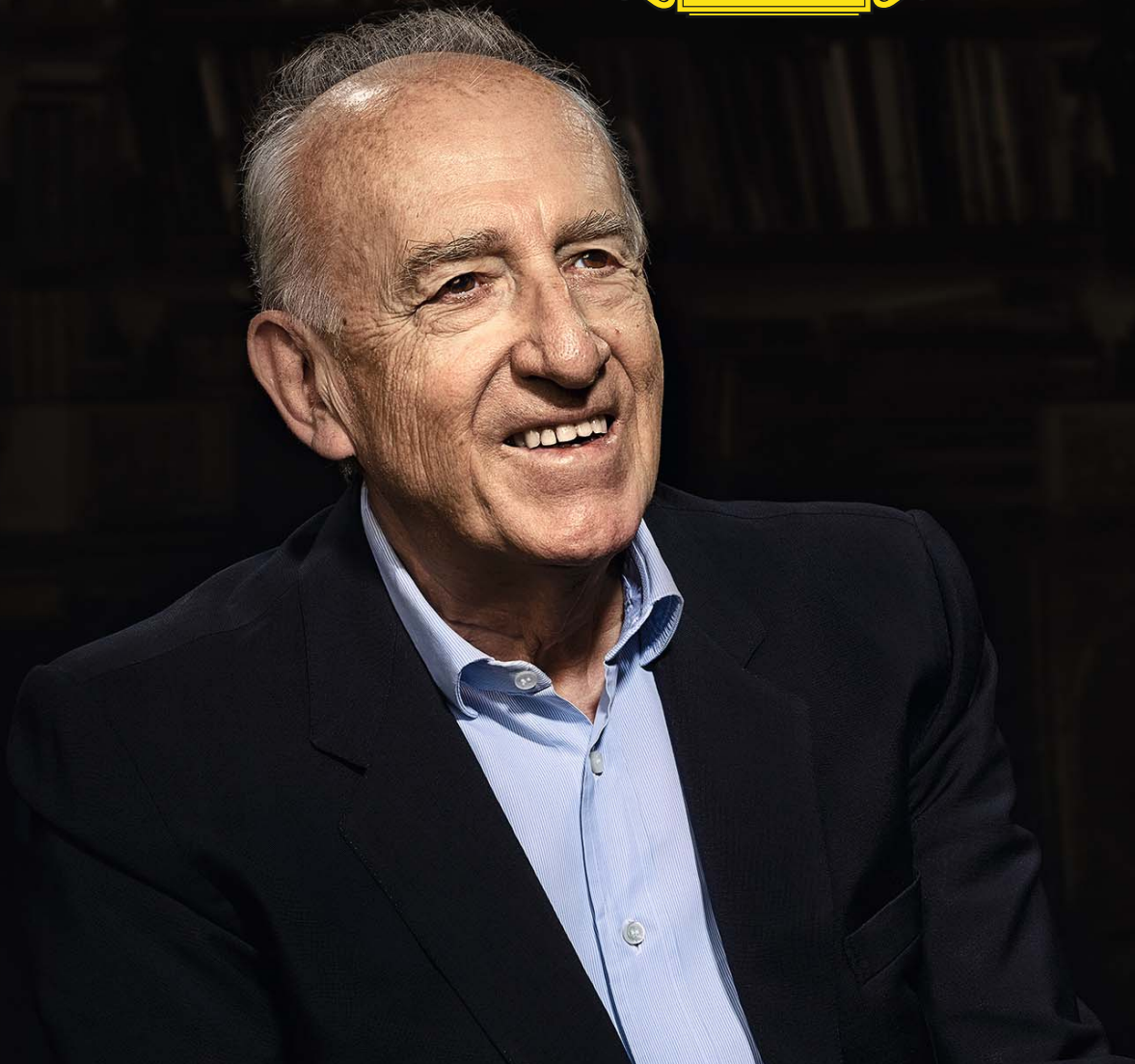




Debussy: Preludes II
MAURIZIO POLLINI
En blanc et noir - with Daniele Pollini





Debussy: Preludes II
MAURIZIO POLLINI
En blanc et noir - with Daniele Pollini

CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Préludes, 2^e Livre

Book II — Zweites Heft — Secondo libro

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | I. Brouillards . <i>Modéré, extrêmement égal et léger</i>
Mists – Nebel – Nebbie | 2:37 |
| 2 | II. Feuilles mortes . <i>Lent et mélancolique</i>
Dead Leaves – Welke Blätter – Foglie morte | 2:25 |
| 3 | III. La Puerta del Vino . <i>Mouvement de habanera avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur</i>
The Wine Gate – Das Weintor – La Porta del Vino | 2:37 |
| 4 | IV. «Les Fées sont d'exquises danseuses» . <i>Rapide et léger</i>
“The Fairies are exquisite dancers” – »Die Feen sind vorzügliche Tänzerinnen«
“Le fate sono squisite danzatrici” | 3:00 |
| 5 | V. Bruyères . <i>Calmé – Doucement expressif</i>
Heather – Heide – Brughiere | 2:20 |
| 6 | VI. «Général Lavine» — eccentric . <i>Dans le style et le mouvement d'un cake-walk</i> | 2:17 |
| 7 | VII. La Terrasse des audiences du clair de lune . <i>Lent</i>
The Terrace for Moonlit Audiences – Die Terrasse für Mondschein-Audienzen
La terrazza delle udienze del chiaro di luna | 3:35 |
| 8 | VIII. Ondine . <i>Scherzando</i> | 2:49 |
| 9 | IX. Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. <i>Grave</i>
Homage to Mr Samuel Pickwick – Omaggio all'illustre signor Pickwick | 2:27 |
| 10 | X. Canope . <i>Très calme et doucement triste</i>
Canopus/Canopic vase – Kanopus/Kanopenvase – Canopo | 2:25 |
| 11 | XI. Les Tierces alternées . <i>Modérément animé</i>
Alternating Thirds – Alternierende Terzen – Le terze alternate | 2:28 |
| 12 | XII. Feux d'artifice . <i>Modérément animé</i>
Fireworks – Feuerwerk – Fuochi d'artificio | 4:00 |

