

CLAUDE **DEBUSSY**
Préludes du 2^e Livre
Estampes

Javier Perianes
piano

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Préludes

Livre I

1		I. (... Danseuses de Delphes). <i>Lent et grave</i>	3'17
2		II. (... Voiles). <i>Modéré</i>	4'28
3		III. (... Le vent dans la plaine). <i>Animé</i>	2'13
4		IV. (... "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"). <i>Modéré</i>	3'54
5		V. (... Les collines d'Anacapri). <i>Très modéré / Vif</i>	3'37
6		VI. (... Des pas sur la neige). <i>Triste et lent</i>	4'22
7		VII. (... Ce qu'a vu le vent d'ouest). <i>Animé et tumultueux</i>	3'50
8		VIII. (... La fille aux cheveux de lin). <i>Très calme et doucement expressif</i>	2'52
9		IX. (... La sérénade interrompue). <i>Modérément animé</i>	2'44
10		X. (... La Cathédrale engloutie). <i>Profondément calme (Dans une brume doucement sonore)</i>	6'28
11		XI. (... La danse de Puck). <i>Capricieux et léger</i>	2'59
12		XII. (... Minstrels). <i>Modéré (Nerveux et avec humour)</i>	2'29

Estampes

13		I. Pagodes. <i>Modérément animé</i>	5'31
14		II. La soirée dans Grenade. <i>Mouvement de habanera</i>	5'50
15		III. Jardins sous la pluie. <i>Net et vif</i>	3'44

Javier Perianes, piano



que n'ayant pas mené une carrière de soliste, Debussy, qui était un pianiste talentueux, a entretenu une relation particulière avec son instrument de prédilection. Curieusement, hormis la *Fantaisie pour piano et orchestre* (1889-1890), Debussy compose relativement peu pour le piano seul entre 1880 et 1900. À côté de la *Petite suite* pour piano à quatre mains de 1889, de la *Suite bergamasque* de 1890 – elle ne paraîtra qu'en 1905 – et de quelques autres pièces comme la *Tarentelle styrienne*, les *Images* de 1894 dédiées à Yvonne Lerolle, la fille de son ami, le peintre Henry Lerolle, sont le recueil le plus important qu'il conçoit, lequel, à l'exception de la *Sarabande*, ne sera publié qu'en 1977 ! En analysant les œuvres écrites durant ces vingt années, force est de constater que le jeune Debussy s'adonne surtout à la mélodie, stimulé par l'amour qu'il portait à la cantatrice amateur Marie Vasnier, mais également à l'orchestre avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1893-1894) et les *Nocturnes* (1898-1900), à la musique de chambre avec le *Quatuor* (1892-1893) et à l'opéra avec *Rodrigue et Chimène* (de 1890 à 1893), qu'il délaisse pour *Pelléas et Mélisande* de juillet 1893 à août 1895. Ainsi forge-t-il son style en se détournant du piano peut-être en raison de "son extrême facilité et [de] la rare qualité de ses dons [qui] auraient pu lui assurer un succès de compositeur à un âge où bien peu y résistent", comme le note Raymond Bonheur, l'un de ses proches.

Après avoir délaissé le piano durant une dizaine d'années, Debussy va y revenir en 1900 composant une série de triptyques, dont le premier s'intitule *Pour le piano*. Le deuxième n'est autre que les *Estantes*. Entre temps, Debussy est devenu un compositeur de renom avec son drame lyrique *Pelléas et Mélisande*, qui remporte un succès considérable en mai et juin 1902. Lors de l'été 1903, tout en travaillant à d'autres projets comme la *Rapsodie pour orchestre et saxophone*, *La Mer* ou *Le Diable dans le beffroi* d'après un texte de Poe, il corrige les épreuves des *Estantes*, titre qui évoque son goût prononcé pour les gravures japonaises. Afin de restituer en impression sonore ces univers contrastés, Debussy a employé divers procédés musicaux : le pentatonisme dans *Pagodes* ; le rythme de Habanera dans *La Soirée dans Grenade* ; une chanson populaire "Nous n'irons plus au bois" dans *Jardins sous la pluie*, qu'il avait déjà utilisée dans la troisième des *Images* de 1894. Le peintre Jacques-Émile Blanche, à qui sont dédiées les *Estantes* et auquel l'on doit deux portraits de Debussy, consigne dans ses souvenirs que *Jardins sous la pluie* aurait été inspiré par un après-midi d'orage : "De passage à Auteuil, je brossais en plein air une étude de sa tête. Il pleuvait, les arbres verdissaient sa peau mate que la pluie semblait vernir." Lors de la publication du recueil en octobre 1903, Debussy remercie Durand de leur splendeur éditoriale. En effet, l'édition de la partition reflète son sens du raffinement : titre en caractères japonisants et monogramme de couleur or, nom du compositeur et titres des pièces en bleu, le tout imprimé sur un papier Ingres. L'œuvre est créée le 9 janvier 1904 par Ricardo Viñes, dans le cadre des concerts de la Société nationale de musique.

