

An impressionist painting in shades of blue, brown, and white. It depicts a woman in a dark dress standing on a wooden pier or walkway, looking out over a body of water towards a distant, hazy horizon. The brushwork is visible and textured.

hyperion

DEBUSSY

Images · Préludes II

MARC-ANDRÉ
HAMELIN

CLAUDE DEBUSSY

(1862–1918)

Images Book I	1905	[15'55]
1	Reflets dans l'eau	[5'19]
2	Hommage à Rameau	[7'09]
3	Mouvement	[3'27]

Images Book II	1907	[14'52]
4	Cloches à travers les feuilles	[4'57]
5	Et la lune descend sur le temple qui fut	[5'51]
6	Poissons d'or	[4'04]

Préludes Book II	1913	[39'47]
7	Brouillards <i>Modéré</i>	[3'14]
8	Feuilles mortes <i>Lent et mélancolique</i>	[3'27]
9	La Puerta del Vino <i>Mouvement de Habanera</i>	[3'46]
10	Les fées sont d'exquises danseuses <i>Rapide et léger</i>	[3'02]
11	Bruyères <i>Calme</i>	[2'46]
12	« General Lavine »—excentric <i>Dans le style et le mouvement d'un Cake-Walk</i>	[3'05]
13	La terrasse des audiences du clair de lune <i>Lent</i>	[4'37]
14	Ondine <i>Scherzando</i>	[3'05]
15	Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. <i>Grave</i>	[2'33]
16	Canope <i>Très calme et doucement triste</i>	[3'14]
17	Les tierces alternées <i>Modérément animé</i>	[2'26]
18	Feux d'artifice <i>Modérément animé</i>	[4'33]

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano



CONTENTS

ENGLISH

page 4

FRANÇAIS

page 10

DEUTSCH

Seite 14

THE SIX PIECES contained in the two books of Debussy's *Images*, as their name indicates, were the product of Debussy the art-lover (one might say Debussy the 'see-er'). They perhaps derive ultimately from his early reading of Baudelaire, who declared that 'the whole visible universe is nothing but a storehouse of images and signs to which the imagination will give a relative place and value; it is a kind of pasture for the imagination to digest and transform'. The poet also gave voice to this thought in his famous poem 'Correspondances' in the collection *Les fleurs du mal*, initially banned by the censor in 1857 and for that reason, among others, required reading for the artistic young of the following decades: 'Scents, colours and sounds reflect one another' ('Les parfums, les couleurs et les sons se répondent').

The six *Images* were in Debussy's mind in some form as early as December 1901, when he played versions of two of them (*Reflets dans l'eau* and *Mouvement*) to the pianist Ricardo Viñes, but the complete list of titles was not fixed until July 1903, when he sent these to the publisher Fromont. He had just completed the *Estampes*, and the *Images*, the first book of which was published in October 1905, can be heard as a development along the same colouristic lines, following earlier intimations in various pieces by Chabrier and in Ravel's *Jeux d'eau*. The technique has been called one of illusion—what you see on the printed page is often not at all what you get, depending largely on your use of the sustaining pedal—but equally Debussy shared the concerns of such 'colourful' composers as Berlioz and Liszt that overtly descriptive music should also work in purely structural terms.

The small wave forms of *Reflets dans l'eau* and its key of D flat major might suggest it was a spin-off from *La mer*, except that the above chronology points, if anything, to the relationship being reversed. Debussy jokingly referred to the piece as being written 'according to the most recent

discoveries in harmonic chemistry'. While this is perhaps a trifle exaggerated, what is disturbing is the way the dreamlike opening, a standard eight-bar phrase, is immediately interrupted by chromatic chords: throughout the piece, the reflections in the water go on being unsettled by pebbles thrown from an unseen hand. The essential circularity of this piece is echoed in the final *Mouvement*, which is almost an early *Étude* ('Pour les triolets?'). Marked to be played 'with a fantastical but precise lightness', it achieves an extraordinary rapprochement between academic note-spinning and imaginative atmosphere, with a few fanfares added for good measure. The central *Hommage à Rameau*, while outwardly placid and monumental, partakes of more traditional rhetorical structures and of the effortless internal dynamism that is so much a part of the genius of Rameau, 'without any of that pretence towards German profundity, or to the need of emphasizing things with blows of the fist', as Debussy put it when reviewing a performance of the first two acts of Rameau's *Castor et Pollux* in 1903—which possibly inspired his piece, although searches for direct quotations from the earlier composer have so far proved fruitless.

Heavy pounding is even further banished in the second book of *Images*, published in October 1907. In *Cloches à travers les feuilles*, apart from two *forte* chords in the middle, the dynamics are set at *piano* and below. Within these narrow confines, Debussy explores the idea of bells sounding through leaves, or at least through some substance that flickers and undulates. Although the title of this piece was, as noted above, already fixed in 1903, it is at least possible, given his rivalry with Ravel, that in composing the piece Debussy took note of the younger composer's *La vallée des cloches*, published in early 1906, even if only in the determination to write something as different as possible. The demands on the pianist, in the balancing of lines, are extreme: again, the piece could

almost be an *Étude*—‘Pour les lignes superposées’? The second panel of the triptych, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, leads on from *Pagodes* in the *Estampes* in its exploitation, not so much of Oriental sounds like the gamelan, though these are certainly present, as of an Oriental stillness and stasis. The first chord belongs, in the Western tradition, as part of a sixteenth-century cadence, achieved through part-writing: Debussy gives it a quite new feeling by treating it as a non-cadential chord with no sense of part-writing whatever, just as a sound in itself. Like the ruined temple, it has survived, but in a new world and with a new function. Finally, *Poissons d’or* charts the imagined swoops and twitches of two large carp as featured on a Japanese plaque in black lacquer, touched up with mother-of-pearl and gold, that hung on the wall of Debussy’s study. Here indeed we do find him enjoying ‘the most recent discoveries in harmonic chemistry’, and taking the static ‘well motif’ from *Pelléas* and investing it with piscine acrobatics.