MAURIZIO POLLINI *piano*

En blanc et noir

Trois morceaux pour deux pianos

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | I. À mon ami A. [sic] Koussevitzky . <i>Avec emportement</i>
<i>Qui reste à sa place</i>
<i>et ne danse pas,</i>
<i>de quelque disgrâce</i>
<i>fait l'aveu tout bas.</i>
Barbier & Carré: <i>Roméo et Juliette</i> | 4:14 |
| 14 | II. Au lieutenant Jacques Charlot tué à l'ennemi en 1915, le 3 mars . <i>Lent. Sombre</i>
<i>Prince, porté soit des serfs Eolus</i>
<i>en la forest où domine Glaucus ;</i>
<i>ou privé soit de paix et d'espérance :</i>
<i>car digne n'est de posséder vertus</i>
<i>qui mal voudroit au royaume de France !</i>
François Villon: <i>Ballade contre les ennemis de la France</i> | 7:11 |
| 15 | III. À mon ami Igor Stravinsky . <i>Scherzando</i>
<i>Yver, vous n'estes qu'un vilain...</i>
Charles d'Orléans | 4:10 |

DANIELE POLLINI *piano I* & MAURIZIO POLLINI *piano II*



“HINTING AT IT, THAT’S THE DREAM”

Debussy’s second book of *Préludes* was written between December 1910 and 1912, and published in spring 1913. As with the first book, the titles are printed at the end of each piece, in parentheses and preceded by an ellipse – designed to be read in the silence that follows the final notes. Rather than being programmatic, they are poetic and evocative in nature (with the exception of No. 11), alluding to a source of inspiration and, in many cases, adding an aura of mystery to the music – Debussy agreed with Mallarmé’s famous declaration that “Naming an object removes three quarters of one’s enjoyment of a poem ... hinting at it, that’s the dream.”

The *Préludes* are some of the most extraordinary of Debussy’s mature works, thanks to the radical innovation of their piano writing, the new keyboard soundworlds they reveal, and the formal freedom and originality of musical thought they display. Here time is reinvented in disjointed, unpredictable, immediate ways, even when traces of known patterns are recognisable: the new appearance of an idea heard before may have a different meaning from that of a simple repeat.

Dieter Schnebel has underlined the absence in *Brouillards* of any theme, development, traditional form, counterpoint or harmony as such. The exploration of different registers (the two hands are called on

at times to play at opposite extremes of the keyboard) and of many shades of grey, along with the fragmentation of the writing, leaves limited room for clear thematic profiles and less still for well-defined tonal centres. The unresolved ending seems to lead in ideal fashion into the autumnal melancholy of the next piece, *Feuilles mortes*, which sits on the threshold of silence, shifting with the utmost subtlety between *pianissimo* and *piano*.

“With sudden oppositions of extreme violence and passionate sweetness”: this is the indication at the beginning of *La Puerta del Vino*. This piece in *habanera* rhythm marks a delightful return to Spanish exoticism, perhaps inspired by a postcard of the Alhambra sent by Manuel de Falla from Granada.

The title at the end of the fourth prelude is a translation of the English description (“The Fairies are exquisite dancers”) of one of Arthur Rackham’s illustrations for JM Barrie’s *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906). Debussy’s friend Robert Godet had given a copy of the book to Chouchou, the composer’s then six-year-old daughter, as a Christmas present in 1911. After aerial, quicksilver arabesques, a light and delicate waltz unfolds which seems to dissolve into ethereal trills.

The evocation of heather in *Bruyères* is more straightforward and transparent; then, in stark contrast, we reach the sixth prelude,

to be played “in the style and tempo of a cake-walk”. The eccentric of the title is the American clown Edward La Vine, whose stage name was “General Ed Lavine” and whose act had been a great hit in Paris in 1910.

The title of the seventh prelude relates to Debussy’s fascination with the Orient. It comes from an article written about an Indian scene by René Puaux which appeared in the newspaper *Le Temps* on 10 August 1912. The correspondent described a palace with a “terrace for moonlit audiences”, an image that sparked the dreamlike vision conjured by the succession of ideas in this piece, in a journey that reaches a peak about two-thirds of the way in, and then gently fades away.

The shimmering evocation of water in *Ondine* is more overtly portrayed. Marked “Scherzando”, this prelude is thought by some to have been inspired by La Motte Fouqué’s novella *Undine* (it too illustrated by Rackham). Bearing in mind the transformations of the theme that appears almost halfway through the piece, however, it could also be read as a disquieting and changeable portrait of an aquatic Mélisande, mysterious and seductive.

There is a touch of humour in the quotation of “God save the King” in the Dickens-inspired *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* (“Perpetual President Member Pickwick Club”): after the gravity of the initial quotation, the anthem reappears in the upper regis-

ter, distorted and truncated, about three quarters of the way through.

The tenth prelude opens with a solemn and arcane series of perfect chords (heard as pure sound, removed from any tonal logic). This enigmatically titled piece is mysteriously hieratic, distant and vaguely funereal in character (the latter notably in the second episode’s chromatic lament). *Canope* refers to the funerary urns that take their name from the Ancient Egyptian port of Canopus.

Unique among its poetically evocative fellows, the title of the eleventh prelude refers simply to a specific aspect of piano technique (see also the *Études* of 1915). The phrase “static vortex” (Jankélévitch) has been used to describe the rotating movement of these thirds that alternate from hand to hand and which also call to mind Couperin-style harpsichord writing.

With its formal freedom and predominantly athematic nature, the last prelude, a virtual explosion of virtuosity and inventiveness – its technical demands are reminiscent of Liszt’s writing – is one of the most boldly innovative of the set. At the end, barely audible “far off in the distance”, we hear the *Marseillaise*, the French national anthem.