Situés à mi-chemin entre ces dernières et les *Études* (1915), les *Préludes* marquent un nouveau tournant dans son écriture pianistique, l'exploration de l'univers sonore se concentrant en des créations comparables à des poèmes en prose. Debussy les dénomme préludes : en effet, le titre choisi ainsi que le nombre (vingt-quatre en additionnant les deux livres) rappellent les *Préludes et fugues* de Bach ou les *Préludes* de Chopin. Mais à la différence de Bach ou de Chopin qui les ordonnent suivant un groupement tonal sur les douze sons de la gamme, Debussy s'appuie sur des notes pôles, si bémol pour le premier livre et ré bémol pour le deuxième. Toutefois, le compositeur ne semble pas avoir conçu l'ensemble pour être joué comme un tout cohérent. Comme l'écrit Roger-Ducasse, un proche d'Emma Debussy à Nadia Boulanger en septembre 1924, ces pièces "sont moins des préludes que des impressions toujours visuelles enfermées dans un cadre quelconque."

L'autre particularité de ces deux recueils réside dans le fait que Debussy ne donne pas les titres au début, mais les cite entre parenthèses à la fin du morceau avec des points de suspension. Peut-être voulait-il éviter que l'on ne s'attache trop à ceux-ci, d'autant plus que certains préludes vont bien au-delà du programme suggéré ? C'était aussi une façon de signifier la prééminence de la musique sur le monde visuel et d'indiquer qu'elle n'est pas soumise à quelque programme que ce soit. Néanmoins, ces titres stimulent l'imagination avec l'évocation de pays comme l'Espagne (*La sérénade interrompue*), ou l'Italie (*Les collines d'Anacapri*), procédés auxquels il avait déjà eu recours dans les *Estantes* et les *Images*.

