieza, sin par en la obra de Debussy (duración, virtuosismo exclusivo y asumido, euforia programada) se proyecta desde la *Suite bergamasque* (1890), en la cual se debía incluir (¿con *Masques*?), pero no será sino el resultado de circunstancias particulares, casi prosaicas: Debussy y Emma Bardac van a vivir su incipiente amor en una isla, imitando el gesto inmemorial (Ulises), y simbólico (la ruptura con el ayer, con París, con el entorno!) de los amantes felices. El modelo es aún reciente: Chopin y George Sand embarcándose para Mallorca (1838).

La “Isla” de la nueva pareja es Jersey. La partitura de cinco minutos de duración (la más larga de todas las composiciones de Debussy para piano) fue efectivamente escrita allí, y acabada en Saint-Hélier, en agosto de 1904. Debussy canta el reencuentro con el mar (tras *Sirènes*, los *Trois Nocturnes* de 1889, así como *Pelléas* en 1902, antes de *La Mer* el año siguiente). El mar, pero sobre todo una isla.

¿Qué isla? Una “isla alegre”: la de Citera dedicada (y consagrada) a Venus. Es probable que el cuadro de Watteau inspirara a Debussy. Personajes sin excesivo entusiasmo se embarcan para el país de la alegría, del placer, de la felicidad incluso, sobre un fondo (¿debussiano?) de naturaleza vaporosa y soleada.

** ¿La alegría en la música? Es poco común en el gran repertorio romántico para piano... ¿Quizás el final de la Sonata “Los Adioses” de Beethoven... o el IVº Scherzo de Chopin?*

La obra para piano no es “vaporosa”, sino exacta y dibujada con minucia y claridad. Comienza con una cadencia circunspecta, que reaparecerá en la exaltación dionisiaca que arrolla la última página, impulsada por una fanfarria desbordante de fuerza vital (compás 220).

** Naturalmente ya conocía L’Isle joyeuse desde hacía tiempo, pero no la interpreté en público hasta hace poco (2012). La constitución de un repertorio es todo un misterio. Por ejemplo, hace mucho, por supuesto, que conozco y aprecio la Sonata en si bemol de Schubert, pero no la abordo en público sino desde una fecha muy reciente. En cuanto a L’Isle joyeuse, quizás sufra el inconveniente de ser una obra de concurso en los conservatorios, y un disparador de aplausos demasiado previsible en un recital... Pero es un milagro de escritura, de colores, de dirección hasta la gran explosión final. Es una obra solar.*

SIX ÉTUDES (LIBRO II) (1915)

VII. Pour les degrés chromatiques

- VIII. Pour les agréments
- IX. Pour les notes répétées
- X. Pour les sonorités opposées
- XI. Pour les arpèges composés
- XII. Pour les accords

Debussy publica en 1915 *Douze Études* (*Doce Estudios*) para piano, distribuidas en dos *Libros* o *Cuadernos*; el *Segundo Cuaderno* (*Études VII a XII*), sobre todo, representa la cumbre de su arte y de su repertorio para el instrumento. Es un trabajo magnífico, arrancado a los tiempos difíciles: el aislamiento, los apuros económicos, la guerra, la enfermedad⁴.

A diferencia de los *Préludes*, repartidos en dos *Libros*, separados por pocos años (1910 y 1913), que marcan una evolución hacia “el último Debussy” (entre los cuales los *Estudios*, así como *Jeux*, *En blanc et noir* y las *Trois sonates*), las *Douze Études* fueron escritas “de un solo tirón”, y luego repartidas en dos *Libros* que se oponen claramente en la utilización del teclado y en la preocupación musical. En el *Primer Libro* (*Études I a VI*), encontramos ejercicios de dedos y de intervalos casi “tradicionales” (a partir del homenaje a « Monsieur Czerny » que constituye la primera *Étude* (*Pour les “cinq doigts”*), y luego para el tratamiento del intervalo (de tercera, de cuarta, de sexta, de octava). Cada vez, Debussy “añade complejidad” a su material original. En el *Segundo Libro* (*Études VII a XII*) ocurre lo contrario: el compositor parte de nociones complejas (*Sonorités opposées/Sonoridades opuestas*, *Arpèges composés/Arpeggios compuestos...*) para explorar el fundamento original de cualquier música: el sonido. Huelga precisar que mientras va evolucionando, Debussy no sacrifica nada de su visión musical: estos *Doce Estudios* son poemas. Sobre todo el *Segundo Cuaderno*.

