

...les sons et les parfums

JAVIER PERIANES

DEBUSSY meets **CHOPIN**

...les sons et les parfums

tournent dans l'air du soir

FREDERIC CHOPIN (1810-1849)

1 | **Berceuse op.57.** *Andante* 4'21

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

2 | **Suite bergamasque** : Clair de lune. *Andante très expressif* 5'28

3 | CHOPIN. **Étude op.25** n°1 en La bémol majeur *A flat major* / As-Dur - *Allegro sostenuto* 2'40

4 | DEBUSSY. **Étude XI.** Pour les arpèges composés 5'38

5 | CHOPIN. **Ballade op.52** en fa mineur / *F minor* / f-Moll. *Andante con moto* 11'50

6 | DEBUSSY. **Préludes**, Premier Livre : 3'44

4. Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir. *Modéré*

7 | CHOPIN. **Grande valse brillante** op.34 n°2 en la mineur / *A minor* / a-Moll 5'35

8 | DEBUSSY. **La plus que lente.** Valse 4'52

9 | CHOPIN. **Prélude op.28** n°1 en Ut majeur / *C major* / C-Dur. *Agitato* 0'36

10 | DEBUSSY. **Préludes**, Premier Livre : 1. Danseuses de Delphes. *Lent et grave* 3'11

11 | CHOPIN. **Nocturne op.15** n°2 en Fa dièse majeur / *F sharp major* / Fis-Dur 3'21

12 | DEBUSSY. **Préludes**, Deuxième Livre : 7. La terrasse des audiences du clair de lune. *Lent* 4'03

13 | CHOPIN. **Barcarolle op.60** en Fa dièse majeur / *F sharp major* / Fis-Dur. *Allegretto* 9'18

14 | DEBUSSY. **L'Isle joyeuse.** Quasi una cadenza – Tempo : Modéré et très souple 6'37

Javier Perianes, piano

Chopin et Debussy, deux chercheurs d'absolu

L'art de Chopin a tracé un sillon fécond dont on peut percevoir les fruits jusqu'à nos jours, tant du point de vue strictement pianistique, que dans le domaine de la création musicale. Nombreux sont les compositeurs qui ont recueilli son héritage et qui lui sont redevables d'avoir ouvert de nouveaux chemins à l'imagination sonore : depuis ses contemporains, Liszt et Wagner, jusqu'à Albéniz, Falla, Fauré, Gershwin, Granados, Grieg, Mompou, Rachmaninov, Ravel, Scriabine, Szymanowski... et bien sûr, et surtout, Debussy, qui considérait que "la musique de Chopin est une des plus belles que l'on ait jamais écrites".

Les origines d'une vénération

Debussy confia en 1910 au critique musical René Doire : "J'ai presque aimé Chopin en commençant à aimer la musique, et j'ai continué !" ¹ Cet amour pour la musique du compositeur polonais lui fut très certainement transmis par Antoinette Mauté, le professeur de piano qui le prépara efficacement au concours d'entrée du Conservatoire de Paris, où il fut admis en octobre 1872, à l'âge de dix ans, dans la classe de piano d'Antoine Marmontel. Mme Mauté disait avoir reçu des leçons de Chopin, mais aucune source n'a pu corroborer, à ce jour, cette filiation pianistique. Toutefois, ce qui nous paraît important, c'est que Debussy le croyait et que cette certitude imprégna très tôt sa sensibilité musicale. De longues années plus tard, il écrira à son éditeur, Jacques Durand : "Il est regrettable que Madame Mauté de Fleurville, à laquelle je dois le peu de ce que je sais de piano, soit morte ! Elle savait beaucoup de choses sur Chopin..." Tous ceux qui ont entendu jouer Debussy ont loué la beauté et le raffinement de son toucher – en particulier lorsqu'il interprétait la musique de Chopin – et la subtilité de son maniement des pédales, qualités que les contemporains de Chopin admiraient également chez lui. La grande pianiste Marguerite Long, qui reçut de nombreux conseils de Debussy et l'entendit souvent jouer du piano, se souvient qu'il était "comme *habité*" par le jeu de Chopin : "Il recherchait dans ses exécutions personnelles tout ce qu'il pensait être des procédés de notre maître à tous !"

Présences de Chopin dans l'œuvre de Debussy

Comme nous le verrons ci-après, les connexions entre les musiques de Chopin et de Debussy sont nombreuses et profondes, mais subtiles, souvent peu apparentes. Nous ne trouverons pas de citations chopéniennes textuelles chez Debussy – alors qu'il cite ironiquement le début de *Tristan* de Wagner dans "Golliwogg's cake walk" (n°6 de *Children's corner*, 1906-08) –, ni de variations sur un thème de Chopin comme celles qu'écrivit Rachmaninov en 1902-03. Chez Debussy, l'influence de Chopin est parfaitement assimilée, et incorporée de façon naturelle dans son langage et son écriture : il s'agit d'un remploi raffiné de contours mélodiques, de figures ornementales,

d'enchaînements harmoniques, de formules pianistiques et d'éléments stylistiques ou poétiques chopéniens qui acquièrent dans son œuvre une tout autre signification. La *Berceuse* op.57 (1844) de Chopin, quatorze variations miraculeuses sur un thème délicat et raffiné, et "Clair de lune" (n°3 de la *Suite bergamasque*, 1890-1905) de Debussy, pièce rêveuse de structure tripartite, sont toutes deux écrites en Ré bémol majeur, tonalité bémolisée chère aux poètes du piano comme Chopin, Fauré ou Debussy. Les connexions entre ces deux pièces sont d'ordre émotionnel. Les deux œuvres évoquent le caractère magique de la nuit, établissent une atmosphère contemplative et, finalement, s'évanouissent dans le silence, l'auditeur éprouvant la sensation de rester sur le seuil d'un ineffable secret. Ces deux chefs-d'œuvre, d'une sereine beauté, témoignent des affinités poétiques qui existent entre Chopin et Debussy, et mettent en évidence la pudeur, la retenue et la perfection formelle avec lesquelles ils s'exprimèrent.

Les *Études* de Debussy, composées au cours de l'été 1915 et dédiées "à la mémoire de Frédéric Chopin", sont un exemple parfait d'assimilation transcendée du modèle chopéniens, qui transforma l'étude pour piano en une pièce de concert qui conjugue virtuosité technique et grande musicalité. Ainsi, alors qu'il composait ses *Études*, Debussy écrivit à J. Durand, qui lui avait également confié la révision des œuvres de Chopin : "J'ai mis beaucoup d'amour et beaucoup de foi dans l'avenir des *Études*. J'espère qu'elles vous plairont, tant pour la musique que pour leur destination ? Vous croirez avec moi qu'il n'est pas besoin d'attrister la technique davantage, pour paraître plus sérieux, et qu'un peu de charme n'a jamais rien gâté. Chopin l'a prouvé [...]" Les deux *Études* enregistrées sur ce disque par Javier Perianes – l'op.25 n°1 (1832-36) de Chopin et la n°11, "Pour les arpèges composés", de Debussy – partagent la même tonalité, La bémol majeur, et la même passion pour les formules arpégées, goût pour l'arabesque avivé chez Debussy par son contact avec l'Art nouveau qui s'inspirait des formes du monde végétal. Dans les deux pièces, un chant se dégage des liquides dessins arpégés, mais alors que l'*Étude* de Chopin déploie sans solution de continuité une ample et pénétrante ligne mélodique, dans celle de Debussy la partie centrale introduit une thématique capricieuse et ironique qui contraste avec les arpèges ondoyants qui l'encadrent. Les deux pièces s'achèvent sur d'impalpables arabesques. Robert Schumann a merveilleusement décrit, en 1837, l'impression ressentie par l'auditeur à l'écoute de l'*Étude* de Chopin, paroles que nous appliquerons aussi à celle de Debussy : "L'étude achevée, on avait l'impression d'avoir contemplé en rêve une image radieuse qu'à demi-réveillé on voudrait rattraper encore."