“I have suffered greatly from the long drought imposed on my brain by the war,” wrote Debussy to his friend and publisher Jacques Durand on 20 June 1915. This is the first letter in which he mentions a project of pieces

for two pianos: after months of silence, *En blanc et noir* (4 June–late July 1915) heralded a rich period of creative inspiration. He had just completed work on an edition of the Chopin piano works and, after *En blanc et noir*, went on to write in quick succession the two books of *Études* and the sonatas. The final title of this set of three works for two pianos (originally *Caprices en blanc et noir*) refers to the black and white of the keys: in a letter to Robert Godet of 4 February 1916, Debussy wrote, “These pieces need to draw their colour, their emotion, purely from the piano, like the ‘greys’ of Velázquez”. Each one is headed with a literary quotation – only the second of these references is unambiguous in meaning.

The first piece is prefaced by four lines from the libretto of Gounod’s *Roméo et Juliette* – Capulet’s exhortation to his guests not to stay seated but get up and dance at the masked ball in Act One. Some have read this as an allusion to those who were not involved in the macabre dance of the war – probably to Debussy himself, whose age and ill health prevented him from serving. The dance is perhaps evoked by the lively whirl of the opening: with wonderful inventive freedom the music then travels through a kaleidoscopic variety of situations, into which are interwoven several reprises of the first idea.

The second piece is dedicated to Lieutenant Jacques Charlot (a relative of Durand who had been killed in action on 3 March 1915).

Its epigraph consists of the last five lines of François Villon’s *Ballade contre les ennemis de la France*, and its music “attacks” one of the best-known Lutheran choral tunes, “Ein feste Burg ist unser Gott”, here used to symbolise the German enemy. Debussy had written to Durand on 22 July: “You’ll see what lies in wait for Luther’s hymn when it dares stray into a French ‘Caprice’”. Towards the end a modest little carillon sounds a pre-*Marseillaise*. The work opens in a dark and sinister atmosphere, hovering amid echoes of military trumpet-calls and fragments of melody. The air of suspense is shattered, the Lutheran melody is harshly sounded and a battle breaks out – a conflict depicted without the need for descriptive realism. This is followed by agitated, joyful animation, before a return to the opening tempo, in a more tranquil atmosphere. Then, for a few bars we hear the “modest little carillon”, in which the “pre-*Marseillaise*” is not immediately recognisable.

Dedicated to Stravinsky, the third piece is marked “Scherzando” and its virtuosic writing gives it the character of a free-flowing *capriccio* with just one wide-ranging idea, which reappears towards the end. Extreme mobility and hugely varied fragmentation dominate the music until the ending, which is left ambiguously hanging, like a question mark.

PAOLO PETAZZI —

TRANSLATION: SUSANNAH HOWE

»DER TRAUM LIEGT IN DER ANDEUTUNG«

Der zweite, im Frühjahr 1913 erschienene Band von Debussys *Préludes* entstand zwischen Dezember 1910 und 1912. Wie im ersten Band wurden die Titel in Klammern den Stücken nachgestellt, sodass sie in der Stille nach dem Verklängen der letzten Noten gelesen werden konnten. Mit Ausnahme des Titels von Nr. 11 sind sie alle in poetisch-suggestiver Form formuliert: Sie bezeichnen kein Programm, sondern verweisen auf eine Inspirationsquelle des jeweiligen *Préludes* und verleihen der Musik auf diese Weise eine geheimnisvolle Aura. Debussy stimmte Mallarmés berühmter Aussage zu: »Einen Gegenstand zu benennen raubt Dreiviertel des Genusses, den ein Gedicht bereitet ... der Traum liegt in der Andeutung.«

Die *Préludes* sind eines der bemerkenswertesten Spätwerke von Debussy. Die radikale Erneuerung des Klavierstils steht hier neben der Erkundung neuer Klanghorizonte; damit untrennbar verbunden sind ihre formale Freiheit und Debussys zutiefst originelles musikalisches Denken, das durch gebrochene, unvorhersehbare, kurzlebige Strukturen die Zeit neu erfindet. Spuren bekannter Muster lassen sich zwar ebenfalls erkennen, doch die Wiederaufnahme einer zuvor erklangenen Idee ist häufig weit mehr als eine bloße Reprise.

Das erste der *Préludes* des zweiten Bandes, *Brouillards* (Nebel), folgt laut Dieter Schnebel

keiner der traditionellen musiksprachlichen Normen: »Kein Thema, keine Entwicklung; keine traditionelle Form; kein Kontrapunkt, aber auch keine sogenannte Harmonik«. Die Erkundung verschiedener Register auf der Tastatur (bis zur größtmöglichen Entfernung beider Hände voneinander), das Spiel mit Grautönen und der fragmentierte Kompositionsstil lassen nur wenig Raum für ausgeprägte Themenprofile – und noch weniger für ein klares tonales Zentrum. Der schwebende Halbschluss des Stücks scheint ideal zum herbstlichen Schwermut des folgenden *Feuilles mortes* (Welke Blätter) überzuleiten – eines außerordentlich raffinierten *Préludes*, das zwischen *pianissimo* und *piano* schwankt und stets an der Schwelle zur absoluten Stille steht.

»Mit krassen Gegensätzen äußerster Gewalt und leidenschaftlicher Zartheit« notierte Debussy am Anfang des im Habanera-Takt geschriebenen *Préludes La Puerta del Vino* (Das Weintor) – einer faszinierenden Rückkehr zur spanischen Exotik. Debussy ließ sich hierbei möglicherweise von einer Postkarte der Alhambra von Granada inspirieren, die ihm Manuel de Falla zugeschickt hatte.

