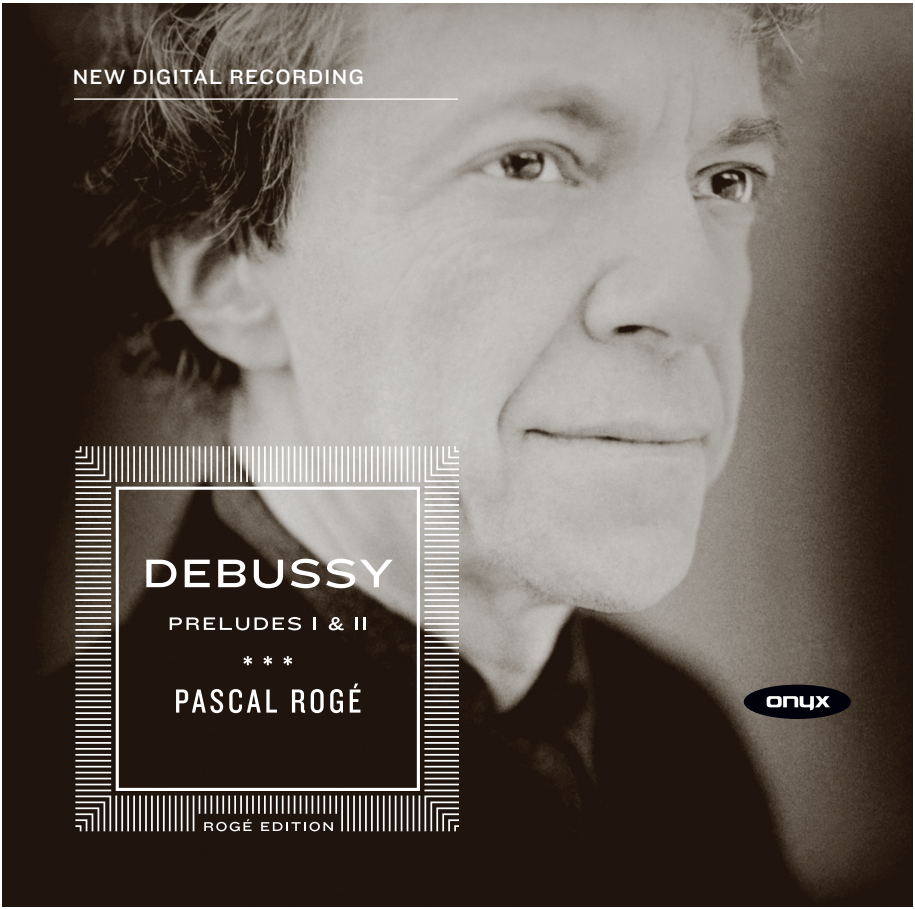
ONYX 4004 Booklet 6/4/05 11:29 pm Page 1



pt

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)
PRELUDES I & II

		Livre I	40.04
1	I	Danseuses de Delphes *Lent et grave*	2.56
2	II	Voiles *Modéré*	4.46
3	III	Le vent dans la plaine *Animé*	2.09
4	IV	"Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir" *Modéré*	3.56
5	V	Les collines d'Anacapri *Très modéré*	2.55
6	VI	Des pas sur la neige *Triste et lent*	3.36
7	VII	Ce qu'a vu le vent d'ouest *Animé et tumultueux*	3.11
8	VIII	La fille aux cheveux de lin *Très calme et doucement expressif*	2.17
9	IX	La sérénade interrompue *Modérément animé*	2.43
10	X	La cathédrale engloutie *Profondément calme*	6.19
11	XI	La danse de Puck *Capricieux et léger*	2.32
12	XII	Minstrels *Modéré*	2.24

		Livre II	37.48
13	I	Brouillards *Modéré*	2.59
14	II	Feuilles mortes *Lent et mélancolique*	3.08
15	III	La puerta del vino *Mouvement de Habanera*	3.02
16	IV	"Les fées sont d'exquises danseuses" *Rapide et léger*	2.45
17	V	Bruyères *Calme*	2.27
18	VI	"General Lavine" – excentric *Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk*	2.39
19	VII	La terrasse des audiences du clair de lune *Lent*	5.03
20	VIII	Ondine *Scherzando*	3.14
21	IX	Hommage à Samuel Pickwick Esq. P. P. M. P. C. *Grave*	2.16
22	X	Canope *Très calme et doucement triste*	2.54
23	XI	Les tierces alternées *Modérément animé*	2.43
24	XII	Feux d'artifice *Modérément animé*	4.18

PASCAL ROGÉ – piano

Pascal Rogé talks to Jeremy Siepmann about Debussy

JS: Has Debussy's music been a major force in your life for as long as you can remember?