Debussy intitule la quatrième pièce de son premier livre de *Préludes* (1909-10) "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir", reprenant ainsi textuellement un vers du poème "Harmonie du soir" de Baudelaire (n°43 du recueil *Les Fleurs du mal*, 1857). C'est un *Prélude* voluptueux qui suggère l'association synesthésique des sensations expérimentées par l'ouïe et l'odorat : d'envoûtants parfums s'exhalent sur un rythme de valse lente. La *Ballade* n°4 en fa mineur, op.52 (1842), de Chopin, ample poème pianistique qui aboutit à une coda dramatique, est certes d'une nature très différente de celle du *Prélude* de Debussy, mais nous avons décelé, toutefois, une parenté qui lie les deux œuvres : les notes initiales du premier thème de la *Ballade* de Chopin pourraient avoir inspiré le contour mélodique du thème du *Prélude* de Debussy.

1 Nous citons les lettres de Debussy d'après : Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, éd. établie par François Lesure et Denis Herlin et annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005.

La *Valse* en la mineur, op.34 n°2 (1831) de Chopin et *La plus que lente* (1910) de Debussy ne présentent pas, hormis le rythme de valse, de relations musicales directes, mais une subtile connexion unit, d'après nous, ces deux œuvres. En effet, l'une et l'autre sont des valse stylisées : lente et nostalgique chez Chopin ; très lente et parodique chez Debussy. La *Valse* de Chopin, emplit d'une mélancolie authentique, n'est pas une danse de salon, mais, d'une certaine façon, celle de Debussy non plus, car s'il imite avec humour et une suprême élégance les valse que l'on jouait à Paris pour accompagner les thés mondains, le caractère parodique de sa démarche l'éloigne, de fait, du style décadent du modèle. Ajoutons que la pièce de Debussy transmet également une certaine langueur mélancolique : l'indication "*con morbidezza*", qui figure en tête de la partition, n'est pas, d'après nous, simplement ironique.

Le philosophe Vladimir Jankélévitch a souligné très justement, à propos du Prélude : "Et justement, si le Prélude ne préludait à rien ? Si son essence même n'était justement pas de préluder en général ? C'est ça le mystère musical du Prélude. C'est qu'il prélude en général, sans préluder à rien, et qu'il n'est pas nécessaire de dire à quoi il prélude." Le *Prélude* op.28 n°1 (1837-39) de Chopin et "Danseuses de Delphes" (n°1 du livre I des *Préludes*, 1909-10) de Debussy correspondent tout à fait à cette définition et ne préludent à rien d'autre qu'aux paysages émotionnels qu'ils font naître en nous. Comme l'a fort bien démontré le pianiste et musicologue Roy Howat, "Danseuses de Delphes" – qui s'inspire d'une sculpture grecque exposée au musée du Louvre – comporte plusieurs réminiscences chopiniennes, en particulier la ligne mélodique de la mesure 3 qui reprend les mêmes notes, avec une autre harmonie, que le début de la partie mélodique du *Prélude* n°1 de Chopin.

Le *Nocturne* op.15 n°2 (1831-32) de Chopin et "La terrasse des audiences du clair de lune" (n°7 du livre II des *Préludes*, 1911-12) de Debussy, tous deux dans la tonalité peu habituelle de Fa dièse majeur, évoquent la nuit, thème d'inspiration fondamentale pour les compositeurs romantiques et impressionnistes. Le *Nocturne* de Chopin, de caractère tendre et recueilli, est traversé, dans sa partie centrale, par un épisode passionné ; et le *Prélude* de Debussy évoque l'Inde lointaine et une mystérieuse terrasse où les audiences se déroulent la nuit. Outre la sonorité veloutée et la couleur tonale communes aux deux œuvres, une figure musicale montre comment Debussy recueille l'héritage chopinien : le mélisme chromatique de la mesure 11 du *Nocturne* de Chopin devient, transformé, un élément essentiel du *Prélude* de Debussy, longue guirlande sonore qui paraît descendre du ciel et atteint, lors de sa deuxième apparition, le registre grave du piano.

Debussy adorait la *Barcarolle* op.60 (1845-46) de Chopin, et *L'Isle joyeuse*, composée en 1903-04, a une parenté évidente avec cette pièce. On soulignera tout particulièrement le rôle des trilles dans le discours musical, et la relation qui existe entre les seconds thèmes des deux œuvres : tous deux sont en La majeur et de caractère chantant, et déploient une ligne mélodique aux souples ondulations. Ce sont deux pièces lumineuses, emplies de bonheur ; la *Barcarolle* finit, d'après Ravel, en une "mystérieuse apothéose", et *L'Isle joyeuse* s'achève, selon Debussy, dans "la gloire du soleil couchant". Si la *Barcarolle* de Chopin évoque, de façon très stylisée, l'Italie, Debussy, quant à lui, précise dans une lettre à l'organiste Désiré Walter : "C'est un peu aussi *l'embarquement pour Cythère* avec moins de mélancolie que dans Watteau : on y rencontre des masques de la comédie italienne, des jeunes femmes chantant et dansant [...]" Ainsi, l'Italie est présente dans les deux œuvres et le "mystère" perçu chez Chopin par Ravel rejoint ici l'atmosphère à la fois heureuse et énigmatique du tableau de Watteau (1717) qui aurait inspiré Debussy².

Chopin et Debussy appartiennent à la même famille artistique : deux poètes du piano, deux compositeurs-pianistes dont la musique, d'une puissante originalité, est le fruit d'un processus de création qui cherche à atteindre la perfection. Manuel de Falla, qui subit l'influence de ces deux compositeurs, affirmait en 1925 que la composition musicale est "une substance à extraire, quelquefois avec un travail énorme, de la souffrance... Ensuite cacher l'effort comme si c'était une improvisation très équilibrée, avec les moyens les plus simples, les plus sûrs". De belles formules qui sont parfaitement applicables à Chopin et à Debussy, deux chercheurs d'absolu qui nous offrent un art quintessencié et ont su effacer les traces de leur travail et de leur très grande technique de compositeurs.

YVAN NOMMICK

² Le tableau de Watteau qui est exposé au musée du Louvre s'intitule, en réalité, *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*. (cf. p.12)

Chopin and Debussy: two seekers after the absolute

The art of Chopin ploughed a fertile furrow, the fruits of which may be traced right down to our own time, both from the strictly pianistic point of view and in the domain of musical creation. Many are the composers who have reaped his inheritance and who owe him a debt for having blazed new paths for the sonic imagination, from his contemporaries Liszt and Wagner to Albéniz, Falla, Fauré, Gershwin, Granados, Grieg, Mompou, Rachmaninoff, Ravel, Scriabin, Szymanowski . . . and of course, and above all, Debussy, who considered that ‘Chopin’s music is among the finest ever written’.