La dedicatoria del conjunto a Chopin (Debussy vaciló mucho tiempo entre Chopin y Couperin) puede leerse evidentemente como un homenaje general a un compositor -hermano en muchos aspectos-, pero también como una aplicación (¿inconsciente?) de las teorías pedagógicas de Chopin tales como las expuso en su método para piano, del que solo dejó unos esbozos⁵. En él, el compositor romántico desarrollaba la tesis ingenua, pero difícilmente discutible, según la cual toda la técnica de piano se resume al dominio de tres tipos elementales de progresión: A. los grados conjuntos (cromáticos o diatónicos), B. los intervalos separados (a partir de la tercera menor) y C. las configuraciones simultáneas de dos o más notas (terceras, cuartas, sextas, octavas, acordes). El plan de Debussy para sus *Estudios*, tratándose sobre todo del *Libro I*, se ciñe a esta descripción: la categoría A reúne los *Estudios I* ("*cinq doigts*" / "*cinco dedos*"), *VI* (*huit doigts* / *ocho dedos*), y también *VII* (*degrés chromatiques* / *grados cromáticos*), *IX* (*notes répétées* / *notas repetidas*), y *XII* (*accords* / *acordes*). Se pueden asociar los *arpèges composés* / *arpeggios compuestos* (*XI*) a la categoría B, y a la categoría C los *Estudios II* (*tierces* / *terceras*), *III* (*quartes* / *cuartas*), *IV* (*sixtes* / *sextas*), y *V* (*octaves* / *octavas*). Quedan los *Estudios VIII* (*agréments* / *florituras*), y *X* (*sonorités opposées* / *sonoridades opuestas*), inclasificables en términos "chopinianos" didácticos, puros "poemas" -y por ello también "estudios".

Es evidente que la filiación con Chopin, a menudo reducida a las lecciones impartidas por Mauté de Fleurville (quien fue, según dicen, alumna del maestro) no se resume a esta organización, ni a consideraciones generales que atañen a la actitud de ambos compositores en relación con el piano, que podríamos definir como "no-agresiva" (a diferencia de un Liszt, por no hablar de Stravinsky, Prokófiev o Bartók) sino empática y persuasiva. Tratándose de los *Estudios* de los dos compositores, podemos hablar de parentesco, pero también de matices.

* *Debussy-Chopin. Más allá de la dedicatoria, que en el caso de Debussy revela una admiración y una filiación, encontramos en él la voluntad de Chopin de dedicarse sistemáticamente al tratamiento intensivo de una sola dificultad, única pero explotada de la primera a la última nota. Hay en Chopin una conducta obsesiva, que exige del intérprete que vaya hasta los límites de sus posibilidades; los ejercicios de Debussy, físicamente menos exigentes, precisan una mayor disponibilidad para plasmar ambientes psicológicos que cambian continuamente.*

Si hojeamos el *Segundo Libro*, la admiración que nos invade es tanto mayor que nada deja presagiar una empresa “extraordinaria”. Los *Estudios* de Debussy son herederos de un género pianístico que, desde Czerny (al que el primer *Estudio* rinde homenaje) hasta... Debussy, nunca ha abandonado el instrumento. Pensados al principio como páginas arduas a las que se intenta amenizar con bonitos giros (Cramer, Moscheles...), los “estudios” se distancian en cuanto es posible de cualquier “manual de instrucciones” demasiado escolar, y tienden rápidamente al cuadro: Mendelssohn, Liszt, Schumann, Brahms, Szymanowski... Debussy sigue este recorrido (*Libro I*), o lo efectúa al revés (*Libro II*). Desde el *Primer Libro*, sin embargo, un estudio como el de las *Quartas/Cuartas* desborda estos límites, y se convierte rápidamente, en un contexto que se interesa mucho por este intervalo, desde un punto de vista armónico (Scriabin, Schönberg), en un testimonio de invención sonora. El *Segundo Libro* prosigue, amplifica, y celebra esta búsqueda. La afición de Debussy a la música de los queridos clavecinistas del siglo XVIII es fuente de inspiración de *Pour les agréments* (florituras) (“No los *agréments* de los pianistas”⁶, avisa con ironía). Se presenta (*VIII*) como “una barcarola sobre un mar un poco italiano”, y no omite casi ninguna de estas pequeñas trampas a las que llamamos “florituras”: apoyaturas, notas peque-