Peu de détails nous sont parvenus sur la genèse du premier livre des *Préludes*. Grâce aux dates qui comportent certains d'entre eux et à la mention finale portée sur le manuscrit de la main du compositeur ("*Fin décembre 1909. Janvier, quelques jours de Février*"), on sait que l'écriture du premier livre s'échelonne sur moins de trois mois et qu'il est publié en avril 1910. Néanmoins, plusieurs esquisses datant de 1907 et de 1908 (*Voiles*, *La fille aux cheveux de lin*, *La Cathédrale engloutie*) montrent que l'œuvre était probablement en gestation depuis plusieurs années. Le premier prélude *Danseuses de Delphes* a été inspiré par un bas-relief grec que Debussy avait admiré au Louvre et qui représentait la danse de trois bacchantes. Cette pièce avec l'indication "Lent et grave" rappelle la forme ancienne d'une sarabande. Le second prélude *Voiles*, construit sur une gamme par tons avec un intermède pentatonique s'anime de façon envoûtante et mystérieuse pour s'éteindre progressivement sur un simple intervalle de tierce. Selon Roger-Ducasse, ces voiles sont celles que l'on attache aux vergues des mâts et non celles que déployait la célèbre danseuse américaine Loïe Fuller dans ses spectacles féériques. *Le vent dans la plaine* provient d'un vers de Charles-Simon Favart ("Le vent dans la plaine suspend son haleine") que Debussy avait placé en exergue de la première des *Ariettes* (1888) "C'est l'extase langoureuse". Pièce virtuose construite sur l'intervalle de demi-ton, elle emprunte la forme d'un mouvement perpétuel. Le titre *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* est une citation du troisième vers du poème en forme de pantoum de Baudelaire *Harmonie du soir*, sur lequel Debussy avait composé en janvier 1889 la deuxième mélodie des *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*. Le cinquième prélude *Les collines d'Anacapri* serait un souvenir de son séjour italien à la villa Médicis entre 1885 et 1887. "*Les rythmes joyeux de tarentelle se superposent à une mélodie expressive*", comme le remarque Léon Vallas, l'un des premiers biographes de Debussy. Le prélude *Des pas sur la neige* ferait référence à un œuvre malheureusement non identifiée, peut-être du peintre norvégien Frits Thaulow dont Debussy possédait un tableau, et serait, selon Roger-Ducasse, l'évocation d'une idylle ancienne. Debussy précise que le rythme obsédant et immuable de ce prélude "doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé". *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, dont le titre aurait été inspiré par une œuvre de Claudel, contraste avec la pièce précédente par son caractère "emporté et tumultueux", l'utilisation stridente de l'intervalle de seconde et la virtuosité de ses traits qui rappellent la technique de Liszt, l'un des "beaux pianistes" selon Debussy, qu'il avait entendu à Rome dans sa jeunesse. *La fille aux cheveux de lin* aux sonorités archaïques reprend le titre de l'un des poèmes de Leconte de Lisle (n° 4 des "Chansons écossaises" dans les *Poèmes antiques*) que le compositeur avait mis en musique sous forme de mélodie en 1881 pour Madame Vasnier. *La sérénade interrompue* est l'une de ces créations hispanisantes sur un rythme de Jota dont Debussy a le secret. Débutant par une imitation de la guitare, comme il le note au début de la pièce, "quasi guitarra", cette pièce laisse transparaître quelques réminiscences d'*Ibéria*, seconde des *Images pour orchestre* (1908) ainsi que de l'*El Albaicín* d'Albéniz. *La Cathédrale engloutie* aurait été inspirée par une légende bretonne de la ville d'Ys, que cita Ernest Renan dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. Par certains matins de brouillard, on peut apercevoir les flèches de la cathédrale de cette ville qui fut engloutie dans la mer. Les accords de quinte et de quarte et l'écriture modale créent ce climat médiéval d'"une brume doucement sonore". Quant à *La danse de Puck*, ce titre provient d'une illustration d'Arthur Rackham du *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. Le premier livre se termine par une parodie de music-hall, les *Minstrels*, nom d'une troupe de clowns musiciens (des blancs américains, déguisés en noirs) qui interprétaient de la musique américaine. Debussy a enregistré magnifiquement quelques-uns de ses préludes à propos desquels il déclare à un journaliste romain qui l'interroge en février 1914 : "*Il est vrai que j'interprète convenablement quelques-uns des Préludes, les plus faciles. Mais les autres, où les notes se suivent à une extrême vitesse, me font frémir...*" Les innovations sonores des *Préludes* ne cessent d'étonner. D'aucuns les ont qualifiés de pièces impressionnistes. Pourtant, les *Préludes* n'ont pas pour but d'imiter la nature, mais d'être, comme l'écrit Debussy, une "*transposition sentimentale de ce qui est 'invisible'*." Et il ajoute que la musique n'est pas "*bornée à une reproduction plus ou moins exacte de la nature, mais aux correspondances mystérieuses entre la Nature et l'Imagination.*"

DENIS HERLIN

1 Léon Vallas, *Claude Debussy et son temps*, Paris, Albin Michel, 1958, p. 346-347.

ALTHOUGH

he never pursued a solo career, Debussy was a gifted pianist who maintained a special relationship with his instrument of predilection. Curiously, aside from the *Fantaisie* for piano and orchestra, he composed relatively little for solo piano between 1880 and 1900. Following on from the *Petite Suite* for piano four hands of 1889, the *Suite bergamasque* of 1890 – which was not published until 1905 – and a few other pieces such as the *Tarentelle styrienne*, the most important cycle he conceived was the *Images* of 1894, dedicated to Yvonne Lerolle, the daughter of his friend the painter Henry Lerolle. However, with the exception of the *Sarabande*, this set was not to be published until 1977! Analysis of the works written during those twenty years clearly shows that the young Debussy was chiefly preoccupied with the *mélodie*, stimulated by his love for the amateur singer Marie Vasnier, but also with orchestral music in the *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1893-94) and the *Nocturnes* (1898-1900), chamber music in the String Quartet (1892-93), and opera in *Rodrigue et Chimène*, on which he worked from 1890 to 1893 before abandoning it for *Pelléas et Mélisande*, composed from July 1893 to August 1895. Thus he forged his style by moving away from the piano, perhaps because 'his extreme facility and the exceptional quality of his gifts could have guaranteed him success as a composer at an age when very few are able to withstand it', to quote Raymond Bonheur, one of his close friends.