Der in Anführungszeichen gesetzte Titel am Ende des vierten *Préludes* ist eine Übersetzung der englischen Bildunterschrift »The fairies are exquisite dancers« (Die Feen sind vorzügliche Tänzerinnen); diese begleitete

eine Illustration Arthur Rackhams für James Matthew Barries 1906 erschienene Erzählung *Peter Pan in Kensington Gardens*. Robert Godet hatte das Buch zum Weihnachtsfest 1911 Debussys damals sechsjähriger Tochter Chouchou geschenkt. Mit zarter Leichtigkeit und luftigen, fast körperlosen Arabesken deutet es einen Walzertakt an, der sich in ätherischen Trillern aufzulösen scheint.

In deutlichem Kontrast zu den klareren, geradliniger gestalteten Formen von *Bruyères* (Heide) steht das sechste, »in Stil und Bewegung eines Cakewalk« verfasste *Prélude*, das an General Lavigne erinnert – die exzentrische Bühnenfigur des amerikanischen Akrobaten Edward La Vine, der sich 1910 in Paris erfolgreich produziert hatte.

Der Titel des siebten *Préludes* ist Debussys Interesse für den Orient geschuldet: Er ist René Puaux' »Notes indiennes« entnommen, die am 10. August 1912 in der Zeitung *Le Temps* erschienen und einen Palast mit einer »Terrasse für Mondschein-Audienzen« beschreiben. Die Lektüre dieses Artikels gab den Anstoß zur Komposition des Traumbilds, das dieses *Prélude* in einer Reihe aufeinanderfolgender Ideen entwirft. Nach dem Erreichen des Höhepunkts im zweiten Drittel des Stücks verschwindet das Bild allmählich.

Das unmittelbar folgende *Prélude Ondine* (»Scherzando«) lässt das Bild eines fließenden Wassers entstehen. Auch wenn der Titel

möglicherweise durch Friedrich de la Motte Fouqué's berühmte (ebenfalls von Rackham illustrierte) Erzählung inspiriert wurde, kann man das Stück auch als bewegtes, schillerndes Porträt einer geheimnisvollen und verführerischen Mélisande der Fluten interpretieren: Man denke nur an die Verwandlungen des Themas, das erstmals gegen Mitte des Stücks erklingt.

Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C. (»Perpetual President Member Pickwick Club«), eine Huldigung der gleichnamigen Figur von Charles Dickens, erhält durch das Zitieren der britischen Nationalhymne einen humoristischen Anstrich: Nachdem sie anfänglich schwer und gewichtig vorgetragen wird, erscheint die Hymne nach etwa drei Vierteln des Stücks in verkürzter und stark verzerrter, schriller Form.

Eine feierliche, geheimnisvolle Folge von Dreiklängen (die man als reine, der tonalen Logik entrückte Klänge wahrnimmt) eröffnet das zehnte, rätselhaft betitelt *Prélude*, dessen mysteriös-priesterlicher, entrückter und an eine Trauerfeier anmutende Charakter auch in der chromatischen Klage des zweiten Abschnitts zutage tritt. Die Überschrift *Canope* erinnert an eine Form von Graburnen, die nach dem antiken ägyptischen Hafen Kanopus benannt wurden.

Inmitten all der literarischen Überschriften sticht der Titel des elften *Préludes*, »Alternierende Terzen«, heraus: Wie die

Titel der Etüden von 1915 verweist er auf einen Aspekt der Klavierspieltechnik. Wegen der rotierenden Bewegung der Hände, die in schnellem Wechsel Terzen spielen, wurde das Prélude als »statischer Wirbel« (Jankélévitch) bezeichnet; der Kompositionsstil erinnert auch an Couperins Cembalostücke.

Mit seiner formalen Freiheit und dem grundsätzlichen Verzicht auf ein Thema gehört das virtuose, vor Erfindungsreichtum nur so strotzende letzte Prélude zu den innovativsten Werken des Zyklus (das gleichzeitig aber auch an Liszts Musik anknüpft). Am Ende des Stücks erklingt »von ferne« ein Bruchstück der französischen Nationalhymne, der *Marseillaise*.

»Ich habe stark unter der langen Dürre gelitten, die der Krieg meinem Gehirn auferlegte«, schrieb Debussy seinem Verleger und Freund Jacques Durand am 30. Juni 1915 in einem Brief, in dem er zum ersten Mal seine Absicht erwähnte, Stücke für zwei Klaviere zu komponieren. Nach Monaten des Schweigens – und kurz nach dem Abschluss seiner Arbeit an einer Ausgabe von Chopins Klavierwerken – begann mit *En blanc et noir* (4. Juni – Ende Juli 1915) plötzlich eine außerordentlich schöpferische Zeit in Debussys Leben, die sich mit den Etüden und Sonaten fortsetzte. Der endgültige Titel des Triptychons für zwei Klaviere (das ursprünglich *Caprices en blanc et noir* heißen sollte) erinnert an das Schwarz

und Weiß der Klaviertasten. »Diese Stücke beziehen ihre Farbe, ihr Gefühl aus einem schlichten Klavier, so wie die Grautöne von Velázquez« (Brief an Robert Godet, 4. Februar 1916). Jedem von ihnen ist ein Verszitat vorangestellt, dessen Bedeutung aber nur im zweiten Stück eindeutig ist.

Das erste, vierzeilige Zitat ist dem Libretto von Gounods *Roméo et Juliette* entnommen; es handelt sich um eine Aufforderung zum Tanz, den die Capulets auf ihrem Fest im ersten Akt vollführen. Dies wurde als Anspielung auf diejenigen gedeutet, die sich dem Totentanz des Krieges entzogen, also vermutlich auf Debussy selbst, dessen Alter und Gesundheitszustand jegliche Teilnahme an Kriegshandlungen unmöglich machten. Ein erster Anklang an den Tanz findet sich möglicherweise bereits im rasanten, ungestümen Anfang des Stücks; danach durchläuft es eine wunderbar einfallsreich gestaltete, kaleidoskopische Vielfalt von Situationen, in denen auch die Anfangsidee einige Male wiederaufgenommen wird.