ñas, mordentes, fórmulas arpegiadas -pero ni trinos ni *gruppetti*. Los incisivos lúdicos, típicos del último Debussy (compás 24), pueden llegar a transformarse en quejas dolorosas (compás 34). Añádanse, para remate, esas fórmulas muy quisquillosas hechas con un casi *glissando* de fusas enriquecidas con un “tres por dos” con la mano izquierda (compás 36). No se oye nada de esta maquinaria en la escucha, que se desarrolla en la tranquilidad de una escritura dominada. *Pour les notes répétées (IX)* compone una *toccata* a la manera de Scarlatti o del Padre Soler, evocando la música española barroca. Sigue entonces *Pour les sonorités opposées (X)*, quizás la obra maestra de los dos *Cuadernos*, cuando no de Debussy para el piano: una nota obsesiva (sol sostenido), dominante de la tónica (sigue siendo algo escolar, a pesar de todo, pues ise trata de un estudio!), invade la página entera, como ese “si” de *Wozzeck* que expresa la muerte de Marie a lo largo de una escena completa (III, 2). ¿Cómo “dar color” al único piano? El estudio nos brinda la respuesta. El instante lúdico llega en el momento oportuno (compás 31, compás 59). Pero el tono no se presta al juego, y el estudio apunta entretanto al patetismo. El final del estudio nos hace revivir la muerte de Mélisande. *Pour les arpeges composés (XI)* vuelve a contarnos historias de agua (*Ondine*, *Poissons d’or*, *Reflets dans l’eau*, o ya desde el *Jet d’eau* baudelairiano), y constituyen un descanso entre el rigor de *Pour les sonorités opposées* y el peligro (pianístico) de *Pour les accords*. Revive aquí el espíritu de *L’Isle joyeuse*. Los *Accords (XII)* son ásperos, incluso brutales. Su *tempo* despiadado marca una pausa (compás 81), pero es un paréntesis sobrecogedor, trágico. La “Muerte en persona”, dirá Berg refiriéndose a la *IXª Sinfonía* de Malher, en aquella época. Él no conocía estas *Études*.

Así se acaban estos *Libros*, organizados de manera tan sutil como lógica.

** Debussy, Rachmaninov (Etudes-Tableaux, opus 39): el dominio absoluto del Libro, de modo que no se podría imaginar otro orden posible para estos Estudios.*

*

Evidentemente, se espera del intérprete de estas páginas -de todas las páginas de este disco- maestría y sensibilidad. Pero se precisan aún más cualidades: dotes de colorista; una aptitud para imaginar los decorados; una visión de los planos, del espacio. Y también, para estas páginas que son una herencia y un resumen de tan gloriosa tradición, un amplio conocimiento, una cultura del "repertorio" del piano. El intérprete de las *Études* se sitúa al final de un recorrido, el del teclado "en blanco y negro". Debe conocerlo todo, y ser capaz de interpretar casi todo. Éste es Nelson Goerner. De este intérprete de tan amplio repertorio, nos gustaría saber lo que no tiene ganas de tocar ni de estudiar. ¡Obras importantes que no tiene intención de agregar a su repertorio!

** Es probable que las haya, pero estoy casi seguro de que si tuviera que tocarlas, cambiaría sin duda de opinión al estudiarlas...*

Dominique Jameux

Traducción: © Pascal y Grégoire Bergerault

Agradecimientos a Christine Orobitg por su activa colaboración

(http://pgb_traductions.voila.net/)

¹ "No iremos más al bosque, / ya cortaron los laureles... / Esta bella muchacha / irá a recogerlos..." (N. del T.)