The origins of a veneration

In 1910 Debussy told the music critic René Doire: ‘I loved Chopin almost from the moment I began to love music, and I have continued to do so!’³ This love for the music of the Polish composer was most certainly transmitted to him by Antoinette Mauté, the piano teacher who efficiently prepared him for the entrance examination to the Paris Conservatoire, where he was admitted in October 1872, at the age of ten, to the piano class of Antoine Marmontel. Mme Mauté claimed to have taken lessons from Chopin, but no source has so far been found to corroborate this pianistic filiation. Nevertheless, the important thing from our point of view is that Debussy believed it, and that this certitude impregnated his musical sensibility at a very early age. Many years later, he wrote to his publisher, Jacques Durand: ‘It is to be regretted that Madame Mauté de Fleurville, to whom I owe what little I know of the piano, has died! She knew a very great deal about Chopin . . .’ All those who heard Debussy play praised the beauty and refinement of his touch – in particular when he performed the music of Chopin – and the subtlety of his use of the pedals, qualities which Chopin’s contemporaries also admired in the latter’s playing. The great pianist Marguerite Long, who received much advice from Debussy and often heard him play the piano, remembered that he was ‘as if *haunted*’ by Chopin’s playing: ‘He sought out in his personal execution all that he regarded as devices used by the master of us all!’

Traces of Chopin in the œuvre of Debussy

As we shall see in what follows, the connections between the music of Chopin and that of Debussy are numerous and deep-seated, but subtle and often not readily apparent. We will find no literal quotations from Chopin in Debussy – whereas he ironically quotes the opening of Wagner’s *Tristan* in *Golliwogg’s Cake-walk* (no.6 of *Children’s Corner*, 1906-08) – nor variations on a theme of Chopin like those Rachmaninoff was to write in 1902-03. In

Debussy, the influence of Chopin is perfectly assimilated, and incorporated in thoroughly natural fashion in his language and style: we are dealing here with a sophisticated reuse of melodic contours, ornamental figures, harmonic progressions, pianistic formulas and stylistic or poetic elements derived from Chopin, which acquire an entirely different signification in the later composer’s œuvre.

Chopin’s *Berceuse* op.57 (1844), fourteen miraculous variations on a delicate and refined theme, and Debussy’s *Clair de lune* (no.3 of the *Suite bergamasque*, 1890-1905), a dreamy piece in ternary form, are both written in D flat major, a flatted tonality dear to poets of the piano like Chopin, Fauré, and Debussy. The connections between these two pieces are emotional in nature. Both works evoke the magical character of the night, establish a contemplative atmosphere, and finally vanish into silence, leaving the listener with the sensation of remaining on the threshold of an ineffable secret. These two serenely beautiful masterpieces testify to the poetic affinities that exist between Chopin and Debussy, and illustrate the discretion, the restraint, and the formal perfection with which they expressed themselves.

Debussy’s *Études*, composed in the summer of 1915 and dedicated ‘to the memory of Frédéric Chopin’, are a perfect example of transcended assimilation of the model created by Chopin, who transformed the piano étude into a concert piece combining technical virtuosity and great musicality. Thus, while composing his *Études*, Debussy wrote to Jacques Durand, who had also entrusted him with the task of revising the works of Chopin: ‘I have invested a great deal of love and a great deal of hope in the future of the *Études*. I hope they will please you, for the sake of both the music and its dedication? You will agree with me that there is no need to make technique even gloomier, in order to appear serious, and that a little charm never did any harm. Chopin proved as much . . .’ The two études recorded here by Javier Perianes – Chopin’s op.25 no.1 (1832-36) and Debussy’s no.11, *Pour les arpèges composés* – share the same tonality, A flat major, and the same passion for arpeggio motifs, a taste for the arabesque honed in Debussy’s case by his contact with the Art Nouveau movement, which took its inspiration from the forms of the plant world. In both pieces a melody emerges from the fluid arpeggio figuration, but while Chopin’s étude uninterruptedly deploys a broad and penetrating melodic line, in Debussy’s the central section introduces capricious, ironic thematic material that contrasts with the undulating arpeggios which frame it. Both pieces end in impalpable arabesques. Robert Schumann left a wonderful description, in 1837, of the listener’s impression on listening to the Chopin étude, words that we will apply here to Debussy’s as well: ‘After the étude is over, one feels as one does after seeing in dreams a radiant image that, half-awake, one would wish to glimpse once more.’

Debussy entitled the fourth of his first book of *Préludes* (1909-10) ‘Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir’ (Sounds and scents swirl in the evening air), thus taking over word for word a line from Baudelaire’s poem *Harmonie du soir* (no.43 of the collection *Les Fleurs du mal*, 1857). This voluptuous piece suggests the synaesthetic association of the sensations experienced through the senses of hearing and smell: heady perfumes are exhaled over a slow waltz rhythm. To be sure, Chopin’s Ballade no.4 in F minor op.52

³ The letters of Debussy are quoted from Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, edited by François Lesure and Denis Herlin with notes by François Lesure, Denis Herlin, and Georges Liébert (Paris: Gallimard, 2005).

(1842), an ample pianistic poem that culminates in a dramatic coda, is very different in nature from the Debussy *prélude*, but we have nonetheless detected a kinship between the two works: the opening notes of Chopin's first theme may have inspired the melodic shape of the theme of the Debussy piece.

Aside from their shared waltz time, Chopin's Waltz in A minor op.34 no.2 (1831) and Debussy's *La plus que lente* (1910) present no direct musical relations, but in our view there is a subtle link between the two works. Both of them are stylised waltzes: slow and nostalgic in Chopin, very slow and parodic in Debussy. The Chopin piece, filled with genuine melancholy, is no salon dance, but neither, in a sense, is the Debussy: although it imitates with humour and supreme elegance the waltzes that used to be played in Paris to accompany society tea parties, the parodic character of its approach sets it apart from the decadent style of the model. One might add that Debussy's pièce also conveys a certain melancholic languor: we take the view that the marking 'con morbidezza' at the head of the score is not merely ironic.

The philosopher Vladimir Jankélévitch very aptly remarked of the prelude as a genre: 'And what if the prelude were a prelude to nothing? What if its very essence were not precisely to prelude in general? That is the musical mystery of the prelude: that it preludes in general, without being a prelude to anything, and that it is unnecessary to say to what it is a prelude.' Chopin's Prelude op.28 no.1 (1837-39) and Debussy's *Danseuses de Delphes* (no.1 of Book I of the *Préludes*, 1909-10) wholly answer this definition: they are a prelude to nothing other than the emotional landscapes they stimulate in us. As the pianist and musicologist Roy Howat has convincingly demonstrated, *Danseuses de Delphes* – which takes its name from a Greek sculpture (Dancers of Delphi) on display at the Louvre Museum – features several reminiscences of Chopin, in particular the melodic line of bar 3, which uses, with a different harmony, the same notes as the start of the melodic section of Chopin's Prelude no.1.