PR: Almost, yes. Certainly since I was eight – when I first heard Book I of the *Préludes*. What I discovered in Debussy was something much stronger than a musical emotion... it was a feeling of "creation", as if his music was a "canvas" to my own imagination. Suddenly, I could hear the "colours" I had in my mind, the piano ceased to be a percussive, mechanical instrument, it became like a painter's palette. For the first time I saw pictures, actual images, when I played. I smelt perfumes, felt breezes, rain, fog, all coming out of the keyboard. The word "technique" was replaced by the words "impressions" and "imagination."

JS: How did you first hear him? And who were the shaping forces on your perception of him (not just your teachers but other performers)?

PR: I know this probably sounds pretentious, but I honestly can't remember anyone "teaching" me Debussy... or even any reference to another interpreter. It's as though his music was forever a part of myself. I was thirteen when I played for the Spanish pianist José Iturbi... I remember, after I played all the repertoire I was supposed to play for him, he said "We still have time... don't you have anything else you want to play?" I started a Debussy Prélude – and he stopped me after a few bars by saying "Oh no, not Debussy... I'm perfectly aware that nobody can play it better than you!!"

JS: Do you play him today (in terms of overall concept) in much the same way as you did, say, when you were twenty?

PR: Probably not. But I've never "thought" how to play Debussy – although I played him when I was very young to two teachers, Marguerite Long (1)and Lucette Descaves (2), who were the absolute benchmarks in this repertoire. But neither of them were "directive" in their suggestions to me – except to mention misprints or dynamics (some of which are still not corrected, even in the latest edition). Both were giving me images: Mme Long said about

Les collines d'Anacapri…" yes, you are right, the middle section is sung by an Italian tenor, but you know… he was very handsome… try it again! Or in Le vent d'ouest…: "You play too many notes. I want *sounds*! Harmonies! Colours!

JS: Is his piano music conceived with the concert hall listener in mind, or is it more intimately conceived – for the drawing room, or for the player alone?

PR: For the player alone! Absolutely! To tell you the truth, I can't conceive what the listener can enjoy, compared to the voluptuous delight of creating all those sounds, perfumes – *colours* again! Sometimes I even feel guilty about experiencing so much pleasure in public. It's almost indecent!

JS: Does the medium of recording enable you to do things with his music that the concert hall doesn't? Is a 'concert hall' approach to the circumstance and acoustic environment of the home listener even aesthetically viable?

PR: Soundwise, recording enables you to go further into some dynamics and colouring than a large concert hall would allow. On the other hand, being in a concert hall might help concentration. It's probably easier to get away into a dream in an unknown concert hall than in your usual home environment. I always ask the audience, in my all French programmes, not to applaud in between the pieces, but only at the end of each half, in order to keep that special atmosphere and quality of silence. Ideally, the audience shouldn't know about the composer, the titles (Debussy himself put them at the end of the *Préludes*) but just let themselves go, into a colourful and timeless journey in imagination.

JS: Are there particular technical challenges that are typical of his piano writing?

PR: Pedalling is probably the first challenge, although it's not really technical. It's more to do with ears… and with harmonic sense. Too often, one hears Debussy with lots of pedal. This is totally wrong. Transparency and clarity are often the keywords of Debussy's essence. Drowning the harmonies in pedal effects works against a true understanding of Debussy's

language. But dryness isn't the answer either. It's all tremendously subtle, and perhaps impossible to teach. It's a question of hearing. Of feeling. Of sensation. And it's never quite the same twice. Different pianos, different acoustics, different mind's eye... it's a wonderful journey of endless discovery!