To publish twenty-four pieces called *Préludes* inevitably provokes comparisons with Chopin; Debussy, like all right-thinking people, certainly adored Chopin’s music, and in 1915 dedicated his *Études* to the Polish composer’s memory. But the fact that each of Debussy’s *Préludes* has a title, albeit inscribed at the end rather than the beginning, brings them perhaps nearer to the genre pieces of Schumann and Grieg, for both of whom Debussy also had a soft spot.

The differences, even so, are plain to see. Debussy follows no overall agenda, as Schumann does for example in *Carnaval* or *Kinderszenen*, nor does he wave the nationalist flag as Grieg does—apart from one fleeting reference to the *Marseillaise*. These *Préludes* are rather ‘Scenes from my emotional life’: scenes the composer has seen in reality, in pictures and on postcards, or imagined

from reading about them in books and newspapers. But as always with Debussy, the personal is subsumed into the general and the ideal: this collection is no *Symphonia domestica*, and we are spared visions of Debussy’s daughter Chouchou in the bath.

It looks as though he may have been making sketches for some of the pieces in Book I as early as 1907. But dates on the completed autographs of nine of them show that he was working at high speed between early December 1909 and 4 February 1910. Dates for Book II are harder to come by, but the volume was published almost exactly three years after the first, on 19 April 1913. Again, Debussy gave a preliminary taster, performing the first three pieces on 5 March (that is, before publication), and certainly all but No 11 were heard by the end of the year.

The late Mary Antonietti, a pianist and cousin of Gustav Holst who met Debussy when he came to London in 1909, remembered that Book II of the *Préludes* was greeted in Britain with slight disappointment. That this was general we can to some extent see from the sales figures quoted by Roy Howat: ‘By Debussy’s death in March 1918, Book I had been reprinted five times, making a total of 8,360 copies; Book II had been reprinted twice, making a total of 4,000 copies.’ Even allowing for Book I’s three-year start, the discrepancy is worth noting. But with time, the attractions of Book II have become clearer, and it seems likely that its more advanced harmonies and syntax were the cause of its relatively slow acceptance.

In *Brouillards*, the fog is depicted by the simultaneous use of white-note and black-note patterns—making grey. As in *Des pas sur la neige*, melodic fragments break through the murk from time to time, but the piece ends on a complex unresolved dissonance, the only one of the *Préludes* to do so. The contrast in *Feuilles mortes* is largely between sensuous chords and tortuous, chromatic lines in octaves. Mme Debussy said her husband wrote the piece



CLAUDE DEBUSSY

‘after an autumn walk’. Perhaps the trumpet calls came from a brass band in the distance.

In general Debussy is careful to set consecutive pieces in different keys. In the two places where he breaks this rule—in Book I between *Ce qu’a vu le vent d’ouest* and *La fille aux cheveux de lin* (in F sharp major and G flat major), and here between *Feuilles mortes* and *La Puerta del Vino* (in C sharp major and D flat major)—the identity of keys only underlines the sharp differences in atmosphere. A dreamy C sharp now becomes a vibrant,

brightly lit D flat in Book II’s counterpart to *La sérénade interrompue*. *La Puerta del Vino* was inspired by a postcard of the Moorish ‘Gate of Wine’ by the Alhambra in Granada. Once again, Spaniards are heard to be following two streams of thought simultaneously, leading to sudden explosions in the midst of quiet, contemplative passages. The two-note drum pattern, heard from the third bar, stays anchored on a low D flat for almost half the piece until it suddenly swoops down to a B flat; did Ravel remember this when writing *Boléro* fifteen years later? Finally the D flat returns and resists increasingly half-hearted attempts to dislodge it.

Les fées sont d’exquises danseuses also had a printed visual source, namely Arthur Rackham’s illustration to Barrie’s *Peter Pan in Kensington Gardens*, published in 1907 and given to Debussy’s daughter Chouchou as a Christmas present in 1912. Rackham’s drawing centres around a spider’s web, and Debussy’s music likewise is seemingly insubstantial but strongly constructed. Amid the fairies’ quicksilver antics they find time in the central section to indulge in a waltz.

Bruyères returns to the style of *La fille aux cheveux de lin* (from Book I) and may well be the earliest piece of Book II. Mme Debussy describes it as a ‘visual evocation of the simple flowers’ of heather. « *General Lavine* »—*excentric* also looks back, to *Minstrels* (Book I), and was similarly inspired by a popular manifestation, the American clown Ed Lavine who appeared at the Marigny Theatre in 1910 and 1912 and was billed as ‘the man who has soldiered all his life’. His act included juggling on a tightrope and, according to some, playing the piano with his toes, an activity possibly mirrored in the low-lying main tune.

With *La terrasse des audiences du clair de lune* we return to the atmospheric world of the *Images*. The inspiration here was an article in the newspaper *Le temps*

in December 1912 describing the durbar at which George V was crowned Emperor of India. Words are inadequate for the sheer sensuous beauty of this piece, one of Debussy's major pianistic miracles. There is magic too, if on a less majestic level, in *Ondine*. This may have been inspired by Rackham's illustrations for De La Motte Fouqué's *Undine* which appeared in 1912. But it must also surely be heard as a riposte to Ravel's 'Ondine' from *Gaspard de la nuit*, published in 1909. Maybe Debussy, who distrusted prolixity and technical brilliance, was saying: 'I can do just as good a water nymph as you in fewer notes.'

The next two preludes take us abroad for the last time. Debussy rather admired English sangfroid (those were the days ...), but was not beyond giving it the occasional dig in the ribs, as here in his quotation of 'God Save the King'. His reading of Dickens would have been in French, and in the process Mr Pickwick's suffix underwent slight alteration: 'P.P.M.P.C.' is said to have stood for 'Perpetual President-Member Pickwick Club' (rather than Dickens's 'General Chairman-Member'). *Canope*, in contrast, is one of Debussy's 'timeless' pieces, inspired by the Canopic jar tops of Egyptian funerary urns, two of which stood on Debussy's mantelpiece.