Chopin's Nocturne op.15 no.2 (1831-32) and Debussy's *La terrasse des audiences du clair du lune* (no.7 of the second book of *Préludes*, 1911-12), both in the unusual key of F sharp major, are evocations of night, a fundamental theme of inspiration for the Romantic and Impressionist composers. The Chopin nocturne, tender and contemplative in character, is traversed, in its central section, by a passionate episode; and Debussy's *prélude* conjures up faraway India and a mysterious terrace where audiences are held at night. In addition to the velvety sonority and the tonal colour common to the two works, a musical figure shows how Debussy took up the heritage of Chopin: the chromatic melisma of bar 11 of the Polish composer's nocturne becomes, transformed, an essential element of the Debussy *prélude*, a long garland of sound that seems to descend from the sky and reaches the bass register of the piano on its second appearance.

Debussy loved Chopin's Barcarolle op.60 (1845-46), and *L'Isle joyeuse*, composed in 1903-04, displays an obvious kinship with that piece. One should note especially the role of trills in the musical discourse, and the relationship that exists between the second themes of the two works: both are in A major and cantabile in character, and unfold a flexibly undulating melodic line. Here are two luminous pieces, brimming with happiness; the Barcarolle ends, as Ravel put it, in a 'mysterious apotheosis', while *L'Isle joyeuse* concludes, as Debussy himself said, in 'the glory of the setting sun'. If the Chopin Barcarolle evokes Italy (in highly stylised fashion), Debussy stated in a letter to the organist Désiré Walter: 'There is also something of *The Embarkation for Cythera*, with less melancholy than in Watteau: here one meets masks from Italian comedy, young women singing and dancing . . .' Thus Italy is present in both works, and the 'mystery' Ravel perceived in Chopin rejoins the atmosphere at once happy and enigmatic of the Watteau painting (1717) that appears to have inspired Debussy.⁴

Chopin and Debussy belong to the same artistic family: two poets of the piano, two composer-pianists whose powerfully original music is the fruit of a process of creation that seeks to attain perfection. Manuel de Falla, who was influenced by both composers, asserted in 1925 that musical composition is 'a substance to be extracted, sometimes with an enormous amount of work, from suffering . . . After that one must conceal the effort as if it were a highly balanced improvisation, with the simplest and surest means.' These elegant words are eminently applicable to Chopin and Debussy, two seekers after the absolute who offer us an art distilled to its quintessence and were capable of erasing the traces of their labour and their formidable compositional technique.

YVAN NOMMICK

Translation: Charles Johnston

4. Watteau's painting, on display at the Louvre Museum, is in fact entitled *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* (The pilgrimage to the isle of Cythera). Next page.

Chopin und Debussy: auf der Suche nach dem Absoluten

Die Kunst Chopins ist vielen zum Leitbild geworden, und die produktiven Auswirkungen dieser Chopin-Nachfolge machen sich bis heute bemerkbar, nicht nur im rein Pianistischen, sondern in der musikalischen Erfindung überhaupt. Zahlreich sind die Komponisten, die sein musikalisches Erbe angetreten haben und die ihm, der der klangschöpferischen Phantasie neue Wege erschlossen hat, verpflichtet sind: von seinen Zeitgenossen Liszt und Wagner bis Albéniz, Falla, Fauré, Gershwin, Granados, Grieg, Mompou, Rachmaninow, Ravel, Skrjabin, Szymanowski... und natürlich, und vor allem, Debussy, der überzeugt war, „die Musik Chopins gehört mit zum Schönsten, was je geschrieben worden ist.“

Die Ursachen der Chopin-Verehrung

Debussy bekannte 1919 im Gespräch mit dem Musikkritiker René Doire: „Ich liebe Chopin beinahe schon genauso lange, wie ich die Musik liebe, und ich tu es noch heute!“⁵ Diese Liebe zur Musik des polnischen Komponisten hat sich sehr wahrscheinlich durch Antoinette Mauté auf ihn übertragen, die Klavierlehrerin, die ihn erfolgreich auf die Aufnahmeprüfung am Pariser Conservatoire vorbereitete, wo er im Oktober 1872 im Alter von zehn Jahren in die Klavierklasse von Antoine Marmontel aufgenommen wurde. Madame Mauté gab an, sie habe Unterricht bei Chopin gehabt, aber ihre Behauptung, Chopin-Schülerin gewesen zu sein, hat sich bis heute nicht untermauern lassen. Was zählt, ist unserer Meinung nach aber die Tatsache, dass Debussy es glaubte und dass sein musikalisches Empfinden schon bald von dieser Überzeugung durchdrungen war. Viele Jahre später schrieb er an seinen Verleger Jacques Durand: „Es ist bedauerlich, dass Madame Mauté de Fleurville, der ich das wenige zu verdanken habe, das ich vom Klavierspiel verstehe, tot ist! Sie wusste viel über Chopin...“.

Jeder, der Debussy spielen hörte, rühmte die Schönheit und Kultiviertheit seines Anschlags – vor allem wenn er Chopin spielte – und sein Feingefühl im Gebrauch des Pedals, Eigenschaften, die die Zeitgenossen Chopins auch an ihm bewunderten. Die berühmte Pianistin Marguerite Long, die von Debussy wichtige Impulse erhielt und ihn häufig Klavier spielen hörte, erinnert sich, dass er „wie besessen“ war vom Spiel Chopins: „Er war in seinem eigenen Spiel darauf bedacht, es so zu machen, wie er glaubte, so habe unser aller Meister gespielt!“

Einflüsse Chopins im Werk Debussys

Wie wir gleich sehen werden, gibt es zwischen der Musik Chopins und Debussys zahlreiche und weitreichende, aber subtile und häufig kaum wahrnehmbare Zusammenhänge. Wir werden bei Debussy aber keine wörtlichen Zitate Chopins finden – während er in „Golliwogg's cake walk“ (Nr.6 seines *Children's corner*, 1906-08) ironisch das Anfangsmotiv aus Wagners *Tristan* zitiert – und auch keine Variationen über ein Thema von Chopin wie die, die Rachmaninow 1902-03 schrieb. Bei Debussy ist der Einfluss Chopins vollständig assimiliert, er hat ihn auf ganz natürliche Weise in seine Tonsprache und seine Schreibweise eingeschmolzen: wir haben es bei ihm mit einer subtilen Wiederverwendung von Melodiegestalten, auszierenden Wendungen, harmonischen Fortschreitungen, klavieristischen Floskeln und Stil- oder Stimmungselementen nach Art Chopins zu tun, die in seinem Werk eine völlig andere Bedeutung annehmen.

Die *Berceuse* op.57 (1844) von Chopin, vierzehn wundervolle Variationen auf ein Thema voller Delikatesse und Raffinement, und „Clair de lune“ (Nr.3 der *Suite bergamasque*, 1890-1905) von Debussy, ein träumerisches dreiteiliges Stück, stehen beide in Des-dur, der Molltonart, für die die Poeten des Klaviers wie Chopin, Fauré und Debussy eine besondere Vorliebe hatten. Das Verbindende zwischen diesen beiden Stücken ist gefühlsmäßiger Art. Beide Stücke beschwören die Magie der Nacht, sie bringen eine Atmosphäre träumerischer Beschaulichkeit hervor und verlieren sich am Ende in der Stille, während der Hörer mit dem Gefühl zurückbleibt, an der Schwelle eines unaussprechlichen Geheimnisses zu verharren. Diese Meisterwerke, beide von heiterer Schönheit, machen deutlich, wie sehr sich Chopin und Debussy in ihrem poetischen Empfinden ähnelten, und sie lassen das Feingefühl, die maßvolle Zurückhaltung und die formale Vollendung erkennen, mit der sie sich auszudrücken wussten.