© ONYX 2005

(1) Marguerite Long (1874-1966), the most important French woman pianist of the 20th century who worked closely with Debussy, Fauré and particularly Ravel. See *Marguerite Long – A Life in French Music 1874-1966* by Cecilia Dunoyer (Indiana University Press, 1993)

(2) Lucette Descaves (1906-1993), one of the most famous French pedagogues, pupil of Marguerite Long and teacher at the Paris Conservatoire, friend and collaborator of Ravel

For more information about Pascal Rogé and Debussy visit www.pascalroge.com and www.onyxclassics.com

Pascal Rogé en conversation avec Jeremy Siepmann à propos de Debussy

JS: «Est-ce que la musique de Debussy a joué un rôle majeur dans votre vie, aussi longtemps que vous puissiez vous en souvenir?»

PR: «Oui, je crois. Très certainement. Au moins depuis que j'ai huit ans, lorsque j'ai entendu le Premier Livre des Préludes. Ce que j'ai alors découvert dans Debussy, c'était quelque chose de bien plus fort qu'une émotion musicale… c'était un sentiment de 'création', comme si la musique était une 'trame' pour ma propre imagination. Brusquement, j'ai entendu les 'couleurs' que j'avais en moi. Le piano n'a plus été un instrument percussif, mécanique. Il était devenu pareil à la palette d'un peintre. Pour la première fois, je voyais des images, de vraies images, lorsque je me suis mis à jouer. J'ai senti des parfums, j'ai respiré la brise, la pluie, le brouillard – tout ce qui était créé par le clavier. Au mot 'technique' se substituaient les mots 'impressions' et 'imagination'.»

JS: «Quelles sont les circonstances de votre première audition? Quelles sont les influences qui ont élaboré la perception que vous en avez? J'imagine qu'il y a des professeurs mais aussi d'autres interprètes?»

PR: « Je sais que cela peut paraître prétentieux, mais honnêtement, je ne peux me rappeler que quiconque m'ait 'enseigné' Debussy… ni même ait fait référence à un autre interprète. C'est comme si sa musique avait été depuis toujours partie intrinsèque de ce que je suis. J'avais treize ans quand j'ai joué pour le pianiste espagnol José Iturbi… Je me souviens qu'après avoir exécuté le répertoire que j'étais sensé lui jouer, il m'a dit: 'Nous avons du temps… n'as-tu pas quelque chose d'autre que tu veuilles jouer?' J'ai commencé un Prélude de Debussy – et il m'a arrêté après quelques mesures en me disant: 'Oh non, pas du Debussy… je suis parfaitement conscient que personne d'autre ne peut le jouer mieux que toi!!'»

JS: «Est ce que vous l'interprétez aujourd'hui, en terme du concept général, de la même manière que vous le faisiez alors, lorsque vous aviez vingt ans?»

PR: «Probablement pas. Mais je n'ai jamais «pensé» à la manière de jouer Debussy – même si je l'ai joué quand j'étais très jeune, avec deux professeurs, Marguerite Long (1) et Lucette Descaves (2), des références absolues dans ce répertoire. Aucune des deux ne fut «directive» dans les suggestions qu'elles auraient pu me faire – à l'exception des erreurs éditoriales ou de nuances (dont certaines ne sont pas corrigées même dans les dernières éditions). Toutes deux me donnaient des images: Mme Long disait en parlant de Collines d'Anacapris... 'oui, tu as raison, la section centrale est chantée par un ténor italien, mais tu sais il était très beau... essaie encore une fois!' ou dans Le vent d'ouest...: 'tu joues bien trop de notes. Je veux des sonorités! Des harmonies, des couleurs!'»

JS: «Est-ce que c'est une musique de piano conçue pour le public d'une salle de concert ou est-elle pensée de manière plus intime – pour le salon, voire même pour celui qui la joue?»

PR: «Pour le seul pianiste! Absolument! A vrai dire, je n'ai aucune idée de ce que l'auditeur peut ressentir par rapport à la volupté de créer tout cet univers sonore, ces parfums – ces couleurs, une fois encore! Parfois, j'ai même quelque sentiment de culpabilité en ressentant un tel plaisir en public. Cela frise l'indécence!»

JS: «Est-ce que le fait de consigner l'œuvre au disque apporte des éléments d'exécutions différents que la salle de concert? Une approche type 'salle de concert' adaptée aux circonstances et un environnement acoustique est-elle esthétiquement viable pour celui qui fait l'expérience d'écouter Debussy chez lui?»