Book II ends with a final joke and then a return home. As the title of each piece comes at the end (... in brackets and preceded by three dots), Debussy may be teasing us in the penultimate prelude by asking us to guess the title. 'Bustling crowds on the Boulevard des Italiens'? 'The little train'? No; simply *Les tierces alternées*: 'alternating thirds'. Which they do without respite. *Feux d'artifice* brings us back to real life and to Paris. As Robert Schmitz reminds us: 'There is a well-established custom which prescribes that the last display shot off in a fireworks exhibit (le bouquet) should be the richest, most varied, most powerful one of the evening ... Few are the connoisseurs who do not find a place on one of the many bridges over the Seine River on the evening of 14 July to witness sky and earth joined in this fiery interplay of pyrotechnics and reflections.' And as snatches of the *Marseillaise* fade into the distance, Debussy leaves us to ponder happily over all the marvels we have heard, and seen in our mind's eye.

ROGER NICHOLS © 2014

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

MARC-ANDRÉ *Hamelin*

© Sim Canetty-Clarke



Marc-André Hamelin's startlingly original blend of musicianship and virtuosity has earned him legendary status as a true avatar of the piano. Long known for his matchless exploration of unfamiliar pianistic terrain, Mr Hamelin is now recognized worldwide for the originality and technical brilliance of his performances of the classic repertoire. He has appeared as guest soloist with the New York Philharmonic, the Philadelphia Orchestra, the Montréal Symphony, the Boston Symphony, the Chicago Symphony, the London Philharmonic, the San Francisco Symphony, and many others. Writing in *The New Yorker*, senior critic Alex Ross pronounced: 'Hamelin's legend will grow—right now there is no one like him.'

Mr Hamelin is heard as recitalist throughout the United States and his native Canada, as well as in

Europe, Australia and the Far East. Recently Mr Hamelin was presented with a rarely bestowed lifetime achievement prize by the German Record Critics' Award (Preis der deutschen Schallplattenkritik). He has recorded some fifty CDs for Hyperion, including concertos by Alkan, Bernstein, Bolcom, Henselt, Korngold, Joseph Marx, Reger, Rubinstein and Scharwenka, and works for solo piano by (among others) Albéniz, Alkan, Chopin, Haydn, Liszt, Medtner, Reger and Schumann. His long-awaited recording of his own *Études in all the minor keys* was triumphantly received.

Marc-André Hamelin was honoured to be made an Officer of the Order of Canada in 2003 and a Chevalier de l'Ordre du Québec in 2004; he is also a member of the Royal Society of Canada. He makes his home in Boston.

Also available

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Fantasie in C major, Piano Sonata No 2

Études symphoniques

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

Compact disc & download CDA67166

‘For me the outstanding performance is the great C major Fantasie ... so beautifully voiced and phrased I can only say that it moved me more deeply than any I have heard for a long time’ (*Gramophone*) ‘Hamelin brings a transcendental technique and passionate romantic temperament to music that, more often than not, is the preserve of pianistic intellectuals and poets ... Hamelin’s Schumann ideally combines the extrovert and introspective characteristics of this glorious music. Highly recommended’ (*The Sunday Times*)

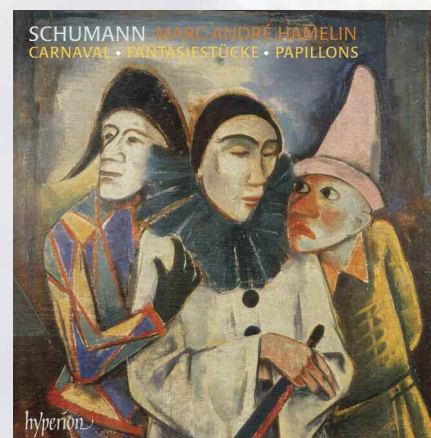
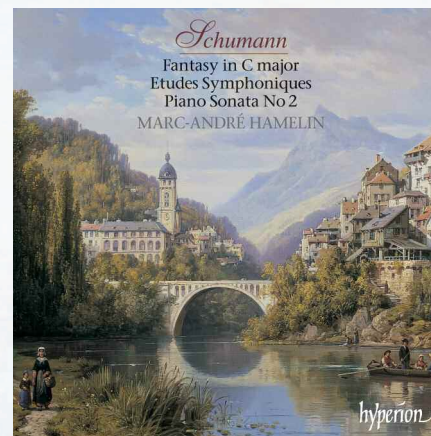
ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

Carnaval, Fantasiestücke, Papillons

MARC-ANDRÉ HAMELIN piano

Compact disc & download CDA67120

‘Not since Sviatoslav Richter’s classic 1962 live account of *Papillons* have these fluttering miniatures been so stunningly brought to life as by that genius of the piano, Marc-André Hamelin ... Add an entrancing Op 12 *Fantasiestücke* to surpass even Argerich’s ... and you have a Schumann disc made in heaven’ (*Classic FM Magazine*) ‘Hamelin’s combination of fleet-fingered delicacy and compelling drive suit Schumann’s aesthetic ideally; but best of all is his gleeful sense of story-telling’ (*BBC Music Magazine*)



DEBUSSY *Images & Préludes II*

LES SIX PIÈCES de deux cahiers d'*Images* furent, comme leur nom l'indique, le produit du Debussy amateur d'art (du Debussy « visionnaire », pourrait-on dire). Elles viennent peut-être, en définitive, de sa lecture précoce de Baudelaire pour qui : « Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer. » Cette pensée, le poète l'exprima aussi dans son célèbre poème « Correspondances », tiré du recueil *Les fleurs du mal*, d'abord censuré en 1857 et devant être lu, à ce titre mais pas seulement, par la jeunesse artistique des décennies suivantes : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

Debussy avait à l'esprit les six *Images* dès décembre 1901, quand il joua une version de deux d'entre elles (*Reflets dans l'eau* et *Mouvement*) au pianiste Ricardo Viñes, mais la liste complète des titres ne fut pas arrêtée avant juin 1903, date de son envoi à l'éditeur Fromont. Il venait de terminer les *Estampes* et on peut envisager les *Images*, dont le premier cahier parut en octobre 1905, comme un développement appuyé sur les mêmes lignes de coloriste, en suivant les indications de partitions antérieures de Chabrier et des *Jeux d'eau* de Ravel. Cette technique eut beau être qualifiée d'« illusion »—ce qu'on voit sur la page imprimée n'a souvent rien à voir avec le résultat, lequel dépend, essentiellement, de l'usage qu'on fait de la pédale de prolongation—, Debussy partageait les soucis de compositeurs « coloristes » comme Berlioz ou Liszt, pour qui la musique descriptive devait aussi fonctionner en termes purement structuraux.