After having abandoned the piano for a decade or so, Debussy returned to it in 1900 to compose a series of triptychs, the first of which was entitled *Pour le piano*. The second is none other than the *Estampes*. In the meantime he had achieved fame with *Pelléas et Mélisande*, which enjoyed considerable success in May and June 1902. In the summer of 1903, while working on other projects such as the *Rapsodie* for saxophone and orchestra, *La Mer* and *Le Diable dans le beffroi* (based on a text by Poe), he corrected the proofs of the *Estampes*, a title that evokes his taste for the eponymous Japanese engravings. In order to conjure up these contrasting worlds in sound, Debussy used various musical devices: pentatonism in *Pagodes* (Pagodas); a habanera rhythm in *La Soirée dans Grenade* (Evening in Granada); and in *Jardins sous la pluie* (Gardens in the rain) a folksong, 'Nous n'irons plus au bois' (We'll to the woods no more), which he had already used in the third of the *Images* of 1894. The painter Jacques-Émile Blanche, to whom *Estampes* is dedicated and to whom we owe two portraits of Debussy, records in his memoirs that *Jardins sous la pluie* was inspired by a stormy afternoon: 'While passing through Auteuil, I sketched a study of his head outdoors. It was raining, and the trees gave a green tinge to his dark skin, which the rain seemed to varnish.' When the set was issued in October 1903, Debussy thanked Durand for the splendid edition. The published score does indeed reflect the composer's sense of refinement: the title in Japanese-style characters and a monogram in gold, the composer's name and the titles of the pieces in blue, all printed on Ingres paper. The work was premiered by Ricardo Viñes on 9 January 1904 at a concert organised by the Société Nationale de Musique.

Situated midway between the *Estampes* and the *Études* (1915), the *Préludes* represent a new turning point in his pianistic style, its exploration of the sound world now focusing on creations comparable to prose poems. Debussy calls them *préludes*, and indeed both the chosen title and the number of pieces (twenty-four counting the two *livres* together) are a reminder of Bach's preludes and fugues from *The Well-Tempered Clavier* and the Chopin Preludes. However, unlike Bach or Chopin who arranged their collections according to a tonal pattern founded on the twelve notes of the scale, Debussy relies on pole notes, B flat for Book I, D flat for Book II. Nevertheless, the composer does not seem to have conceived the set to be performed as a cohesive whole. As Roger-Ducasse, a close friend of Emma Debussy, wrote to Nadia Boulanger in September 1924, these pieces 'are not so much preludes as *always visual impressions enclosed in some sort of framework*'.²

The other particularity of these two books resides in the fact that Debussy does not give the titles at the beginning, but places them in parenthesis at the end of each piece, always preceded by an ellipsis. Did he perhaps wish to prevent us from attaching too much importance to these, especially since certain *préludes* go well beyond the suggested programme? This device was also a means of signifying the pre-eminence of the music over the visible world, and indicating too that the former is not subjected to any programme whatsoever. However, these titles do stimulate the imagination by evoking countries such as Spain (*La sérénade interrompue*), or Italy (*Les collines d'Anacapri*), a device he had already resorted to in the *Estampes* and *Images*.