PR: «Du point de vue sonore, les enregistrements permettent d'aller plus loin dans certaines nuances et coloris par rapport à ce que la salle de concert autorise. D'un autre côté, être dans une salle de concert facilite la concentration. C'est probablement plus facile de se laisser aller à rêver dans une salle inconnue que dans le cadre habituel de son chez soi. Je demande toujours au public, dans tous mes programmes français, de ne pas applaudir entre

les pièces mais seulement à la fin de chaque partie afin de préserver l'atmosphère spéciale et la qualité du silence. Dans l'idéal, le public ne devrait savoir ni le compositeur, ni les titres (Debussy lui-même les place à la fin des Préludes) mais les laisser passer de l'un à l'autre dans le voyage coloré sans fin de l'imagination.»

JS: «Existe-t-il des difficultés techniques spécifiques à l'écriture pour le piano?»

PR: «La première difficulté est certainement liée à l'utilisation des pédales, sans que ce soit pour autant une difficulté technique. Elle touche plutôt à l'écoute... et au sens harmonique. Trop souvent, on entend Debussy exécuté avec beaucoup de pédales. C'est totalement faux. La transparence et la clarté sont souvent les éléments-clés de l'essence debussyste. Noyer les harmonies sous des effets de pédale va à l'encontre du langage de Debussy. La réponse ne se trouve pourtant pas dans une certaine sécheresse. La subtilité est remarquable et peut-être impossible à enseigner. C'est une question d'écoute. De sentiment. De sensation. Et ce n'est jamais deux fois la même chose. Des pianos différents, des acoustiques différentes, des regards différents... C'est un voyage merveilleux fait des découvertes sans cesse renouvelées!»

© ONYX 2005

Traduction : Isabelle Battioni

(1) Marguerite Long (1874-1966), la pianiste française la plus importante du XXe siècle qui collabora étroitement avec Debussy, Fauré et plus particulièrement Ravel. Cf. *Marguerite Long – A Life in French Music 1874-1966* de Cecilia Dunoyer (Indiana University press, 1993)

(2) Lucette Descaves (1906-1993), une des plus illustres pédagogues françaises, élève de Marguerite Long et professeur au Conservatoire de Paris, amie et collaboratrice de Ravel.

DEBUSSY – 24 PRELUDES

It seems Debussy had been thinking of putting together a collection of *Préludes* for two or three years before his first book was published in April 1910. But the final elaboration was quick, taking place in a mere two months between December 1909 and February 1910. The twelve pieces can be roughly grouped into three categories: legend/mystery, nature and vulgar/modern.

Into the 'legend/mystery' category come the first two preludes and three others. 'Danseuses de delphes' evokes the calmly sensuous Ancient Greece beloved of French turn-of-the-century intellectuals, while 'Voiles', according to Edgard Varèse, referred to the veils of the dancer Loie Fuller, who combined them with subtle lighting to produce abstract, mysterious effects. 'La fille aux cheveux de lin' (The Girl with the Flaxen Hair) was inspired by a damsel of pre-Raphaelite features in a poem by Leconte de Lisle – an archetype that Debussy seems to have favoured – and his own character to some extent shows through in 'La danse de Puck': both Debussy and Puck were subversives and hard to pin down. The well-known 'La cathédrale engloutie' (The Submerged Cathedral) returns to the quasi-religious vision of 'Danseuses de Delphes', though on a larger scale and incorporating the bell sounds which had always been Debussy favourites.

The five 'nature' pieces are grouped together in the centre of the book – a symbol, if you like, of the centrality of nature in Debussy's art – framed by the two wind pieces, 'Le vent dans la plaine', (The Wind in the Plain) and Ce qu'a vu le vent d'ouest' (What the West Wind saw), which present pictures of a bracing breeze and a full-blown gale respectively. The title 'Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir' (Sounds and scents swirl in the evening air) is a line from Baudelaire's poem *Harmonie du soir*, set by Debussy in 1889, and conjuring up a Symbolist correspondence of sight, smell and sound. Possibly the most disturbing of all these preludes, 'Des pas sur la neige' (Footsteps in the Snow) explores areas of melancholy, immobility and impotence previously touched on only by the late piano pieces of Liszt.