Das zweite Stück ist Leutnant Jacques Charlot gewidmet, einem am 3. März 1915 gefallenen Neffen des Verlegers Durand; auf dem Titelblatt werden die letzten fünf Verse von François Villons »Ballade gegen Frankreichs Feinde« zitiert. In der Musik wird einer der berühmtesten lutherischen Choräle, »Ein feste Burg ist unser Gott«, der hier für das Banner der Feinde Frankreichs steht, sozu-

sagen »ins Feld geführt«. Am 22. Juli hatte Debussy Durand geschrieben: »Sie werden sehen, was Luthers Hymne alles »einstecken« muss, wenn sie sich unvorsichtigerweise in ein »Caprice à la française« verirrt. Gegen Ende lässt ein bescheidenes Glockenspiel eine Vorahnung der *Marseillaise* erklingen.« Das Stück beginnt in düsterer Stimmung; ab und zu ist der Widerhall von Militärtrompeten und Liedfragmenten zu hören. Auf einmal ertönt der harte Klang des Luther-Lieds »Ein feste Burg«, und der Konflikt entfesselt sich, wobei Debussy auf jeden klangmalerischen Realismus verzichtet. Nach einer freudig aufgeregten, bewegten Passage kehrt das Stück schließlich wieder in ruhiger Stimmung zum Anfangstempo zurück. Einige Schläge lang hört man das »bescheidene Glockenspiel«, in dem die »Vorahnung der *Marseillaise*« allerdings nicht unmittelbar erkennbar ist.

Das dritte, Strawinsky gewidmete Stück, trägt den Titel »Scherzando«. Mit seinem virtuoson Stil wirkt es wie ein sehr freies Capriccio mit einer einzigen, umfassenden Idee, die gegen Ende wieder aufgenommen wird. Bis zum Schluss, der wie ein Fragezeichen im Raum schwebt, bleibt das Stück außerordentlich beweglich und fragmentiert.

PAOLO PETAZZI —

ÜBERSETZUNG: FELIX SCHOEN



« LE SUGGÉRER, VOILÀ LE RÊVE »

Entre décembre 1910 et 1912, Debussy compose son deuxième livre de Préludes, qui est publié au printemps 1913. Comme dans le premier livre, le titre de chaque morceau est placé à la fin, entre parenthèses et précédé de points de suspension : il est censé être lu dans le silence qui suit la dernière note. Tous les préludes du deuxième livre (sauf le onzième) ont un caractère poétique évocateur : ils ne suivent pas un programme extra-musical mais renvoient à un motif d'inspiration, et souvent leur musique est entourée d'une aura mystérieuse. En cela, Debussy souscrit à la célèbre remarque de Mallarmé : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. »

Les Préludes comptent parmi les pages les plus extraordinaires du Debussy de la maturité par la nouveauté radicale de leur écriture pianistique, par leur faculté de créer de nouveaux horizons sonores et, ce qui en est inséparable, par leur liberté formelle et l'originalité de la pensée musicale qui réinvente le temps selon une logique discontinue, imprévisible, instantanée, même lorsque reviennent des bribes connues : la réapparition d'une idée déjà entendue peut avoir une autre signification que celle d'une simple reprise.

Dieter Schnebel a souligné l'absence de toute catégorie habituelle (formelle, thématique,

harmonique ou contrapuntique) dans *Brouillards*. L'exploration de divers registres du clavier – jusqu'à un écart maximal entre les mains – et de nombreuses tonalités de gris, ainsi que la fragmentation de l'écriture laissent peu de place à des dessins thématiques nets, et encore moins à des centres tonals bien définis. La conclusion en suspens apparaît idéale pour introduire la mélancolie automnale du prélude suivant, *Feuilles mortes*, qui évolue entre le *pianissimo* et le *piano*, au seuil du silence, avec le plus grand raffinement.

« Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur », écrit Debussy au début de *La Puerta del Vino*, un mouvement de habanera. Ce fascinant retour à l'exotisme espagnol lui a peut-être été inspiré par une carte postale de l'Alhambra que Manuel de Falla lui avait envoyée de Grenade.

Les mots entre guillemets à la fin du quatrième prélude, « Les Fées sont d'exquises danseuses », reprennent le titre anglais d'une illustration d'Arthur Rackham dans le livre de James Matthew Barrie *Peter Pan in Kensington Gardens* (1906). En 1911, un ami de Debussy, Robert Godet, avait offert ce livre comme cadeau de Noël à la fille du compositeur, Chouchou, qui avait six ans. Dans le prélude se profile avec une délicate légèreté, après des arabesques aériennes, dématérialisées, un mouvement de valse qui semble se dissoudre dans des trilles éthérés.

L'évocation de *Bruyères* est plus linéaire et transparente. Puis vient un net contraste avec le sixième prélude, «dans le style et le mouvement d'un cake-walk», qui fait allusion aux facéties du général Lavine, personnage excentrique qu'avait créé avec succès le comédien américain Edward La Vine, à Paris, en 1910.

Le septième prélude reflète l'intérêt de Debussy pour l'Orient. Il fut inspiré par la lecture d'une des *Notes indiennes* de René Puaux, publiée dans *Le Temps* du 10 août 1912, où il est question d'un palais avec une «terrasse des audiences du clair de lune». Le morceau évoque cette vision de rêve en un parcours qui, à partir de deux tierces, progresse vers un point culminant puis s'évanouit.

Plus immédiate est la scintillante évocation de mouvements aquatiques dans *Ondine*. D'aucuns pensent que ce prélude *scherzando* aurait été inspiré par le célèbre conte éponyme de Friedrich de La Motte Fouqué (également illustré par Rackham), mais à l'écoute des transformations du thème, qui apparaît à peu près au milieu du morceau, on peut y voir un portrait agité et changeant d'une Mélisande des eaux mystérieuse et séduisante.

L'utilisation de l'hymne national britannique dans l'*Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* («Perpetual President Member Pickwick Club»), où est mis en scène le héros du premier roman de Dickens, ne manque pas d'humour. Après la citation initiale, pleine de gravité, l'hymne réapparaît dans

l'aigu aux trois-quarts du morceau, déformé puis coupé net.