Les formes de vaguelettes et le ton de ré bémol majeur suggèrent que *Reflets dans l'eau* dérivait de *La mer*, sauf que la chronologie susmentionnée indique plutôt le contraire. Debussy disait de cette pièce, en plaisantant,

qu'elle avait été écrite « selon les découvertes les plus récentes de la chimie harmonique ». Même si c'est un peu exagéré, on est perturbé par la manière dont l'ouverture onirique—une phrase standard de huit mesures—est immédiatement interrompue par des accords chromatiques : tout au long du morceau, des cailloux lancés par une main invisible viennent sans cesse troubler les reflets dans l'eau. La circularité fondamentale de cette pièce trouve un écho dans le *Mouvement* final, qui est presque une *Étude* précoce (« Pour les triolets » ?). Devant être joué « avec une légèreté fantastique mais précise », il réussit un extraordinaire rapprochement entre filage de notes académique et atmosphère originale avec ajout de quelques fanfares pour faire bonne mesure. *L'Hommage à Rameau* central, malgré son apparence placide et monumentale, reprend largement les structures rhétoriques traditionnelles et l'infatigable dynamisme interne qui est pour beaucoup dans le génie de Rameau, mais sans rien ni de cette prétention à la profondeur allemande, ni de ce besoin d'insister sur les choses à coups de poing, comme dira en substance Debussy dans un compte-rendu (1903) des deux premiers actes du *Castor et Pollux* de Rameau—dont il s'inspira peut-être pour son *Hommage* même si, pour l'heure, aucune citation directe n'a pu être trouvée.

Le lourd martèlement est encore davantage banni du second cahier d'*Images*, paru en octobre 1907. Dans *Cloches à travers les feuilles*, hormis deux accords *forte* au milieu, la dynamique s'en tient au maximum à *piano*—des limites étroites dans lesquelles Debussy explore l'idée de cloches tintant à travers des feuilles ou, du moins, à travers une substance qui frémit et ondoie. Comme nous l'avons vu, Debussy avait arrêté le titre de cette pièce dès 1903 mais, connaissant sa rivalité avec Ravel, il se peut qu'il ait repéré *La vallée des cloches* de

son cadet, publiée au début de 1906, ne fût-ce que pour s'en démarquer à tout prix. Les contraintes imposées au pianiste dans l'équilibre des lignes sont extrêmes : là encore, ce pourrait presque être une *Étude*—« Pour les lignes superposées » ? Le deuxième volet du triptyque, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, procède de *Pagodes* (in *Estampes*) dans son exploitation non pas tant de sonorités orientales comme celles du gamelan—même si elles sont assurément là—que d'une quiétude et d'un équilibre orientaux. Le premier accord appartient, dans la tradition occidentale, à une cadence du XVI^e siècle, obtenue via la conduite des parties : Debussy lui donne un tour absolument neuf en le traitant comme un accord non cadentiel, sans conduite des parties aucune, juste comme un son en soi. Comme le temple qui fut, il a survécu, mais dans un monde nouveau, avec une fonction nouvelle. Pour terminer, *Poissons d'or* dessine les plongeurs et les coups secs imaginaires de deux grandes carpes comme celles figurant sur une plaque japonaise en laque noire, retouchée de boutons en nacre et en or, et suspendue au mur du bureau de Debussy. Ici, il se délecte vraiment des « découvertes les plus récentes de la chimie harmonique » et prend le statique « motif de la fontaine » de *Pelléas* pour y incruster des acrobaties de poissons.

Publier vingt-quatre pièces intitulées *Préludes* suscite d'inévitables comparaisons avec Chopin ; comme tous les gens sensés, Debussy adorait certainement la musique de ce compositeur, à la mémoire duquel il dédia ses *Études* (1915). Mais parce qu'ils portent tous un titre, certes apposé à la fin et non au début, ces *Préludes* se rapprochent peut-être davantage des pièces de genre de Schumann et de Grieg, pour lesquels Debussy avait un faible.

Des différences existent, cependant, évidentes. Contrairement à Schumann dans *Carnaval* ou dans *Kinderszenen*, par exemple, Debussy ne suit aucun

programme ; et, si l'on excepte une fugace allusion à la *Marseillaise*, il n'agite pas non plus le drapeau nationaliste, à la manière de Grieg. En fait, ces *Préludes* sont plutôt des « scènes de ma vie affective », des scènes que le compositeur a vraiment vues, en tableaux ou sur des cartes postales, ou imaginées au gré de livres ou de journaux. Mais, comme toujours chez Debussy, le personnel est subsumé dans le général et dans l'idéal : ce recueil n'est pas une *Symphonia domestica* et nous échappons au spectacle de Chouchou, la fille du compositeur, dans son bain.

Certaines pièces du Livre I ont, semble-t-il, pu être esquissées dès 1907. Mais les dates portées sur les autographes achevés de neuf d'entre elles révèlent que Debussy travailla à toute allure entre le début de décembre 1909 et le 4 février 1910. Les dates du Livre II sont plus difficiles à cerner, mais le volume fut publié presque trois ans jour pour jour après le premier, le 19 avril 1913. De nouveau, Debussy en donna un avant-goût en concert : le 5 mars (avant la publication, donc), il interpréta les trois premières pièces et il est certain que toutes (sauf la n^o 11) furent jouées avant la fin de l'année.

Pianiste et cousine de Gustav Holst, la défunte Mary Antonietti, qui avait rencontré Debussy à Londres en 1909, se souvint que le Livre II des *Préludes* reçut en Angleterre un accueil légèrement déçu. Cette déception fut générale, même, comme l'attestent, dans une certaine mesure, les chiffres de vente rapportés par Roy Howat : « À la mort de Debussy, en mars 1918, le Livre I avait été réimprimé cinq fois, pour un total de 8360 exemplaires ; le Livre II l'avait été deux fois, pour un total de 4000 exemplaires. » Même en tenant compte des trois années d'antériorité du Livre I, la différence n'est pas négligeable. Mais, avec le temps, les attraits du Livre II sont devenus plus évidents et sans doute son acceptation relativement lente s'explique-t-elle par ses harmonies, sa syntaxe plus avancées.