The other 'nature' piece, 'Les collines d'Anacapri' (The Hills of Anacapri) has one foot in the vulgar/modern camp through its use of a pseudo-Neapolitan folksong. This field of sensibility

is further explored in 'La sérénade interrompue', where art is interrupted by real life, and in the final piece, 'Minstrels', inspired by a group of musicians in red jackets who paraded through the streets of Eastbourne in 1905, while Debussy was staying there and orchestrating *La Mer*. Both of these pieces are a far cry from the polite, reverent, 'poetic' treatment of popular elements found in works like D'Indy's *Symphony on a French mountain song*.

For the most part, these three approximate groupings hold good in the second book of *Préludes*, published in 1913, though the 'nature' pieces are somewhat dispersed. Two of them, 'Brouillards' (Fog) and 'Feuilles mortes' (Dead Leaves) provide the same low-key beginning as in the first book, even if the harmonic language is more advanced. 'Bruyères' (Heather) on the other hand is a relatively simple piece, possibly written some years earlier. But the only other candidate for the 'nature' category, 'La terrasse des audiences du clair de lune' (The terrace of spectators by the light of the moon) spills over into other areas – imagination, and that of 'legend/mystery'. Debussy took the title from a description in a French newspaper of George V as Emperor of India in 1912. It therefore carries resonances of the exotic, the imperial and even the religious, as well as that of moonlight.

Others in the 'legend/mystery' group include 'Les fées sont d'exquises danseuses' (The fairies are exquisite dancers) inspired by an Arthur Rackham illustration for J. M. Barrie's *Peter Pan*; 'Ondine', a picture of the water nymph – deliberately simple, maybe, to debunk the far more elaborate one Ravel had painted a few years earlier in *Gaspard de la nuit*; and 'Canope', prompted by the two ancient Egyptian funerary jars from Canopus which Debussy kept on his worktable.

The final 'vulgar/modern' group is now expanded from two preludes to four, foreshadowing (or even provoking?) the increased number of 'popular' manifestations by Les Six and others in the 1920s. 'La puerta del vino' (The Gate of Wine) evokes the Moorish gate by the Alhambra in Granada through what Debussy called 'brusque oppositions of extreme violence and passionate tenderness'. On the edge of the group sits ' Hommage à Samuel Pickwick Esq. P.P.M.P.C.' with its affectionate treatment of 'God Save the King', but firmly within it comes 'General Lavine – excentric' a portrait of a music-hall artist, once described as a 'comic juggler,

half tramp and half warrior'. The final 'Feux d'artifice' (Fireworks) absorbs the 'vulgar/modern' into a poetic atmosphere, with the *Marseillaise* disembodied and divested of the chauvinism that Debussy loathed so passionately and reduced to the condition of a memory – in which it strikes home with increased force. It may be worth noting that it was in November 1913, only seven months after the appearance of this second book, that Marcel Proust published the first volume of *À la recherche du temps perdu...*

Roger Nichols

DEBUSSY – LES 24 PRELUDES

Les 24 *Préludes* sont le fruit de la haute maturité de Debussy. Contrairement à ceux de Chopin, saisissants raccourcis d'états d'âme, instantanés psychologiques, ce sont des évocations destinées à rendre une atmosphère, à créer un état de sensibilité, de réceptivité propice à l'identification de l'auditeur avec le thème choisi, paysage ou personnage. Du réalisme poétique des *Images*, nous sommes passés au plan plus abstrait d'un symbolisme musical. Mais c'est également la raison pour laquelle les titres figurent toujours *à la fin* des morceaux qui les préparent sous forme de prémonitions, d'intuitions sonores. Comme le dit excellemment Vladimir Jankélévitch, "le prélude, c'est l'avant-propos éternel d'un propos qui jamais n'adviendra".

Le Premier Livre a été composé en un temps très bref, de décembre 1909 à février 1910, alors que la composition du Second s'est échelonnée sur près de trois ans (1910–1912, *la Terrasse des audiences du clair de lune*, dernière pièce achevée, datant de décembre 1912).

Le Premier Livre débute par *Danseuses de Delphes*, lente sarabande aux harmonies recherchées, dont la quiétude tonale et l'égalité du rythme accusent le hiératisme, bien conforme à ces trois danseuses, fragment sculptural du temple de Delphes, dont Debussy avait vu une photo au Louvre.