Une succession solennelle et mystérieuse d'accords parfaits – qui ne s'inscrivent pas dans une logique tonale mais sont perçus comme de pures sonorités – ouvre le dixième prélude, au titre énigmatique *Canope*, qui renvoie aux vases funéraires des anciens Égyptiens. Le morceau a un caractère hiératique, lointain et vaguement funèbre, également dans la lamentation chromatique du deuxième épisode.

Au milieu de toutes ces évocations poétiques, le onzième prélude, *Tierces alternées*, marque une césure, explorant un aspect technique comme le feront les Études de 1915. Jankélévitch a parlé de «tournoiement statique» à propos du mouvement circulaire de tierces, qui rappelle également une écriture de clavecin à la Couperin.

Le dernier prélude, *Feux d'artifice*, sorte d'explosion virtuose et inventive, est l'un des plus audacieusement innovateurs par sa liberté formelle et son athématisme, ainsi que par son écriture, qui n'est pas sans rappeler Liszt. À la fin apparaît à peine, «de très loin», *La Marseillaise*.

«J'ai beaucoup souffert de la longue sécheresse imposée, à mon cerveau, par la guerre», écrit Debussy le 30 juin 1915 à son ami et éditeur Jacques Durand dans la première lettre où il mentionne un projet de morceaux pour deux

pianos. Après des mois de silence, et le travail d'édition qu'il vient de faire sur les œuvres pour piano de Chopin, s'ouvre avec *En blanc et noir* (écrit du 4 juin à la fin juillet 1915) une période de ferveur créative qui se poursuivra avec les deux livres d'Études et les dernières sonates. Intitulés dans un premier temps *Caprices en blanc et noir*, les trois morceaux pour deux pianos d'*En blanc et noir* renvoient aux touches de l'instrument et, comme l'écrit Debussy à Robert Godet le 4 février 1916, «veulent tirer leur couleur, leur émotion du simple piano, tels les gris de Vélasquez». Chacun est précédé d'une citation poétique.

Le premier morceau cite quatre vers du livret de *Roméo et Juliette* de Gounod, à savoir l'invitation à la danse chantée par le chœur lors de la fête des Capulets, au premier acte. On a vu dans cette citation une allusion à ceux qui s'étaient soustraits à la danse macabre de la guerre – y compris à Debussy lui-même, dont l'âge et la santé interdisaient qu'il aille au champ de bataille. La danse est évoquée à grands traits par la fougue tourbillonnante du début. Avec une merveilleuse liberté inventive, le compositeur nous fait ensuite passer par un kaléidoscope de situations où l'idée initiale revient plusieurs fois.

Le deuxième morceau, dédié au lieutenant Jacques Charlot, neveu de Jacques Durand, mort au champ de bataille le 3 mars 1915, cite en exergue les cinq derniers vers de la *Ballade contre les ennemis de la France* de Fran-

çois Villon, et intègre en son sein l'un des plus célèbres chorals luthériens, *Ein feste Burg ist unser Gott*, qui représente ici l'étendard de l'ennemi. Debussy avait écrit à Durand le 22 juillet: «Vous verrez ce que peut “prendre” l'hymne de Luther pour s'être imprudemment fourvoyé dans un “Caprice” à la française. Vers la fin, un modeste carillon sonne une pré-Marseillaise.» Le morceau débute dans un climat sombre et sinistre, suspendu entre les échos des trompettes militaires et des fragments mélodiques. Le climat change, la mélodie d'*Ein feste Burg* émerge avec difficulté, et le conflit se déchaîne, évoqué sans aucun réalisme descriptif et suivi par une agitation joyeuse. Puis on revient au tempo initial et à un climat recueilli. Affleure ensuite, pendant quelques mesures, le «modeste carillon» dans lequel la pré-Marseillaise n'est pas immédiatement reconnaissable.

Le troisième morceau, dédié à Stravinsky, porte l'indication *Scherzando*, et son écriture virtuose lui donne un caractère de caprice extrêmement libre. On y entend une seule idée au souffle ample, qui réapparaît vers la fin, car ce sont l'extrême mobilité et la fragmentation très bigarrée qui prévalent jusqu'à la conclusion, pratiquement suspendue en une interrogation.

PAOLO PETAZZI —

TRADUCTION: DANIEL FESQUET

“SUGGERIRLO, ECCO IL SOGNO”

Tra il dicembre 1910 e il 1912 Debussy compose i Preludi del secondo libro, pubblicato nella primavera 1913. Anche qui i titoli sono stampati dopo ogni preludio, tra parentesi e con puntini di sospensione: si dovrebbero leggere nel silenzio che segue le ultime note. Hanno un carattere poetico-evocativo (tranne l'undicesimo): non enunciano un programma, alludono a un motivo di ispirazione e spesso creano intorno alla musica un'aura misteriosa. Debussy condivideva la celebre affermazione di Mallarmé: “nominare un oggetto è eliminare i tre quarti del piacere della poesia [...] suggerirlo, ecco il sogno”.

I *Préludes* sono pagine tra le più straordinarie della maturità di Debussy, per la radicale novità della scrittura pianistica, per la scoperta sulla tastiera di orizzonti sonori nuovi, e, inseparabilmente, per la libertà formale, l'originalità di un pensiero musicale capace di reinventare il tempo secondo logiche discontinue, imprevedibili, istantanee, anche quando è possibile riconoscere tracce di schemi noti: la nuova apparizione di un'idea già ascoltata può avere un significato diverso da quello di una semplice ripresa.

Dieter Schnebel sottolineò in *Brouillards* (Nebbie) l'assenza di ogni categoria consueta (formale, tematica, armonica, contrappuntistica). L'esplorazione di diversi registri della tastiera (fino alla massima divaricazione tra

le due mani) e di molte tonalità di grigio, la frammentazione della scrittura lasciano limitato spazio a netti profili tematici e ancor meno a ben definiti centri tonali. La conclusione sospesa sembra idealmente collegarsi alla malinconia autunnale del successivo *Feuilles mortes*, che si mantiene tra *pianissimo* e *piano*, alla soglia del silenzio, con la massima raffinatezza.