Brouillards dépeint la brume par l'usage simultané de motifs en blanches et en noires—d'où une couleur grise. Comme dans *Des pas sur la neige*, des fragments mélodiques déchirent parfois les ténèbres, mais la pièce s'achève sur une complexe dissonance non résolue, la seule des *Préludes*. Dans *Feuilles mortes*, le contraste s'opère essentiellement entre des accords sensuels et des lignes chromatiques tortueuses, en octaves. Selon son épouse, Debussy écrivit cette pièce « après une promenade d'automne ». Peut-être les appels de trompette qui surgissent sont-ils ceux d'une fanfare au loin.

Généralement, Debussy veille à enchaîner les pièces dans des tonalités différentes. À chaque fois qu'il rompt cette règle—entre *Ce qu'a vu le vent d'ouest* et *La fille aux cheveux de lin* (en fa dièse majeur et en sol bémol majeur) et ici, entre *Feuilles mortes* et *La Puerta del Vino* (en ut dièse majeur et en ré bémol majeur)—, l'identité des tonalités ne fait que souligner les nettes différences de climat. Un ut dièse onirique se fait désormais ré bémol vibrant, lumineux, dans le pendant, pour le Livre II, de *La sérénade interrompue*. *La Puerta del Vino* s'inspire d'une carte postale de la « Porte du Vin » mauresque à l'Alhambra de Grenade. De nouveau, on entend les Espagnols suivre deux courants de pensée à la fois, d'où de soudaines explosions au cœur de paisibles passages contemplatifs. Le motif de tambour de deux notes, à partir de la troisième mesure, reste ancré sur un ré bémol grave pendant presque la moitié de la pièce avant de soudain fondre en piqué sur un si bémol ; Ravel s'en souvint-il au moment d'écrire son *Boléro*, quinze ans plus tard ? Finalement, le ré bémol revient et résiste aux tentatives, de plus en plus timides, pour le déloger.

Les fées sont d'exquises danseuses repose aussi sur une source visuelle imprimée, savoir l'illustration réalisée par Arthur Rackham pour *Peter Pan in Kensington*

Gardens de Barrie, publié en 1907 et offert à Chouchou, la fille de Debussy, à la Noël de 1912. Le dessin de Rackham s'articule autour d'une toile d'araignée et la musique de Debussy lui ressemble : apparemment légère mais puissamment construite. Au milieu de prestes cabrioles, les fées trouvent le temps de se lancer dans une valse (section centrale).

Bruyères, qui renoue avec le style de *La fille aux cheveux de lin* (du Livre I), pourrait bien être la toute première pièce du Livre II. Mme Debussy la décrit comme « une évocation visuelle des fleurs simples » de la bruyère. « *General Lavine* »—*excentric* regarde vers les *Minstrels* (également du Livre I) et fut, comme cette pièce, inspiré par un spectacle populaire, en l'occurrence celui du clown américain Ed Lavine qui se produisit au Théâtre Marigny en 1910 et en 1912, et qui était ainsi annoncé : « l'homme qui a été soldat toute sa vie ». Son numéro comportait du jonglage sur une corde raide et, selon certains, du piano joué avec les orteils, ce à quoi la mélodie principale, dans les graves, renvoie peut-être.

La terrasse des audiences du clair de lune nous replonge dans l'univers tout en atmosphère d'*Images*. Debussy s'inspira d'un article de *Le temps* (décembre 1912) consacré à la cérémonie durant laquelle George V fut couronné empereur des Indes. Les mots ne sauraient dire l'absolue beauté sensuelle de cette pièce, l'un des grands miracles pianistiques de Debussy. La magie, à un niveau toutefois moins majestueux, imprègne aussi *Ondine*. L'inspiration, une nouvelle fois, a pu naître des illustrations de Rackham pour l'*Undine* de De La Motte Fouqué, paru en 1912. Mais il ne faut pas non plus manquer d'y voir une riposte à l'« Ondine » ravélienne (*Gaspard de la nuit*, 1909). Peut-être Debussy, qui se méfiait de la prolixité et du brio technique, se dit-il : « Je peux faire une aussi belle naïade que vous en moins de notes. »

Les deux préludes suivants nous entraînent une dernière fois à l'étranger. Debussy admirait plutôt le sang-froid des Anglais (c'était le bon temps ...), mais il se limita à lui donner un petit coup de coude de temps en temps, comme ici, dans sa citation de « God Save the King ». Il avait lu Dickens en français et le suffixe de Mr Pickwick avait été légèrement altéré : « P.P.M.P.C. » est, dit-on, mis pour « Perpetual President-Member Pickwick Club ». *Canope*, a contrario, est l'une des pièces « intemporelles » de Debussy, inspirée par les couvercles des urnes funéraires égyptiennes—deux d'entre eux ornaient la cheminée du compositeur.

Le Livre II s'achève sur une dernière plaisanterie, avant de rentrer à la maison. Comme le titre de chaque pièce survient à la fin (... entre parenthèses et précédé de trois points de suspension), Debussy nous taquine peut-être en

nous demandant de deviner le titre de ce vingt-troisième prélude. « Foules grouillantes sur le Boulevard des Italiens » ? « Le petit train » ? Non ; juste *Les tierces alternées*. Et elles alternent, sans relâche. *Feux d'artifice* nous ramène à la vraie vie et à Paris. Comme nous le rappelle Robert Schmitz : « Selon un usage bien établi, le dernier coup d'un feu d'artifice (le bouquet) doit être le plus riche, le plus varié, le plus puissant de toute la soirée ... Rares sont les connaisseurs à ne pas trouver de place sur l'un des nombreux ponts qui enjambent la Seine pour assister, le soir du 14 juillet, à l'union du ciel et de la terre dans ce flamboyant jeu de pyrotechnie et de reflets. » Et comme les bribes de la *Marseillaise* s'évanouissent au loin, Debussy nous laisse méditer gaiement sur les merveilles que nous avons entendues et que nous nous sommes figurées.