Die *Études* von Debussy, im Sommer 1915 komponiert und „dem Andenken Frédéric Chopins“ gewidmet, sind ein Musterbeispiel der künstlerisch weit darüber hinausgehenden Aneignung des chopinschen Vorbilds, das die Klavieretüde in ein Konzertstück verwandelt hatte, in dem technische Virtuosität mit herausragender Musikalität gepaart ist. So schrieb Debussy, während er seine *Études* komponierte, an J. Durand, der ihn auch mit der Revision der Klavierwerke Chopins betraut hatte: „Ich bin mit viel Liebe und Vertrauen in die Zukunft der *Études* zu Werke gegangen. Ich hoffe, sie werden Ihnen gefallen, sowohl was die Musik als auch was ihren Zweck angeht? Sie werden mir beipflichten, wenn ich sage, es ist nicht nötig, die Technik noch reizloser zu machen, um den Anschein der Seriosität zu erwecken, und ein bisschen Betörung hat noch nie geschadet. Das hat Chopin bewiesen [...]“. Die beiden von Javier Perianes hier eingespielten *Études* – op.25 Nr.1 (1832-36) von Chopin und Nr.11 „Pour les arpèges composés“ von Debussy – haben die Tonart As-dur gemeinsam und die Begeisterung für arpeggierte Wendungen, eine Vorliebe für die Arabeske, bei Debussy hervorgerufen durch seine Kontakte mit Künstlern des Jugendstils, der sich pflanzliche Formen zum Vorbild nahm. In beiden Stücken erhebt sich über die geschmeidigen arpeggierten Muster ein Gesang, aber während sich in der *Étude* von Chopin ohne Unterbrechung eine weitgespannte und einprägsame Melodielinie entfaltet, kommt in der von Debussy im Mittelteil ein wechselhafter und ironischer Themenkomplex

⁵ Wir zitieren aus den Briefen von Debussy nach: Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, hrsg. von François Lesure und Denis Herlin und mit Anmerkungen versehen von François Lesure, Denis Herlin und Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005.

ins Spiel, der mit dem ornamentalen Rahmen der wogenden Arpeggien kontrastiert. Beide Stücke enden mit ätherischen Arabesken. Robert Schumann hat 1837 sehr poetisch beschrieben, was der Hörer bei der *Étude* von Chopin empfindet, und was er gesagt hat, kann auch für die von Debussy gelten: „Nach der *Étude* wird's einem wie nach einem sel'gen Bild, im Traum gesehen, das man schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte.“

Debussy hat das vierte Stück seines ersten Hefts der *Préludes* (1909-10) mit dem Titel „Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir“ versehen, der als wörtliches Zitat dem Baudelaire-Gedicht „Harmonie du soir“ (Nr.43 des Zyklus *Les fleurs du mal*, 1857) entnommen ist. Es ist ein sehr sinnliches *Prélude*, das von der Vorstellung der synästhetischen Verbindung von Gehörs- und Geruchseindrücken ausgeht: betörende Düfte verströmen ihren Zauber im Rhythmus eines langsamen Walzers. Die *Ballade* Nr.4 in f-moll op.52 (1842) von Chopin, eine umfangreiche Dichtung für Klavier, die in einer dramatischen Coda endet, ist ein Stück ganz anderer Art und mit dem *Prélude* von Debussy nicht zu vergleichen, und doch haben wir ein verbindendes Element entdeckt: die Tonfolge, mit der das erste Thema der *Ballade* von Chopin beginnt, könnte der Melodiegestalt des Themas von Debussys *Prélude* als Vorbild gedient haben.

Es gibt zwischen der *Valse* in a-moll op.34 Nr.2 (1831) von Chopin und *La plus que lente* (1910) von Debussy außer dem WalzerTakt keine unmittelbar erkennbaren musikalischen Bezüge, und doch besteht unserer Ansicht nach ein subtiler Zusammenhang zwischen diesen beiden Werken. Beide sind nämlich stilisierte Walzer: langsam und melancholisch bei Chopin, sehr langsam und parodistisch bei Debussy. Der Walzer von Chopin, von aufrichtiger Wehmut erfüllt, ist kein Tanz der Salons, aber in gewisser Weise ist es auch der von Debussy nicht: er ahmt zwar humorvoll und mit formvollendeter Geschliffenheit die Walzer nach, die man in Paris zur musikalischen Untermalung der Teegesellschaften spielte, tatsächlich geht er aber durch die parodistische Absicht seines Ansatzes auf Distanz zum dekadenten Stil dieses Vorbilds. Nebenbei bemerkt, spricht auch aus dem Stück von Debussy eine gewisse Wehmut und Melancholie: die Vortragsbezeichnung „con morbidezza“, die der Komposition vorangestellt ist, ist unserer Ansicht nach nicht nur ironisch gemeint.

Der Philosoph Vladimir Jankélévitch hat über das *Prélude* sehr richtig folgendes gesagt: „Und wenn nun das *Prélude* gar kein Vorspiel zu irgendetwas wäre? Wenn es gar nicht seinem Wesen entspräche, Vorspiel zu sein? Genau das ist das musikalische Geheimnis des *Prélude*. Es ist in einem allgemeinen Sinn präludierend, ohne ein Vorspiel zu sein, und es ist nicht nötig zu sagen, wozu es präludiert.“ Das *Prélude* op.28 Nr.1 (1837-39) von Chopin und „Danseuses de Delphes“ (Nr.1 des ersten Hefts der *Préludes*, 1909-10) von Debussy entsprechen ganz dieser Definition, und ihr Präludieren zielt auf nichts anderes ab als auf die Gefühlslandschaften, die sie in uns entstehen lassen. Wie der Pianist und Musikwissenschaftler Roy Howat sehr überzeugend nachgewiesen hat, finden sich in „Danseuses de Delphes“ – das von einer im Louvre ausgestellten griechischen Skulptur inspiriert ist – mehrfach Reminiszenzen an Chopin, insbesondere die Melodielinie in Takt 3, die in anderer harmonischer Beleuchtung die Töne aufgreift, mit denen der Melodieteil des *Prélude* Nr.1 von Chopin einsetzt.

Das *Nocturne* op.15 Nr.2 (1831-32) von Chopin und „La terrasse des audiences du clair de lune“ (Nr.7 des zweiten Hefts der *Préludes*, 1911-12) von Debussy, beide in der ungewöhnlichen Tonart Fis-dur, beschwören die Nacht, das von den Komponisten der Romantik und des Impressionismus bevorzugte Motiv, von dem sie sich gerne inspirieren ließen. Das *Nocturne* von Chopin, zart im Charakter und träumerisch versunken, wird im Mittelteil von einer leidenschaftlichen Episode unterbrochen; das *Prélude* von Debussy lässt vor unserem geistigen Auge das ferne Indien erstehen und eine geheimnisvolle Terrasse, wo nächtliche Audienzen stattfinden. Neben dem samtweichen Klang und der tonalen Färbung, die beide Werke gemeinsam haben, zeigt eine musikalische Wendung, wie Debussy das musikalische Erbe Chopins rezipiert: das chromatische Melisma aus Takt 11 des *Nocturne* von Chopin wird in abgewandelter Form ein wesentliches Element des *Prélude* von Debussy, eine lange Klanggirlande, wie vom Himmel herabperlend, die bei ihrem zweiten Erscheinen bis zum tiefen Register des Klaviers hinabreicht.