“Con brusche opposizioni di estrema violenza e di appassionata dolcezza” scrive Debussy all'inizio della *Puerta del Vino* in tempo di habanera, affascinante ritorno all'esotismo spagnolo, ispirato forse a una cartolina dell'Alhambra di Granada inviata da Manuel de Falla.

Il titolo tra virgolette alla fine del quarto preludio traduce il titolo inglese (“The Fairies are exquisite dancers”) di una illustrazione del 1906 di Arthur Rackham per il libro *Peter Pan in Kensington Gardens* di James Matthew Barrie. Robert Godet lo aveva regalato per il Natale 1911 a Chouchou, la figlia di Debussy, che aveva sei anni. Con delicata leggerezza, dopo arabeschi aerei, smaterializzati, si profila un andamento di valzer che sembra dissolversi in eterei trilli.

Più lineare e trasparente l'evocazione di *Bruyères* (Brughiere); poi, con netto contrasto, il sesto preludio, “nello stile e nell'andamento di un cake-walk”, allude al personaggio del

Generale Lavine che ebbe successo a Parigi nel 1910 nelle esibizioni di un acrobata americano, Edward La Vine.

Il titolo del settimo preludio si collega all'interesse di Debussy per l'Oriente. La lettura di una delle “Notes indiennes” di René Puaux pubblicata sul giornale *Le Temps* il 10 agosto 1912, con la descrizione del palazzo dove si trovava la “terrazza delle udienze del chiaro di luna”, offrì uno spunto alla visione da sogno evocata nel succedersi delle idee di questo preludio, in un percorso che a circa due terzi approda a un punto culminante e poi si dissolve.

Più immediata la scintillante evocazione di movenze acquatiche, “Scherzando”, in *Ondine*, un preludio che alcuni ritengono ispirato al celebre racconto di Friedrich de La Motte Fouqué (anch'esso illustrato da Rackham), ma che si può leggere come inquieto e mutevole ritratto di una Mélisande delle acque, misteriosa e seducente: si pensi alle trasformazioni del tema che appare quasi a metà del pezzo.

Un sapore umoristico ha la citazione dell'inno nazionale britannico nell'omaggio a un personaggio di Dickens in *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* (“Perpetual President Member Pickwick Club”): dopo la gravità della citazione iniziale, c'è la riapparizione dell'inno nel registro acuto deformata e troncata di netto a circa tre quarti del pezzo.

Una solenne e arcana successione di accordi perfetti (sentiti come puro suono, sottratti alla logica tonale) apre il decimo preludio,

che ha un titolo enigmatico e un carattere misteriosamente ieratico, lontano, e vagamente funebre, anche nel cromatico lamento del secondo episodio. *Canope* allude all'urna funeraria che prende il nome dall'antico porto egiziano di Canopo.

Tra tante poetiche evocazioni le “terze alternate” dell'undicesimo preludio definiscono un aspetto di tecnica pianistica, come negli Studi del 1915. Si è parlato di “vortice statico” (Jankélévitch) a proposito del movimento rotatorio delle terze a mani alternate, che evocano anche una scrittura clavicembalistica, alla Couperin.

Nella libertà formale e nel carattere sostanzialmente atematico l'ultimo preludio, quasi un'esplosione virtuosistica e inventiva, è tra i più arditamente innovativi, anche nella scrittura pianistica (pur non immemore di Liszt): alla fine si ha l'apparizione, appena accennata “da lontano”, dell'inno nazionale francese, la *Marsigliese*.

“Ho molto sofferto del lungo inaridimento imposto al mio cervello dalla guerra” scrisse Debussy a Jacques Durand, amico ed editore, il 30 giugno 1915, nella prima lettera in cui menziona un progetto di pezzi per due pianoforti: dopo mesi di silenzio, con *En blanc et noir* (4 giugno – fine luglio 1915) iniziò un periodo di fervore creativo, che venne subito dopo il lavoro all'edizione delle opere pianistiche di Chopin e che proseguì con i due libri

delle *Études* e con le Sonate. Il titolo definitivo dei tre pezzi per 2 pianoforti (che dovevano chiamarsi *Caprices en blanc et noir*) rimanda al bianco e nero dei tasti e della struttura del pianoforte. “Questi pezzi vogliono trarre il loro colore, la loro emozione dal semplice pianoforte! – come i ‘grigi’ di Velázquez” (lettera a Robert Godet, 4 febbraio 1916). Ognuno è preceduto da una citazione poetica che solo nel secondo ha un significato inequivocabile.

Il primo cita quattro versi dal libretto del *Roméo et Juliette* di Gounod, un invito alla danza del coro dei Capuleti nella loro festa del primo atto: vi si è riconosciuta un’allusione a chi si era sottratto alla macabra danza della guerra, probabilmente allo stesso Debussy, cui età e condizioni di salute impedirono ogni partecipazione. La danza è forse evocata dall’impeto turbinoso dell’inizio: con meravigliosa libertà inventiva si passa poi attraverso una caleidoscopica varietà di situazioni, che si intrecciano con alcuni ritorni della prima idea.

Il secondo pezzo, dedicato al luogotenente Jacques Charlot (nipote dell’editore Durand, caduto il 3 marzo 1915), cita in esergo gli ultimi cinque versi della *Ballata contro i nemici della Francia* di Villon, e nella musica “aggre-disce” uno dei più celebri corali luterani, *Ein feste Burg ist unser Gott*, qui usato come vessillo nemico. Debussy aveva scritto a Durand il 22 luglio: “Vedrete ciò che può ‘buscare’

l’inno di Lutero per essersi imprudentemente smarrito in un ‘Capriccio’ alla francese. Verso la fine un modesto carillon suona una pre-*Marsigliese*”. Il pezzo si avvia in un clima cupo e sinistro, sospeso tra echi di trombe militari e frammenti melodici. Il clima sospeso si rompe, emerge con durezza la melodia luterana di *Ein feste Burg* e si scatena il conflitto, evocato senza alcun realismo descrittivo e seguito da concitata animazione gioiosa, finché si ritorna al tempo dell’inizio, in un clima raccolto. Affiora poi per poche battute il “modesto carillon” in cui non è immediatamente riconoscibile la “pre-*Marsigliese*”.