ROGER NICHOLS © 2014

Traduction HYPERION

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

DEBUSSY *Images & Préludes II*

DIE SECHS IN DEN BEIDEN BÄNDEN von Debussys *Images* enthaltenen Kompositionen sind, wie ihr Name schon andeutet, das Werk des Kunstliebhabers Debussy (man möchte fast sagen des „Sehers“). Vielleicht gehen sie letztendlich auf seine frühe Lektüre Baudelaires zurück, der erklärte, dass „das ganze sichtbare Universum nichts weiter als ein Lagerhaus von Bildern und Zeichen“ sei, „denen die Fantasie einen relativen Platz und Wert zuweisen wird; sie ist eine Art Weide, die es für die Fantasie zu verdauen und zu verwandeln gilt“. Diesen Gedanken äußerte der Dichter ebenfalls in seinem berühmten Gedicht „Correspondances“ („Entsprechungen“) aus der Sammlung *Les fleurs du mal*, die zunächst 1857 von der Zensur verboten, und auch deshalb für die künstlerische Jugend der folgenden Jahrzehnte zur Pflichtlektüre geworden war: „Antworten Töne rings und Farben sich und Düfte“ („Les parfums, les couleurs et les sons se répondent“).

Debussy hatte bereits im Dezember 1901 Ideen zu den sechs *Images* im Kopf, als er dem Pianisten Ricardo Viñes frühe Fassungen von *Reflets dans l'eau* und *Mouvement* vorspielte, doch die komplette Titelliste wurde erst im Juli 1903 festgelegt, als Debussy sie dem Fromont Verlag zuschickte. Er hatte gerade die *Estampes* fertiggestellt, und die *Images*, deren erstes Heft im Oktober 1905 veröffentlicht wurde, können als Fortführung des gleichen kolorit-betonten Stils verstanden werden, welcher auch schon früher in verschiedenen Stücken Chabriers sowie bei Ravels *Jeux d'eau* angedeutet worden war. Diese Vorgehensweise wird als Technik der Illusion bezeichnet—was man auf der gedruckten Seite sieht, ist oft nicht annähernd das, was man zu hören bekommt, je nach Einsatz des rechten Pedals. Wie anderen „farbenfrohen“ Komponisten, wie etwa Berlioz oder Liszt, war aber auch Debussy gleichzeitig daran gelegen, dass äußerlich

beschreibende Musik ebenfalls rein strukturellen Maßstäben folgen sollte.

Die kleinen Wellenbewegungen von *Reflets dans l'eau* sowie die Tonart Des-Dur könnten darauf hinweisen, dass es sich bei dem Werk um eine Art Nebenprodukt von *La mer* handelt, obwohl die oben angeführte Chronologie allenfalls auf das Gegenteil hindeutet. Debussy behauptete scherzhaft, diese Komposition sei „nach den letzten Erkenntnissen der harmonischen Chemie“ entstanden. Obwohl er damit wohl ein wenig übertreibt, ist die Art und Weise, wie die verträumte Eröffnung, eine herkömmliche achttaktige Phrase, sofort durch chromatische Akkorde unterbrochen wird, durchaus beunruhigend: Während des ganzen Stücks werden die Spiegelungen der Wasseroberfläche immer wieder wie durch Kieselsteine, geworfen von ungesehener Hand, gestört. Die grundlegende Kreisförmigkeit des Werks klingt im abschließenden *Mouvement* nach, das eigentlich fast eine frühe *Étude* ist (etwa „Pour les triolets“?). Durch die Anweisung, dass es „mit fantastischer aber präziser Leichtigkeit“ zu spielen sei, erzielt das Stück ein außergewöhnliches Zusammenkommen von akademischer Notenspinnerei und fantasievoller Atmosphäre—mit noch ein paar Fanfaren als Dreingabe. Das zentrale *Hommage à Rameau* ist zwar äußerlich ruhig und monumental, greift jedoch auch auf traditionellere rhetorische Strukturen sowie die dem Genie Rameaus so eigene, mühelose innere Dynamik zurück. Und das „ohne jenes Vorgeben deutscher Tiefe oder des Bedürfnisses, alles mit der Faust zu unterstreichen“, wie es Debussy selbst 1903 in der Rezension einer Aufführung der ersten beiden Akte von Rameaus *Castor et Pollux* formulierte—möglicherweise die Inspiration für sein eigenes Stück, obwohl sich die Suche nach direkten Zitaten des früheren Komponisten bisher als fruchtlos erwiesen hat.

Lautes Hämmern wird im zweiten Band der *Images*, welcher im Oktober 1907 veröffentlicht wurde, noch weiter in die Schranken verwiesen. Bei *Cloches à travers les feuilles* ist die Dynamik, abgesehen von zwei *forte* Akkorden in der Mitte des Stückes, im *piano* oder darunter angesiedelt. Innerhalb dieses engen Rahmens spielt Debussy mit der Idee von Glockenklang, der durch Blätter, oder zumindest durch eine flackernde und wogende Substanz, wahrgenommen wird. Obwohl der Titel dieses Stückes, wie eingangs erwähnt, bereits 1903 feststand, ist es doch angesichts seiner Konkurrenz mit Ravel zumindest denkbar, dass Debussy mit seiner Komposition das Anfang 1906 entstandene *La vallée des cloches* des jüngeren Komponisten zur Kenntnis nahm, wenn auch nur um etwas zu schreiben, was so anders wie möglich klingen sollte. Dem Pianisten wird mit dem Ausbalancieren der melodischen Linien Extremes abverlangt: Auch hier könnte man fast von einer *Étude* sprechen—diesmal „Pour les lignes superposées“? Beim zweiten Teil des Triptychons, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, handelt es sich, nicht so sehr durch die Nutzung orientalischer Klänge wie etwa des Gamelans (obwohl diese durchaus präsent sind), sondern vielmehr durch ein Gefühl der orientalischen Ruhe und des Innehaltens, um eine Fortführung von *Pagodes* aus den *Estampes*. Der erste Akkord gehört als Teil einer Kadenz aus dem sechzehnten Jahrhundert, durch kontrapunktische Schreibweise zustande gekommen, der westlichen Tradition an: Debussy verleiht ihm aber ein ganz anderes Grundgefühl, indem er ihn nicht als Kadenzakkord in einem kontrapunktischen Sinnzusammenhang behandelt, sondern als reinen Klang. Wie der zerstörte Tempel selbst hat auch er überlebt, aber in einer neuen Welt mit einer neuen Funktion. Abschließend folgt der Komponist in *Poissons d'or* dem imaginären Springen und Zucken von zwei großen Karpfen, wie sie auf einer mit Perlmutter und