Debussy liebte die *Barcarolle* op.60 (1845-46) von Chopin ganz besonders, und das 1903-04 komponierte *L'Isle joyeuse* hat eine deutlich erkennbare Ähnlichkeit mit diesem Stück. Auffallend ist insbesondere die Rolle, die der Triller im musikalischen Geschehen spielt, und die Verwandtschaft der zweiten Themen beider Werke: beide stehen in A-dur und sind sanglich im Charakter, und in beiden entfaltet sich eine Melodielinie mit weich wiegender Wellenbewegung. Es sind Stücke lebenswundersonnigen Charakters und von Glück überstrahlt; die *Barcarolle* endet in einer, wie Ravel es ausdrückt, „mysteriösen Apotheose“, und *L'Isle joyeuse* schließt, um es mit Debussy zu sagen, im „strahlenden Glanz des Sonnenuntergangs“. Während die *Barcarolle* von Chopin auf sehr stilisierte Weise Italien malt, lässt Debussy, sein Werk betreffend, in einem Brief an den Organisten Désiré Walter wissen: „Es ist auch ein bisschen das *Embarquement pour Cythère* mit weniger Melancholie als bei Watteau: es begegnen darin Masken der italienischen Komödie, junge Frauen, die singen und tanzen [...]“. Italien ist also in beiden Werken gegenwärtig, und das, was Ravel im Werk Chopins als „Mysterium“ wahrnimmt, ist hier Teil der zugleich freudig erregten und rätselhaften Stimmung des Gemäldes von Watteau (1717), von dem sich Debussy angeblich anregen ließ⁶.

Chopin und Debussy sind Künstler vom gleichen Schlag: sie sind Poeten des Klaviers, Komponisten und Pianisten, deren Musik – eine Musik von ausgeprägter Eigenart – das Ergebnis eines Schaffensprozesses ist, der nach Vollkommenheit strebte. Manuel de Falla, der von beiden Komponisten beeinflusst war, stellte 1925 die Behauptung auf, die Komposition von Musik sei „eine Sache, die, bisweilen mit gewaltigem Arbeitsaufwand, dem Leiden abgerungen wird... Und dann [geht es darum] die Anstrengung, die es gekostet hat, nicht merken zu lassen, so als handle es sich um eine fein austarierte Improvisation mit den einfachsten und erprobtesten Mitteln“. Das ist schön ausgedrückt und trifft voll und ganz auf Chopin und Debussy zu, die beide nach dem Absoluten suchten, die uns eine Kunst von höchstem Raffinement zu bieten haben und die es verstanden, die Spuren ihrer Arbeit und ihrer großartigen Technik als Komponisten zu verwischen.

YVAN NOMMICK
Übersetzung Heidi Fritz

⁶ Der Titel des Gemäldes von Watteau, das im Musée du Louvre ausgestellt wird, ist eigentlich *Le Pèlerinage à l'île de Cythère*. (S.12)

Chopin y Debussy: dos compositores en pos de lo absoluto

El arte de Chopin ha dejado un surco fecundo del que podemos percibir los frutos hasta nuestros días, tanto desde el punto de vista estrictamente pianístico como en el campo de la creación musical. Muchos son los compositores que han recogido su legado y son sus deudores por haber abierto amplios espacios a su imaginación sonora: desde sus contemporáneos, Liszt y Wagner, hasta Albéniz, Falla, Fauré, Gershwin, Granados, Grieg, Mompou, Rachmaninov, Ravel, Scriabin, Szymanowski... y, sobre todo, Debussy, quien consideraba que «la música de Chopin es una de las más bellas que se hayan compuesto jamás».

Los orígenes de una veneración

Debussy confió en 1910 al crítico musical René Doire : «Amé a Chopin casi cuando comencé a amar la música, ¡y he seguido!»⁷. Este amor a la música del compositor polaco le fue ciertamente transmitido por Antoinette Mauté, la profesora de piano que le preparó eficazmente al concurso de ingreso en el Conservatorio de París, donde fue admitido en octubre de 1872, con diez años de edad, en la clase de piano de Antoine Marmontel. M^{me} Mauté decía haber sido alumna de Chopin, pero ninguna fuente ha podido, hasta hoy, corroborar esta filiación pianística. Sin embargo, lo que nos parece importante es que Debussy sí lo creía y que esta certidumbre impregnó tempranamente su sensibilidad musical. Muchos años después, afirmaría a su editor, Jacques Durand: «Es una pena que Madame Mauté de Fleurville, a quien debo lo poco que sé sobre el piano, haya fallecido. Sabía muchas cosas de Chopin...». Todos los que han escuchado tocar a Debussy han alabado la belleza y el refinamiento de su sonoridad –en particular cuando interpretaba música de Chopin– y la sutileza de su manejo de los pedales, cualidades que los contemporáneos de Chopin admiraban igualmente en él. La gran pianista Marguerite Long, que recibió numerosos consejos de Debussy, y lo escuchó tocar frecuentemente, recuerda que era como si la manera de tocar de Chopin «viviese en él»: «¡En sus ejecuciones personales buscaba todos aquellos procedimientos que pudiesen ser los de nuestro común maestro!».

Presencias de Chopin en la obra de Debussy

Como veremos a continuación, las conexiones entre las músicas de Chopin y de Debussy son numerosas y profundas, pero sutiles, a menudo poco aparentes. No encontraremos citas chopinianas textuales en Debussy –cuando sí cita, irónicamente, el comienzo de *Tristán* de Wagner en «Golliwogg's cake walk» (nº 6 de *Children's corner*, 1906-08)–, ni variaciones sobre un tema de Chopin como las que compuso Rachmaninov en 1902-03. Debussy asimila perfectamente el influjo de Chopin y lo

incorpora de manera natural a su lenguaje y a su escritura: se trata de una refinada reutilización de contornos melódicos, figuras ornamentales, encadenamientos armónicos, fórmulas pianísticas y elementos estilísticos y poéticos chopinianos que adquieren un significado muy diferente en su obra.

La *Berceuse* op. 57 (1844) de Chopin, catorce milagrosas variaciones sobre un refinado y delicado tema, y «Claro de luna» (nº 3 de la *Suite bergamasque*, 1890-1905) de Debussy, ensoñadora pieza de estructura tripartita, están ambas escritas en Re bemol mayor, tonalidad muy querida por poetas del piano como Chopin, Fauré o Debussy. Las conexiones entre estas dos piezas son de tipo emocional. Ambas obras evocan el carácter mágico de la noche, establecen un ambiente contemplativo y, finalmente, se desvanecen en el silencio, experimentando el oyente la sensación de quedarse en el umbral de un inefable misterio. Estas dos obras maestras, de serena belleza, atestiguan las afinidades poéticas que existieron entre Chopin y Debussy, y evidencian el pudor, la reserva y la perfección formal con que se expresaron.