Few details have come down to us concerning the genesis of the first book of *Préludes*. Thanks to the dates on some of them and the final note on the composer's manuscript ('Late December 1909. January, a few days in

February'), we know that the first book was written over less than three months; it was published in April 1910. Nevertheless, several sketches dating from 1907 and 1908 (*Voiles*, *La fille aux cheveux de lin*, *La Cathédrale engloutie*) show that the work had probably been in gestation for several years. The first *prélude*, *Danseuses de Delphes* (Dancers of Delphi), was inspired by a Greek bas-relief that Debussy had admired at the Louvre, representing the dance of three bacchantes. This piece, with its marking 'Lent et grave' (Slow and grave), recalls the old form of the sarabande. The second *prélude*, *Voiles*, built on a whole-tone scale with a pentatonic interlude, comes to life in bewitching and mysterious fashion, then gradually fade away over a simple interval of a third. According to Roger-Ducasse, the 'voiles' in question are the sails of a boat and not the veils deployed by the famous American dancer Loïe Fuller in her fantastical stage shows. *Le vent dans la plaine* comes from a line by Charles-Simon Favart ('Le vent dans la plaine suspend son haleine', 'The wind in the plain holds its breath') that Debussy had placed as an epigraph to the first of the *Ariettes* (1888), *C'est l'extase langoureuse*. This virtuoso piece built on the interval of a semitone takes the form of a *moto perpetuo*. The title *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Sounds and scents swirl in the evening air) is a quotation from the third stanza of Baudelaire's poem *Harmonie du soir*, which Debussy set in January 1889 as the second song in his cycle *Cinq Poèmes de Ch. Baudelaire*. The fifth *prélude*, *Les collines d'Anacapri* (The hills of Anacapri), is apparently a reminiscence of his residence at the Villa Medici in Rome between 1885 and 1887. 'The joyful tarantella rhythms are superimposed on an expressive melody', observed Léon Vallas, one of Debussy's first biographers. *Des pas sur la neige* (Footsteps in the snow) seems to refer to a work that has unfortunately not been identified, perhaps by the Norwegian artist Frits Thaulow, one of whose paintings Debussy owned; according to Roger-Ducasse, it recalls a past love affair. Debussy specifies that the haunting and immutable rhythm of this *prélude* 'must be the equivalent in sound of a sad and frozen landscape' (*doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*). *Ce qu'a vu le vent d'ouest* (What the west wind saw), the title of which was apparently inspired by a work by Paul Claudel, contrasts with the previous piece in its 'hot-tempered, tumultuous' (*emporté et tumultueux*) character, the strident use of the interval of the second and the virtuosity of its runs, which recall the technique of Liszt, whom Debussy called one of the 'beaux pianistes' he had heard (in Rome in his youth). *La fille aux cheveux de lin* (The girl with the flaxen hair), with its archaic sonorities, takes its title from a poem by Leconte de Lisle (no. 4 of the 'Chansons écossaises' in the *Poèmes antiques*) that the composer had set to music in 1881 as a *mélodie* for Madame Vasnier. *La sérénade interrompue* (The interrupted serenade) is one of those Hispanic creations on a jota rhythm of which Debussy held the secret. Beginning with an imitation of the guitar (the opening is marked 'quasi guitarra'), the piece is reminiscent in some respects of *Ibéria*, the second of the *Images pour orchestre* (1908), and of Albéniz's *El Albaicín*. *La Cathédrale engloutie* (The sunken cathedral) was supposedly inspired by the Breton legend of the city of Ys, which Ernest Renan mentioned in his *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*. On some foggy mornings, it is claimed, one can see the spires of this cathedral city that was engulfed by the sea. Fourth and fifth chords and modal harmonies create the medieval atmosphere of a 'softly reverberating mist' (*une brume doucement sonore*). *La danse de Puck* is taken from an Arthur Rackham illustration of Shakespeare's *Midsummer Night's Dream*. The first book ends with a music-hall parody, *Minstrels*, referring to a troupe of blackface American musicians who performed the American minstrel repertory.

Debussy made magnificent piano-roll recordings of a few of his *préludes*, on the subject of which he declared to an Italian journalist who interviewed him in Rome in February 1914: 'It is true that I can perform a few of the easiest *préludes* decently. But the others, where the notes follow on from one another at extreme speed, make me tremble . . .'.³ The innovations of sonority in the *Préludes* never cease to astonish. Some commentators have considered them to be Impressionist pieces. However, the *Préludes* do not aim to imitate nature, but to be, as Debussy wrote, 'an emotional transposition of what is "invisible"'.⁴ And he added that music is not 'confined to a more or less exact reproduction of nature, but to the mysterious correspondences between nature and the imagination'.⁵

DENIS HERLIN

Translation: Charles Johnston

³ François Lesure, 'Claude Debussy à Rome, un profil et une conversation', *Cahiers Debussy* 11 (1987), p. 4.