Voiles, c'est l'évocation paisible d'un soir au bord de la mer où de blanches voiles glissent sur une eau calme. La grève est silencieuse et déserte, et la clarté un peu indécise de cette musique basée sur la gamme par tons évoque l'autre signification du mot titre.

Le vent dans la plaine, dont la couleur est déterminée par les secondes mineures et les septièmes parallèles, c'est un souffle discret, mais furtif et un peu mystérieux, venu d'on ne sait où, égrenant des frémissements d'herbes longues figurées par un fond continu d'arpèges.

Inspiré par un vers célèbre de Baudelaire, *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* est l'un des sommets du recueil. On y respire une atmosphère voluptueuse et un peu entêtante, comme certaines odeurs d'herbe ou de chèvrefeuille, avec cette tournure harmonique d'une si étrange couleur, issue de la série mélodique initiale (*mi, la, si* bémol, *fa* dièse, *do* dièse) qui parcourt le morceau à la manière d'un ostinato : intuition très neuve d'une harmonie sérielle, qui contribue à faire de cette sorte de très lente valse imaginaire l'un des morceaux les plus avancés de Debussy.

Seule page d'inspiration italienne de tout le piano debussyste, *les Collines d'Anacapri* sont une pièce intensément vivante et lumineuse, aux staccati d'une sécheresse toute méditerranéenne, où on respire le thym, le cyste, les senteurs du maquis. La fixité monotonale de cette pièce, qui ne quitte jamais *si* majeur, c'est l'équivalent de l'azur immaculé du ciel napolitain, qui n'admet ni nuances, ni clair-obscur harmonique. On entend crisser les cigales jusqu'aux éblouissantes fusées de la fin, qui atteignent le *si* suraigu.

Le lendemain de cette vision de joie et de chaleur, Debussy rédigeait les trente-six mesures de silence, tout imprégnées d'une solitude ineffable, de *Des pas sur la neige*: loin de toute présence humaine, de toute vie même, un coin de campagne déserte, où un être sans visage a laissé la trace la plus précaire, la plus fragile de son passage, qu'un souffle de bise effacera bientôt... Sur le fond crépusculaire d'un "paysage triste et glacé" s'exhale une mélopée plaintive, suivie d'une autre, à peine suggérée, "comme un tendre et triste regret", confirmant qu'il s'agit de l'incarnation, déjà pâlie et insaisissable, de celui, ou plutôt de celle qui passera par ici... Puis la vision s'estompe peu à peu dans une brume morte...

Ce qu'a vu le Vent d'Ouest, venu du grand large, c'est l'océan, avec ses rafales, son ciel lourd et sombre traversé de verts crus. Les ouragans chromatiques y grondent d'une passion violente. Remous, murailles d'eau qui s'élèvent brusquement, suivies du ressac, rage immobile de la vague au bord de l'écroulement, alternent au cours de ce cauchemar dissonant, paradoxalement fixé sur sa pédale de tonique de *fa* dièse mineur. C'est que les tensions harmoniques les plus fortes reposent ici sur l'intervalle de triton. Par sa rudesse, sa brutalité même, ce morceau représente un cas-limite dans l'œuvre de Debussy.

L'évocation calme, euphonique et paisible de *la Fille aux cheveux de lin* en constitue le pôle extrême opposé. Une longue mélodie modale d'une grande douceur évoque cette sœur de Mélisande, à laquelle la prédominance de la gamme pentaphone permet d'attribuer des origines celtiques.

Avec *la Sérénade interrompue*, nous revoici en Espagne: mesure à 3/8 de jota, rythmes staccato, harmonies modales, tout cela évoque la guitare. Cette pièce nerveuse, sarcastique, fantasque, est l'équivalent d'un nocturne *Capricho* de Goya, fine satire des amoureux espagnols.