Gold abgesetzten japanischen Wandtafel aus schwarzem Lack abgebildet waren, welche in seinem Arbeitszimmer hing. Hier erleben wir Debussy in der Tat beim Genuss der „letzten Erkenntnisse der harmonischen Chemie“ und können beobachten, wie er das statische Brunnenmotiv aus *Pelléas* mit aquatischer Akrobatik ausstattet.

Wenn vierundzwanzig Stücke unter dem Namen *Préludes* veröffentlicht werden, dann drängt sich der Vergleich mit Chopin geradezu auf; wie jeder vernünftige Mensch bewunderte auch Debussy die Musik Chopins und widmete 1915 seine *Études* dem Andenken des polnischen Komponisten. Aber der Umstand, daß jedes der *Préludes* Debussys einen eigenen Titel trägt (der allerdings jeweils erst am Schluß und nicht am Anfang steht) rückt sie möglicherweise eher in die Nähe der Charakterstücke Schumanns oder Griegs—beides Komponisten, für die Debussy eine Vorliebe hatte.

Nichtsdestotrotz sind die Unterschiede ganz offenkundig. Es gibt bei Debussy keine übergreifende Thematik, wie bei Schumanns *Carnaval* oder seinen *Kinderszenen*; genauso wenig schwenkt der Komponist—von einem flüchtigen Zitat aus der *Marseillaise* einmal abgesehen—die nationalistische Fahne, wie etwa Grieg. Diese *Préludes* sind vielmehr „Szenen aus meinem Gefühlsleben“: Szenen, die der Komponist entweder in Wirklichkeit, auf Bildern oder Postkarten gesehen oder von denen er sich nach der Lektüre von Büchern oder Zeitungen in seiner Phantasie ein Bild gemacht hatte. Aber wie immer bei Debussy wird das Persönliche zum Allgemeinen und Idealen überhöht: Wir haben es bei dieser Sammlung nicht mit einer *Symphonia domestica* zu tun, und Szenen von Debussys Tochter Chouchou in der Badewanne bleiben uns ebenfalls erspart.

Es scheint, als habe Debussy für manche der Stücke des ersten Bandes bereits 1907 Skizzen angefertigt. Die

Datierungen auf den vollendeten Autographen von neun der *Préludes* zeigen jedoch, daß er zwischen Anfang Dezember 1909 und dem 4. Februar 1910 auf Hochtouren arbeitete. Datierungen für Band II lassen sich schwerer ermitteln, aber er wurde fast genau drei Jahre nach dem ersten veröffentlicht, und zwar am 19. April 1913. Debussy gab auch davon bereits vor der Veröffentlichung einen Vorgeschmack, indem er am 5. März die ersten drei Stücke aufführte, und gewiß waren bis Ende des Jahres alle bis auf die Nr. 11 zu hören.

Die verstorbene Mary Antonietti, Pianistin und Cousine von Gustav Holst, die Debussy bei dessen London-Aufenthalt im Jahre 1909 kennengelernt hatte, erinnerte sich, daß der zweite Band der *Préludes* in England mit leichter Enttäuschung aufgenommen wurde. Daß dies auch sonst so war, läßt sich ebenfalls an den von Roy Howat zitierten Verkaufszahlen ablesen: „Bis zu Debussys Tod im März 1918 war Band I fünfmal neu aufgelegt worden, was insgesamt 8.360 Exemplare bedeutet; Band II war zweimal neu aufgelegt worden, mit insgesamt 4.000 Exemplaren.“ Auch wenn man den Vorsprung von drei Jahren für Band I mitrechnet, ist diese Diskrepanz dennoch erwähnenswert. Doch mit der Zeit ist der Reiz des zweiten Bandes offenkundiger geworden, und es scheint wahrscheinlich, daß die fortgeschrittenere Harmonik und Sprache für die verhältnismäßig schleppende Akzeptanz des Bandes verantwortlich waren.

In *Brouillards* stellt der Komponist den Nebel dar, indem er auf den weißen und auf den schwarzen Tasten zu spielende Figurationen gleichzeitig einsetzt—so daß in Folge grau entsteht. Ähnlich wie bei *Des pas sur la neige* durchbrechen mitunter melodische Fragmente die Düsternis, doch das Stück endet—einzigartig bei den *Préludes*—in einer komplexen, unaufgelösten Dissonanz. Bei *Feuilles mortes* besteht der Kontrast größtenteils in der Gegenüberstellung sinnlicher Akkorde und gequälter,

chromatischer Linien in Oktaven. Madame Debussy zufolge schrieb ihr Mann das Stück „nach einem herbstlichen Spaziergang“. Vielleicht klingt in den Trompetenrufen eine in der Ferne gehörte Blaskapelle wider.

Im allgemeinen achtete Debussy darauf, aufeinanderfolgende Stücke in unterschiedlichen Tonarten zu setzen. In den beiden Fällen, in denen er diese Regel bricht—also zwischen *Ce qu'a vu le vent d'ouest* und *La fille aux cheveux de lin* (Fis-Dur und Ges-Dur) und hier zwischen *Feuilles mortes* und *La Puerta del Vino* (Cis-Dur und Des-Dur)—, unterstreicht die Identität der Tonarten noch die starken atmosphärischen Unterschiede. Ein verträumtes Cis-Dur verwandelt sich nun in dem Stück, das als Pendant zu *La sérénade interrompue* aus Band I gilt, in ein sonores, strahlendes Des-Dur. Die Inspiration für *La Puerta del Vino* lieferte eine Postkarte des maurischen „Weintors“ der Alhambra in Granada. Wieder einmal hört man, wie die Spanier gleichzeitig zwei Gedankenströmen folgen, was zu plötzlichen Ausbrüchen inmitten ruhiger, nachdenklicher Passagen führt. Die ab dem dritten Takt zu hörende zweitönige Trommelfigur, bleibt fast die Hälfte des Stückes auf einem tiefen Des verankert, bis sie plötzlich auf ein B hinab schwenkt. Ob sich Ravel, als er fünfzehn Jahre später seinen *Boléro* schrieb, vielleicht daran erinnert hat? Zum Schluß kehrt das Des zurück und widersetzt sich allen zunehmend halberzigen Versuchen, es wieder zu verdrängen.