² “Entren en la danza, / vean cómo bailamos ; / isalten, bailen, / besen a quien quieran!”

(N. del T.)

³ Citado por H. HALBREICH, in Edward LOCKSPEISER y Harry HALBREICH, *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980, pág. 571.

⁴ E. Robert SCHMITZ, *The Piano Works of Claude Debussy* (1950), reed. Dover, 1966, pág. 191.

⁵ Frédéric CHOPIN, *Esquisses pour une méthode de piano (Esbozos para un método de piano)*; textos reunidos y presentados por Jean-Jacques Eigeldinger, Paris, Flammarion (“Harmoniques”), 1993, reed. 2001, pág. 62.

⁶ Cita difícilmente traducible. “Agréments” tiene dos sentidos en francés. La palabra designa, en el ámbito musical, y más precisamente del *Estudio* mencionado aquí, toda clase de florituras de corte más o menos barroco. Por otra parte, “avoir de l’agrément” es sentir satisfacción haciendo algo. En un juego de palabras, Debussy subraya con travesura que las “florituras” o “agréments” con que ha salpicado su *Estudio VIII* no son necesariamente del gusto de los pianistas quienes se verán confrontados a ciertas dificultades técnicas al ejecutar la obra.

ZZT
326



© Jean-Baptiste Millot

RECORDED FROM 13 TO 16 APRIL 2013 AT TELDEX STUDIO (BERLIN)
EXECUTIVE & RECORDING PRODUCER FOR ZIG-ZAG TERRITOIRES,
SOUND ENGINEER, EDITING : FRANCK JAFFRÈS
PRODUCTION & EDITORIAL COORDINATOR: VIRGILE HERMELIN

ARTWORK BY ELEMENT-S :
PHOTO, XX - GRAPHISME, JÉRÔME WITZ

This is an

o u t h e r e

Production

Outhere is an independent musical production and publishing company whose discs are published under the catalogues *Æon*, *Alpha*, *Fuga Libera*, *Outnote*, *Phi*, *Ramée*, *Ricercar* and *Zig-Zag Territoires*. Each catalogue has its own well defined identity. Our discs and our digital products cover a repertoire ranging from ancient and classical to contemporary, jazz and world music. Our aim is to serve the music by a relentless pursuit of the highest artistic standards for each single production, not only for the recording, but also in the editorial work, texts and graphical presentation. We like to uncover new repertoire or to bring a strong personal touch to each performance of known works. We work with established artists but also invest in the development of young talent. The acclaim of our labels with the public and the press is based on our relentless commitment to quality. Outhere produces more than 100 CDs per year, distributed in over 40 countries. Outhere is located in Brussels and Paris.

outhere  

The labels of the Outhere Group:



Full catalogue
available here

At the cutting edge
of contemporary
and medieval music



Full catalogue
available here

The most acclaimed
and elegant Baroque label



Full catalogue
available here

30 years of discovery
of ancient and baroque
repertoires with star performers



Full catalogue
available here

A new look at modern jazz



Gems, simply gems



Full catalogue
available here

Philippe Herreweghe's
own label



FUGA LIBERA

Full catalogue
available here

From Bach to the future...

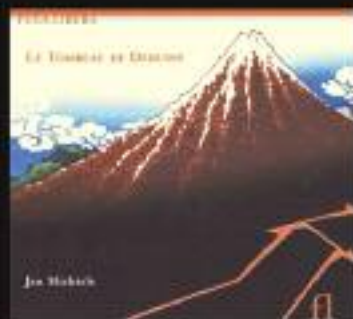
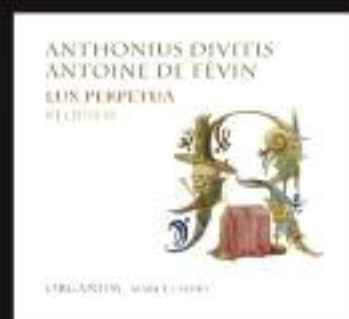


TRITON TERRITOIRES

Full catalogue
available here

Discovering
new French talents

Here are some recent releases...



[Click here for more info](#)

outhere

-IDOL-

www.outhere.com