Inspirée par la vieille légende de la ville d'Ys, en Bretagne, autrefois noyée par les eaux, et dont on peut voir, à marée basse, les fondations de la cathédrale, *la Cathédrale engloutie* est le *Prélude* le plus développé du Premier Livre, le plus puissant aussi, avec son écriture monumentale aux grands blocs d'accords arpégés sur sept octaves. Modes de plain-chant et intervalles d'organum (quartes et quintes) évoquent le Moyen-Âge. La première section, "dans une brume doucement sonore", suggère l'eau calme dont surgiront, "peu à peu sortant de la brume", des carillons de cloches irréelles. Un premier sommet d'intensité nous fait entendre l'orgue de la vieille cathédrale en enchaînements d'accords parfaits archaïques. Une modulation, sur pédale de dominante d'ut dièse, apporte la note personnelle de l'artiste, se haussant à un second sommet, à l'issue duquel un épisode "flottant et sourd" nous fait entendre, comme un écho, l'orgue dans l'eau glauque. Dans la brève conclusion, l'édifice disparaît à nouveau dans les flots.

La *Danse de Puck* offre un délicieux portrait sonore du lutin espiègle immortalisé par le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare : on y trouve aussi bien le cor magique d'Obéron, le roi des fées, que le génie d'Ariel. Puis Puck s'enflamme, devient feu follet, virevolte et tourbillonne avant de disparaître dans les airs. La liberté fantasque du discours, la fluidité des rythmes, les pirouettes harmoniques les plus imprévues dissimulent une unité musicale et formelle profonde.

Debussy termina le recueil par *Minstrels*, esquisse dans le style du music-hall américain de l'époque, pochade dans la manière pince-sans-rire d'un Toulouse-Lautrec, d'une grâce enjouée et railleuse, qui révèle l'humour très anglo-saxon d'un certain aspect de son inspiration, premier exemple d'un grotesque musical qu'un Stravinsky saura faire fructifier, premier reflet aussi des premiers balbutiements du jazz...

Le Deuxième Livre s'ouvre sur *Brouillards*, pièce étrangement polytonale, où des lambeaux de thèmes sont dérobés par des procédés analogues aux caches cinématographiques. Lorsqu'à la fin le brouillard se dissipe, ce n'est point un beau paysage qui se découvre, mais une banlieue prosaïque et mouillée. Les brouillages sonores saturent l'espace du total chromatique, annonçant les clusters des musiciens actuels.

Feuilles mortes, l'un des suprêmes chefs-d'œuvre de Debussy, atteint à une beauté harmonique aiguë, presque douloureuse, à un raffinement insoutenable dans l'évocation de cette lancinante vision automnale, de cette "pourriture douce" (Marguerite Long), où Debussy a enfermé toute sa hantise angoissée de la fuite du temps et de la mort.

La puerta del Vino fut inspirée par une carte postale en couleurs envoyée par Manuel de Falla et représentant une porte de la vieille citadelle des Maures de Grenade. On dirait une guitare géante, dans une atmosphère faite de fierté modale, sur un rythme obsédant de habanera, dont les sonorités âcres et chaudes, ocre rouge, sienne brûlée et sépia, arrachaient à Marguerite Long l'exclamation: "Quel tanin sonore!". Aboutissement et sommet de tout le Debussy espagnol, la Puerta del Vino s'avère bien plus proche de l'univers andalou d'un García Lorca que des clichés du folklore.

Les fées sont d'exquises danseuses, et elles sont ici le prétexte d'un scherzo d'une délicatesse merveilleuse, aux rythmes et aux sonorités aussi insaisissables que les êtres irréels qu'il évoque, dans l'équivoque bitonale de l'opposition des deux mains. Après la danse des ces créatures de rêve, nous entendons leur chant, et le morceau conclut sur la citation rêveuse du cor de l'*Obéron* de Weber, épilogue mystérieux du roi des fées...

Bruyères, c'est la paisible mélopée du chalumeau d'un berger, résonnant dans la lande silencieuse, dont la structure pentaphone nous fait reconnaître en ce pâtre un lointain cousin de la Fille aux cheveux de lin. Un même calme, une même pureté, une même transparence rapprochent ces deux pages.

Dans "*General Lavine*" — *excentric*, Debussy évoque un fameux jongleur comique américain qui jouait du piano avec ses orteils aux Folies-Marigny, sous forme d'une sorte de ragtime, qu'il importe de jouer avec une rigueur "mécanique" afin de demeurer fidèle à la silhouette "en bois" (Debussy dixit) du personnage. Les sonorités du piano évoquent avec une précision étonnante celles d'un jazz-band : après les appels de trompette initiaux, on imagine fort bien la mélodie de danse ("spirituel et discret") à la contrebasse ou au sax baryton...