Auch *Les fées sont d'exquises danseuses* liegt eine gedruckte Inspirationsquelle zugrunde, und zwar Arthur Rackhams Illustration zu dem 1907 veröffentlichten Buch *Peter Pan in Kensington Gardens* von J. M. Barrie, das Debussys Tochter Chouchou 1912 als Weihnachtsgeschenk bekam. Im Zentrum von Rackhams Zeichnung steht ein Spinnennetz, und auch Debussys Musik hat scheinbar wenig Substanz, ist aber stark in ihrer Struktur. Inmitten ihrer quecksilbrigen Eskapaden finden die

Feen im Mittelteil trotzdem die Zeit, sich einen Walzer zu gönnen.

In *Bruyères* kehrt der Komponist zum Stil von *La fille aux cheveux de lin* (aus Band I) zurück, und möglicherweise handelt es sich hierbei um das am frühesten entstandene Stück des zweiten Bandes. Madame Debussy beschreibt es als „die visuelle Heraufbeschwörung der einfachen Blüten“ des Heidekrauts. Auch „*General Lavine*“—*excentric* blickt zurück, und zwar zu *Minstrels* (ebenfalls aus Band I). Es wurde auf ähnliche Art und Weise von einer öffentlichen Veranstaltung inspiriert, nämlich der Show des amerikanischen Clowns Ed Lavine, der 1910 und 1912 am Marigny-Theater auftrat und als „der Mann, der sein Leben lang diente“ angekündigt wurde. Zu seiner Darbietung gehörte Jonglieren auf dem Seil und angeblich Klavierspielen mit den Zehen—eine Tätigkeit, die sich möglicherweise in der tiefliegenden Hauptmelodie widerspiegelt.

Mit *La terrasse des audiences du clair de lune* kehren wir in die atmosphärische Welt der *Images* zurück. Die Inspiration dafür lieferte ein Zeitungsartikel aus *Le temps* vom Dezember 1912, der die Hofzeremonie, in der George V zum Kaiser von Indien gekrönt wurde, beschrieb. Worte reichen nicht aus, um die schiere sinnliche Schönheit dieses Stückes zu beschreiben—eines von Debussys größten pianistischen Wundern. Ebenfalls zauberhaft, wenn auch weniger majestätisch, ist *Ondine*. Wieder einmal könnten auch hier Rackhams Illustrationen als Inspirationsquelle gedient haben, diesmal die zu De La Motte Fouqués 1912 erschienener *Undine*. Mit Sicherheit muß das Prelude aber auch als Antwort auf Ravels „*Ondine*“ aus dessen 1909 veröffentlichtem *Gaspard de la nuit* gehört werden. Vielleicht wollte Debussy, der jeglicher Weitschweifigkeit und technischer Brillanz mißtraute, damit sagen: „Ich kann mit weniger Tönen eine Wassernymphe genauso gut darstellen, wie Du“!

Die nächsten beiden *Préludes* führen zum letzten Mal in die Ferne. Debussy bewunderte die englische Gelassenheit (das waren noch Zeiten ...), allerdings war er durchaus bereit, sie ab und zu ein bißchen auf die Schippe zu nehmen, wie bei seinem hier verwendeten Zitat von „God Save the King“. Charles Dickens wird er auf französisch gelesen haben, wodurch sich Mr Pickwicks Namenszusatz wohl leicht veränderte: „P.P.M.P.C.“ soll für „Perpetual President-Member Pickwick Club“ gestanden haben. *Canope* dagegen ist eins von Debussys „zeitlosen“ Stücken und wurde von den Kanopendeckeln ägyptischer Begräbnisurnen inspiriert, von denen zwei auf Debussys Kaminsims standen.

Band II endet mit einem letzten Scherz, bevor sich der Kreis schließt. Da die Stücktitel jeweils am Schluß stehen (... in Klammern und mit drei Punkten davor), könnte es sein, daß Debussy den Zuhörer beim 23. Prelude ein wenig neckt, indem er ihn über den Titel des Stücks spekulieren läßt. „Großes Gedränge auf dem Boulevard des Italiens“? etwa, oder „Der kleine Zug“? Nichts dergleichen: Das Stück heißt einfach *Les tierces alternées*, „alternierende Terzen“—und das ohne Unterlaß. Mit *Feux d'artifice* kehren wir wieder in die Wirklichkeit und nach Paris zurück. Robert Schmitz erinnert uns an „den festen Brauch, daß die letzte Einlage bei einem Feuerwerk (le bouquet) die üppigste, vielseitigste und kräftigste des ganzen Abends sein sollte ... Es gibt wenige Kenner, die sich am Abend des 14. Juli nicht einen Platz auf einer der vielen Brücken über die Seine aussuchen, um mitzuerleben, wie sich Himmel und Erde in diesem feurigen Zusammenspiel von Pyrotechnik und Reflexionen vereinen.“ Und während die Fetzen der *Marseillaise* in der Ferne verklingen, läßt uns Debussy, glücklich über die gehörten und in unserer Vorstellung gesehenen Wunder nachdenkend, zurück.

ROGER NICHOLS © 2014
Übersetzung BETTINA REINKE-WELSH

Recorded in Henry Wood Hall, London, on 22 April 2011 (*Préludes*) & 25 August 2012 (*Images*)

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

Front illustration: *Man leaning on a parapet* by Georges-Pierre Seurat (1859–1891)

Private Collection / The Bridgeman Art Library, London

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