Los *Estudios* de Debussy, compuestos durante el verano de 1915 y dedicados «a la memoria de Frédéric Chopin», son un ejemplo perfecto de asimilación trascendida del modelo chopiniano, que transformó el estudio para piano en una pieza de concierto que aúna destreza técnica y gran musicalidad. Así, mientras componía sus *Estudios*, Debussy escribió a J. Durand, que le había encargado también la revisión de las obras de Chopin: «He puesto mucha fe y amor en el porvenir de los *Estudios*. Espero que le gustarán, tanto por la música como por su destino. Pensará, como yo, que no es necesario entristecer aún más la técnica para parecer más serio, y que un poco de encanto no ha estropeado nunca nada. Chopin lo ha demostrado [...]». Los dos *Estudios* grabados en este disco por Javier Perianes – la op. 25 nº 1 (1832-36) de Chopin y el nº 11, «Para los arpeggios compuestos», de Debussy – comparten la misma tonalidad, La bemol mayor, y la misma pasión por las fórmulas arpegiadas, atracción por los arabescos avivada en Debussy por su contacto con el *Art nouveau* que se inspiraba en las formas del mundo vegetal. En las dos piezas, un canto se desprende de los líquidos diseños arpegiados, pero mientras el *Estudio* de Chopin despliega sin solución de continuidad una amplia y penetrante línea melódica, en el de Debussy la parte central introduce una temática caprichosa e irónica que contrasta con los ondeantes arpeggios que la enmarcan. Las dos piezas concluyen con impalpables arabescos. Robert Schumann ha descrito maravillosamente, en 1837, la impresión que causa en el oyente la audición del *Estudio* de Chopin, palabras que aplicaremos también al de Debussy: «Terminado el estudio, teníamos la impresión de haber contemplado en sueños una imagen radiante que, medio despiertos, quisiésemos recuperar».

Debussy titula la cuarta pieza de su primer libro de *Preludios* (1909-10) «Los sonidos y los perfumes giran en el aire de la tarde», retomando textualmente un verso del poema «Armonía de la tarde» de Baudelaire (nº 43 de *Las flores del mal*, 1857). Es un *Preludio* voluptuoso que sugiere la asociación sinestésica de las sensaciones experimentadas por el oído y el olfato: se desprenden embriagadores perfumes sobre un ritmo de vals lento. La *Balada* nº 4 en Fa menor, op. 52 (1842), de Chopin, amplio poema pianístico que desemboca en una coda dramática, es ciertamente de naturaleza muy diferente de la del *Preludio* de Debussy, pero hemos detectado, sin embargo, un parentesco que une las dos obras: las notas iniciales del primer tema de la *Balada* de Chopin podrían haber inspirado el contorno melódico del tema del *Preludio* de Debussy.

⁷ Se citan las cartas de Debussy por la siguiente edición: Claude Debussy, *Correspondance (1872-1918)*, ed. a cargo de François Lesure y Denis Herlin, y anotada por François Lesure, Denis Herlin y Georges Liébert, Paris, Gallimard, 2005.

El *Vals* en La menor, op. 34 nº 2 (1831) de Chopin y *La plus que lente* [literalmente, *La más que lenta*] (1910) de Debussy no presentan, a excepción del ritmo de vals, relaciones musicales directas, pero una sutil conexión une, a nuestro parecer, estas dos obras. En efecto, ambas son vals estilizados: lento y nostálgico el de Chopin; muy lento y paródico el de Debussy. El *Vals* de Chopin, lleno de auténtica melancolía, no es música de salón, pero, en cierto modo, el de Debussy tampoco, pues si bien imita con humor y elegancia los vals que se tocaban en los salones parisinos a la hora del té, el carácter paródico de su planteamiento le aleja, de hecho, del estilo decadente de su modelo. Añadiremos que la pieza de Debussy transmite igualmente cierta languidez melancólica: la indicación «*con morbidezza*», que encabeza la partitura, no es, a nuestro modo de ver, meramente irónica.

Con respecto al género del preludio instrumental, el filósofo Vladimir Jankélévitch ha subrayado acertadamente: «¿Y si, precisamente, el Preludio no fuese el preludio de nada? ¿Si su esencia no fuese, justamente, el preludiar en general? Este es el misterio musical del Preludio: preludia en general, sin ser preludio de nada, y no es necesario decir de qué es el preludio». El *Preludio* op. 28 nº 1 (1837-39) de Chopin y «Bailarinas de Delfos» (nº 1 del primer libro de *Preludios*, 1909-10) de Debussy corresponden exactamente a esta definición y no preludian nada sino los paisajes emocionales que despiertan en nosotros. Como lo ha demostrado el pianista y musicólogo Roy Howat, «Bailarinas de Delfos» –que se inspira en una escultura griega expuesta en el museo del Louvre– incluye varias reminiscencias chopinianas, en particular la línea melódica del compás 3 que utiliza las mismas notas, con una armonía diferente, que el inicio de la parte melódica del *Preludio* nº 1 de Chopin.

El *Nocturno* op. 15 nº 2 (1831-32) de Chopin y «La terraza de las audiencias del claro de luna» (nº 7 del segundo libro de *Preludios*, 1911-12) de Debussy, ambas en la tonalidad poco habitual de Fa sostenido mayor, evocan la noche, tema de inspiración fundamental para los compositores románticos e impresionistas. El *Nocturno* de Chopin, de carácter tierno y recogido, incluye una sección central de carácter apasionado; y el *Preludio* de Debussy evoca la lejana India y una terraza misteriosa en la que las audiencias se desarrollan de noche. Además de la sonoridad aterciopelada y el color tonal comunes a las dos obras, un diseño musical demuestra cómo Debussy recoge el legado chopiniano: el melisma cromático del compás 11 del *Nocturno* de Chopin se convierte, transformado, en un elemento esencial del *Preludio* de Debussy, una amplia guirnalda sonora que parece bajar del cielo y alcanza, en su segunda aparición, el registro grave del piano.

Debussy adoraba la *Barcarola* op. 60 (1845-46) de Chopin, y *La isla alegre*, compuesta en 1903-04, tiene un parentesco evidente con dicha pieza. Destacaremos, en particular, la importancia de los trinos en el discurso musical, y la relación existente entre los segundos temas de ambas obras: los dos están en La mayor y despliegan una ondulante línea melódica. Son dos piezas luminosas, llenas de felicidad; la *Barcarola* termina, según Ravel, en una «misteriosa apoteosis», y *La isla alegre* concluye, según Debussy, en «la gloria del sol poniente». Si la *Barcarola* de Chopin evoca, de manera muy estilizada, a Italia, Debussy, por su parte, precisa en una carta dirigida al organista Désiré Walter «Es un poco, también, *El embarque para Citera*, con menos melancolía que en Watteau: encontramos en la pieza máscaras de la comedia italiana, jóvenes damas que cantan y bailan [...]». Así, Italia está presente en las dos obras y el «misterio» percibido por Ravel en Chopin se corresponde aquí con la atmósfera a la vez feliz y enigmática del lienzo de Watteau (1717) en el que quizá se inspiró Debussy⁸.

Chopin y Debussy pertenecen a la misma familia artística: dos poetas del piano, dos compositores-pianistas cuya música, poderosamente original, es fruto de un proceso creativo que quiere alcanzar la perfección. Manuel de Falla, en quien influyeron estos dos compositores, afirmó en 1925 que la composición musical es «una sustancia a extraer, algunas veces con un trabajo enorme, con sufrimiento... Después, esconder el esfuerzo, como si fuese una improvisación muy equilibrada, con los medios más sencillos y seguros». Espléndidas fórmulas, valiosas para calificar el arte de Chopin y Debussy, dos buscadores de lo absoluto que nos ofrecen un arte quintaesenciado y que supieron ocultar las huellas de su trabajo y de su inmensa técnica de compositores.