⁴ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits*, ed. François Lesure (Paris, Gallimard, 1987), p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

² Jean Roger-Ducasse, *Lettres à Nadia Boulanger*, ed. Jacques Depaulis (Sprimont, Mardaga, 1999), pp. 80-81.

Le 25 mars 1918 disparaissait celui qui avait déclaré peu de temps auparavant : “*Toute ma musique s’efforce de n’être que mélodie.*” Un siècle plus tard, compositeurs, interprètes et mélomanes de tous horizons ont appris à mesurer ce que nous devons à Achille-Claude Debussy, dit “Claude de France” : au-delà de la mélodie, un sens inné du timbre, de l’harmonie, en bref de la couleur ! Moins par réaction à la suprématie wagnérienne d’alors que du fait de sa propre sensibilité, le compositeur a su créer un langage inouï et changer radicalement notre manière d’entendre et de penser la musique. Chacune de ses compositions offre une expérience auditive qui a bouleversé la notion espace / temps de son époque, et continué d’influencer plusieurs générations de compositeurs, directement ou indirectement. Sans Debussy, certaines conquêtes sonores auraient-elles existé, que ce soit dans le domaine de l’orchestration, des nouvelles architectures musicales, voire du jazz ? À l’égal d’un Mahler, d’un Schoenberg, d’un Stravinsky, d’un Bartók... Sans eux, l’extraordinaire explosion sonore du *xx^e* siècle n’aurait pas eu lieu de façon si joyeuse.

Pour la première fois depuis 2009 (bicentenaire Haydn), harmonia mundi tenait à célébrer à sa manière l’un des compositeurs les plus marquants de l’ère moderne. *À sa manière*, c’est-à-dire en proposant aux plus concernés de ses artistes d’offrir *leur* vision de Debussy, cent ans après sa disparition – aiguillés que nous sommes aujourd’hui par ce recul d’un siècle de recherche et d’études sur l’écriture, les techniques d’interprétation, les sources musicales, l’iconographie ou encore la correspondance... Le message est des plus simples : déchiffrer ces partitions avec un regard nouveau sur l’œuvre sans jamais répondre aux tentations d’une intégrale, ni prendre parti non plus pour une esthétique unique (par exemple sur instruments d’époque / sur instruments modernes).

Quel plaisir pour nous, producteurs, de constater avec quel degré d’enthousiasme ont répondu les artistes du label (voire leurs invités), tous motivés par une volonté commune : celle de porter haut le père de la musique moderne ! Qu’il s’agisse de l’œuvre pour piano seul sur instrument d’époque (Alexander Melnikov) ou sur un Steinway (Javier Perianes, Nikolai Lugansky), de l’univers singulier des mélodies (portées de concert par Sophie Karthäuser, Stéphane Degout, Eugene Asti et Alain Planès), de la musique de chambre dans diverses configurations, tous les grands solistes – d’Isabelle Faust à Jean-Guihen Queyras, d’Antoine Tamestit à Tanguy de Williencourt – se sont pris au jeu avec toujours le même niveau d’exigence artistique. Et si le Jerusalem Quartet nous offre l’unique et génial quatuor de Debussy aux côtés de celui de Ravel, ce sont bien deux phalanges exceptionnelles qui ont tenu à s’enivrer des fragrances de la musique d’orchestre : la première sur instruments d’époque (*Jeux* et *Nocturnes* avec Les Siècles et Les Cris de Paris sous la direction de François-Xavier Roth), la seconde avec un orchestre dit conventionnel, mais impliqué depuis longtemps dans cette musique (le Philharmonia Orchestra conduit par Pablo Heras-Casado avec *La Mer* et *Le Martyre de saint Sébastien*). Nous tenions enfin à honorer l’auteur de *Pelléas* parmi ces créateurs qui, bien avant Louis Armstrong et Bill Evans, ont influencé de façon décisive certaines couleurs du jazz. C’est ainsi que le Quatuor Debussy a revisité les *Préludes* avec des invités de choix : Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani, Franck Tortiller et Jacky Terrasson.