Il terzo pezzo, dedicato a Stravinsky, porta l’indicazione “Scherzando” e nella virtuosistica scrittura ha un carattere di liberissimo capriccio, in cui si ascolta una sola idea di ampio respiro, che riappare verso la fine, e prevalgono l’estrema mobilità, la variegatissima frammentazione fino alla chiusa quasi sospesa in un interrogativo.

PAOLO PETAZZI



Recording: Munich, Herkulessaal, 9 & 10/2016

Executive Producer: Ute Fesquet
Producer: Christopher Alder
Recording Engineer (Tonmeister): Klaus Hiemann
Assistant Engineer: Oliver Rogalla von Heyden
Product Manager: Matthias Koch
Product Coordinator: Dorothea Schuldt
Piano Technician: Angelo Fabbrini

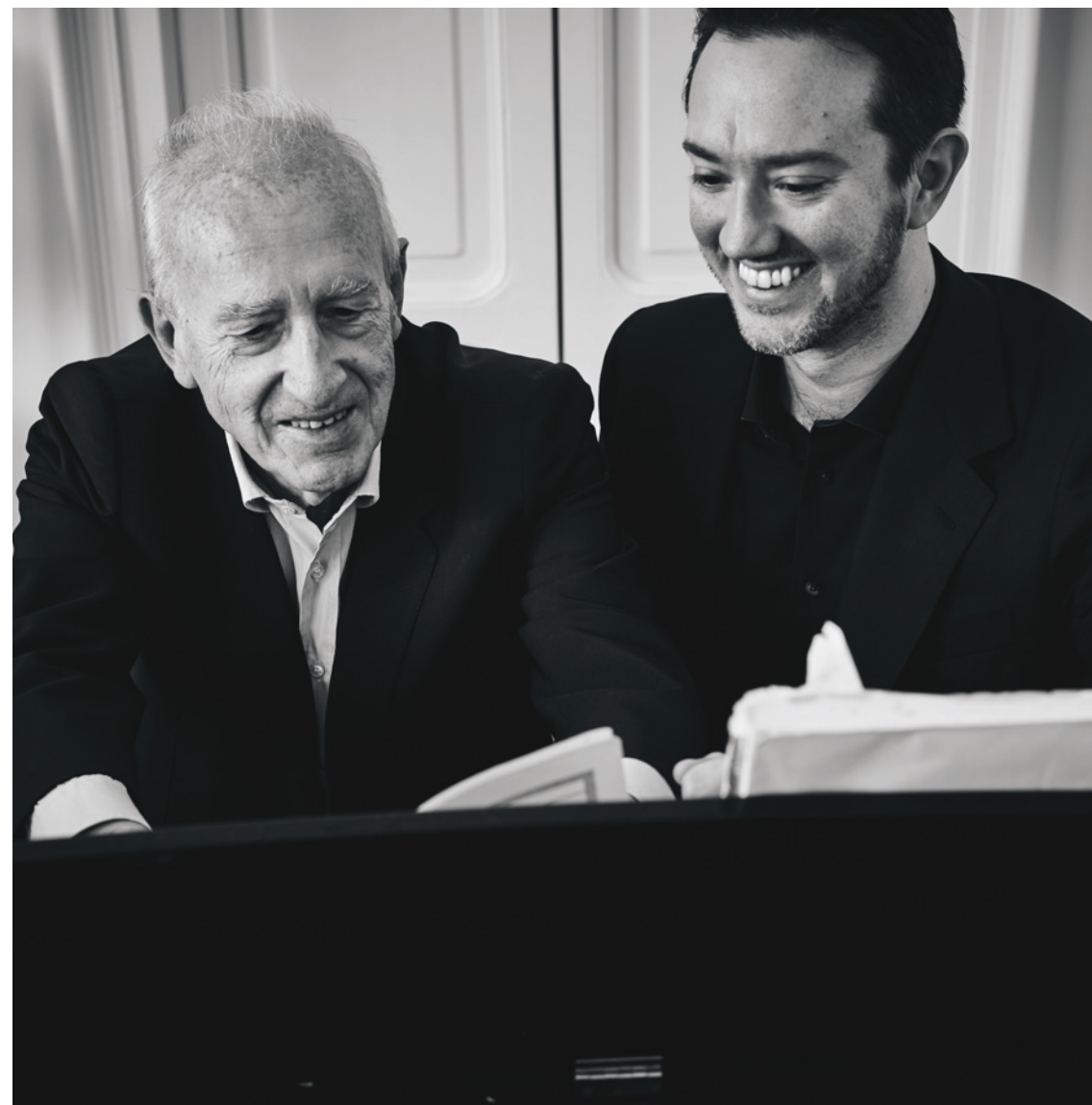


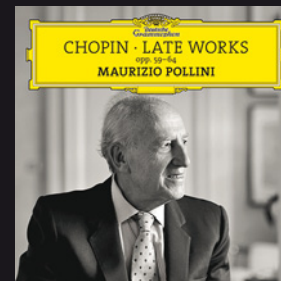
Recorded and mastered by Emil Berliner Studios

© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Stralauer Allee 1, 10245 Berlin
© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Booklet Editor: Manuela Amadei **texthouse**
Photos: © York Christoph Riccius
Design: Julia Becker

www.deutschegrammophon.com/debussy100





Backstage for blogs, activities and free music
my.deutschegrammophon.com

myDG