YVAN NOMMICK

⁸ El cuadro expuesto en el museo del Louvre se titula, en realidad, *Peregrinación a la isla de Citera*. (p.12)



Né en Andalousie, **Javier Perianes** est l'un des pianistes les plus intéressants de la jeune génération. Familier d'un répertoire ibérique mondiale célèbre (Falla, Granados, Albeñiz), il ne s'y limite pas pour autant et aime mettre en lumière des compositeurs moins souvent joués comme Federico Mompou ou Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), auquel il a consacré un enregistrement paru chez harmonia mundi, son label.

Parallèlement à cet ancrage dans la musique de son pays, Javier Perianes se passionne pour le grand répertoire de piano (Mozart, Beethoven, Schubert, Grieg, Chopin, Debussy et Ravel). Son disque consacré à Schubert a été salué par la presse internationale. Il en restitue la "magique perfection", selon le critique du *Sunday Telegraph*.

Les plus grandes institutions musicales l'ont invité à se produire en concert, en solo et avec des orchestres et des chefs aussi prestigieux que le BBC Symphony Orchestra (Josep Pons), l'Israel Philharmonic Orchestra (Zubin Mehta), le Saint Petersburg Philharmonic (Yuri Temirkanov) ou le New World Symphony Orchestra (Michael Tilson Thomas), par exemple. Musicien complet, il aime jouer en formation de chambre à Madrid (dans la série "Grandes Intérpretes"), Tokyo, New York ou à l'incontournable Wigmore Hall de Londres.

En 2012, Javier Perianes était artiste en résidence au Festival de Grenade, puis au Teatro de la Maestranza et à l'Orchestre de Séville. Cette même année, le Ministère de la Culture espagnol lui a décerné le "Prix National de la Musique".

The acclaim accorded to the pianist **Javier Perianes** by audiences and critics alike confirms his status as one of Spain's most exciting young artists. Hugely popular with Spanish audiences, he has a growing international reputation.

A familiar and sought-after participant at many renowned festivals within Spain, Javier Perianes has performed in distinguished concert series throughout the world, having made notable appearances in New York's Carnegie Hall, Concertgebouw in Amsterdam, Royal Festival, Barbican and Wigmore Halls in London, Suntory Hall in Tokyo, New World Center in Miami and the Théâtre des Champs Élysées in Paris. He has worked with leading conductors including Maazel, Tilson Thomas, Barenboim,

Mehta, Frühbeck de Burgos, Mena and Temirkanov. Recent and forthcoming highlights include appearances with Yomiuri Nippon, Saint Petersburg Philharmonic, New World Symphony, Orchestre National de France, London Philharmonic, Queensland Symphony, Malmö Symphony, Malaysian Philharmonic, Gulbenkian Orchestra, BBC Philharmonic, as well as recitals in Tokyo, Madrid, Barcelona, Saint Petersburg, Miami and Seoul.

Javier Perianes records exclusively for harmonia mundi. His previous releases for the label include Schubert, Blasco de Nebra, Mompou, Manuel de Falla – Latin Grammy Nomination – (including a live recording of *Nights in the Gardens of Spain* with the BBC Symphony Orchestra under Josep Pons) and Beethoven. Javier's next CD, *...les sons et les parfums*, focuses on the piano music of Chopin and Debussy will be released in November 2013.

In 2012 Perianes received the 'National Music Prize' awarded by the Ministry of Culture of Spain.

Javier Perianes, in Andalusien geboren, ist einer der interessantesten Pianisten der jungen Generation.

Er ist in einem spanischen Repertoire zu Hause, das weltberühmt ist (Falla, Granados, Albeñiz), aber er beschränkt sich nicht darauf, vielmehr macht er es sich zur Aufgabe, auch weniger gespielte Komponisten bekannt zu machen wie etwa Federico Mompou oder Manuel Blasco de Nebra (1750-1784), dem er eine bei seinem Label harmonia mundi erschienene Einspielung gewidmet hat.

Neben dieser Verankerung in der Musik seines Landes interessiert sich Javier Perianes auch sehr für das große Klavierrepertoire (Mozart, Beethoven, Schubert, Grieg, Chopin, Debussy und Ravel). Seine Schubert-CD hat bei der Kritik große Zustimmung gefunden. Er bringt diese Musik in ihrer „magischen Vollkommenheit“ zum Klingen, wie der Kritiker des *Sunday Telegraph* schrieb. Javier Perianes hat als Konzertsolist und mit Recitals in den bedeutendsten Konzertsälen gastiert und ist mit so renommierten Orchestern und Dirigenten wie dem BBC Symphony Orchestra (Josep Pons), dem Israel Philharmonic Orchestra (Zubin Mehta), dem Saint Petersburg Philharmonic (Yuri Temirkanov) und dem New

World Symphony Orchestra (Michael Tilson Thomas) aufgetreten. Als der vielseitige Musiker, der er ist, spielt er auch gerne mit Kammermusikensembles in Madrid (in der Reihe „Große Interpreten“), Tokio, New York oder der unvermeidlichen Londoner Wigmore Hall.

2012 war Javier Perianes Artist in Residence des Festivals von Granada sowie am Teatro de la Maestranza und dem Orchester von Sevilla. Im gleichen Jahr wurde ihm vom spanischen Kulturministerium der „Staatspreis für Musik“ verliehen.

El clamor entusiasta de la crítica y de la audiencia confirma el estatus de **Javier Perianes** como uno de los artistas españoles más destacados del panorama concertístico actual.

Javier Perianes, reciente "Premio Nacional de Música 2012", ha actuado en prestigiosas series de conciertos en todo el mundo, incluyendo el Carnegie Hall de Nueva York, Concertgebouw de Ámsterdam, Royal Festival Hall, Barbican y Wigmore Hall de Londres, Suntory Hall de Tokio y el Teatro de los Campos Elíseos de París. Asimismo ha colaborado con prestigiosos directores como Barenboim, Frühbeck de Burgos, Mehta, Mena, Tilson Thomas, Harding, Temirkanov y Maazel, entre otros.

Sus proyectos discográficos con harmonia mundi han sido recibidos de manera entusiasta por la crítica internacional. Entre ellos se incluyen los Impromptus y Klavierstücke de Schubert, sonatas para teclado de Manuel Blasco de Nebra, Música Callada de Mompou, la música para piano de Manuel de Falla junto a *Noches en los Jardines de España* con la BBC Symphony Orchestra y Josep Pons (nominado a los Grammy Latinos), así como *Moto perpetuo*, un CD dedicado a sonatas de Beethoven. Su próximo CD, *...les sons et les parfums*, dedicado a Chopin y Debussy saldrá al mercado en octubre de 2013. Compromisos recientes y futuros incluyen actuaciones con orquestas como la Yomiuri Nippon, Filarmónica de San Petersburgo, Malaysia Philharmonic, London Philharmonic, Orchestre National de France, BBC Philharmonic, así como recitales Tokio, Madrid, San Petersburgo, Miami y Seul.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2013

Enregistrement novembre 2012, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann

Montage : Martin Sauer / Julian Schwenkner, Teldex Studio Berlin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos : Josep Molina © Molina Visuals

Remerciements au Palau de la Música (Barcelona)
et à Giorgio Armani

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902164