La terrasse des audiences du clair de lune, page sublime, le plus beau à notre sens des vingt-quatre *Préludes*, propose la vision d'une Inde de rêve, qui a profondément influencé Olivier Messiaen. Il s'agit bien des audiences *du* clair de lune, et non *au* clair de lune. Ce n'est donc pas une quelconque terrasse saisie lors d'un clair de lune, mais au moins une terrasse où les audiences ne se donnent qu'à la nuit, à moins que la lune elle-même n'y donne audience à ses adorateurs... Le début évoque avec une douce ironie les premières notes d'*Au clair de la lune* puis, dans la clarté laiteuse de *fa* dièse majeur, au moyen d'un langage d'une liberté et d'une subtilité insurpassables, Debussy nous donne le plus féérique de ses nocturnes, un des sommets de toute la musique !

Ondine, cette sœur injustement méconnue de l'*Ondine* ravélienne, apparaît parmi les frétillements de vrais poissons. Espiègle, elle joue avec les vagues, "ruisselante, tentatrice et

nue" (Alfred Cortot), essaye ensuite de séduire quelque humain, s'alanguit et rêve sur le sable en regrettant de n'être point mortelle, mais, après avoir exprimé son dépit par une graduation d'une âpreté méchante, elle disparaît sur une pirouette, changée en écume de mer.

Dans *Hommage à Samuel Pickwick Esq. P .P. M. P. C.* (en réalité *G. C. M. P. C.*, il a commis là une petite erreur!), Debussy se moque gentiment du sympathique héros de Dickens, qui entre en scène aux sons d'un *God save the King* de circonstance, puis, à l'appel du cor, la vieille patache s'ébranle et cahote sur la route. Les alternances de gravité distraite, de timidité et de contentement de soi dépeignent merveilleusement le personnage, et la bonhomie caustique de la pochade se garde de toute méchanceté.

Avec *Canope*, le compositeur nous offre l'une de ses pages les plus secrètes, les plus rares et les plus énigmatiques, l'une des plus étonnamment modernes et prophétiques, mais aussi l'une des plus parfaitement belles et émouvantes. Une canope est une urne funéraire étrusque ou égyptienne avec un couvercle représentant une tête symbolique (Debussy en possédait deux), et il s'agit donc d'une déploration funèbre: plainte modale, chromatique et orientalisante évoquant les pleureuses antiques, dans une atmosphère étrangement hiératique et lointaine, créant une sensation d'infinie solitude, devant cet objet inanimé qui vous fixe...

Les tierces alternées ne sont pas du tout un prélude, mais une étude, devancière de ses douze sœurs de 1915, se déroulant en un mouvement perpétuel de doubles croches régulières, aux inflexions parfois vaguement espagnoles, interrompu seulement en son milieu par un bref développement des mesures introductives. Cette pièce est une exaltation, une de plus, du tournoiement statique se consumant dans sa propre giration.

Brillants et poétiques, les *Feux d'artifice* terminent le recueil par sa pièce la plus développée, dans l'éclat de ses gerbes de lumière, déploiement de virtuosité transcendante au service d'un réalisme étonnamment efficace. Dans l'introduction, une rumeur confuse, rappelant le début de *Brouillards*, évoque une foule sans visage, qui disparaît ensuite totalement. La citation dans les dernières mesures d'une *Marseillaise* hésitante et lointaine permet de dater cette

évocation du 14 juillet. Mais cette conclusion n'est pas sans mélancolie: comme dans *Fêtes* (*Nocturnes* pour orchestre), la joie est envolée, le lieu des réjouissances désert. Dans l'aube frileuse et décolorée rampent les lambeaux de fumée à l'âcre senteur de salpêtre... Il faut souligner qu'il s'agit d'une des pages les plus hardiment novatrices de Debussy: athématique, atonale et statique, de structure presque informelle.

Harry Halbreich

Executive Producer for ONYX: Paul Moseley
Producer: Christopher Pope
Balance Engineer, Editing & Mastering: Jean-Claude Gaberel, Image & Son
Recording Location: Salle De Musique, La Chaux-De-Fonds, Switzerland, January 2004
Photos: Tshi (www.tshizerbia.com)
Front cover and logo design: FEED
Booklet design: CEH

www.onyxclassics.com