Si la lumière se trouve à la base du travail des peintres de l’Impressionnisme, chez Debussy, le voyage est d’abord une affaire de couleur. Cela vaut bien quelques “nuits blanches” !

harmonia mundi © 2018

The date of 25 March 1918 saw the passing of a man who had said a short while earlier: ‘All my music strives to be nothing but melody.’ A century later, composers, performers and music lovers from the most varied backgrounds have learnt to measure what we owe to Achille-Claude Debussy, known as ‘Claude de France’: beyond melody, an innate sense of timbre, of harmony, in short, of colour! Less in reaction to the Wagnerian hegemony of the time than through listening to his own sensibility, Debussy succeeded in creating a unique and unprecedented language and in radically changing the way we hear and conceive of music. Each of his compositions offers an auditory experience that profoundly modified the notion of space/time in his day, and has continued to influence several generations of composers directly or indirectly. Without Debussy, would certain advances in the fields of orchestration, new musical architectures or even of jazz have existed? In this respect, his importance is equal to that of Mahler, Schoenberg, Stravinsky, Bartók. Without them, the extraordinary sonic explosion of the twentieth century would not have occurred in so joyous a fashion.

For the first time since 2009 (the Haydn bicentenary), harmonia mundi has decided to celebrate in its own way one of the most outstanding composers of the modern era. *In its own way*, that is to say by giving the most relevant artists in its family an opportunity to present *their* vision of Debussy, one hundred years after his death – guided by the hindsight we possess today after a century of research and studies on Debussy’s style, performing techniques, musical sources, iconography and correspondence. The message is very simple: to reread these scores, providing a new view of the works concerned without succumbing to the temptation of a complete recording, or opting for a single aesthetic approach over another (for example, for period instruments against modern ones).

What a pleasure it has been for us, as producers, to see how enthusiastically the label’s artists (and their guests too) have responded, all motivated by a shared desire: to exalt the father of modern music! Whether it is the works for solo piano on a period instrument (Alexander Melnikov) or a Steinway (Javier Perianes, Nikolai Lugansky), the highly individual world of the *mélodies* (jointly presented by Sophie Karthäuser and Eugene Asti, Stéphane Degout and Alain Planès), or the chamber music in a variety of configurations, all these eminent artists – from Isabelle Faust to Jean-Guihen Queyras, from Antoine Tamestit to Tanguy de Williencourt – have truly given their all, and always to the same high artistic standards. And if the Jerusalem Quartet offers us Debussy’s single, brilliant Quartet alongside its counterpart by Ravel, not one but two exceptional formations have joined in the adventure, intoxicated by the fragrances of his orchestral music: the first on period instruments (*Jeux* and the *Nocturnes* with Les Siècles and Les Cris de Paris conducted by François-Xavier Roth), the second with a so-called conventional orchestra, but one that has a long and distinguished history in this repertory (the Philharmonia Orchestra conducted by Pablo Heras-Casado in *La Mer* and *Le Martyre de saint Sébastien*). Finally, we wished to honour the composer of *Pelléas* as one of those creative artists who, long before Louis Armstrong and Bill Evans, had a determining influence on certain harmonic colours of jazz. The Quatuor Debussy has revisited the *Préludes* with a handpicked array of guests: Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani, Franck Tortiller and Jacky Terrasson.

If light is the basis of the work of the Impressionist painters, Debussy’s journey is first and foremost a matter of colour.

harmonia mundi © 2018



RÉÉDITIONS | REISSUES

The Complete Works for Piano

Alain Planès

5 CD HMX 2958209.13

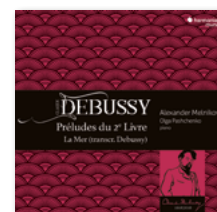
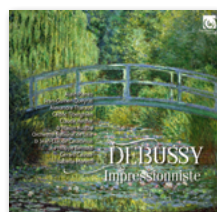
Debussy Impressionniste

Alexandre Tharaud, Jean-Guihen Queyras

Alain Planès, Cédric Tiberghien

Arcanto Quartett

2 CD HMX 2908796.97



Préludes du 2^e Livre

La Mer (transcr. Debussy)

Alexander Melnikov

with Olga Pashchenko

HMM 902302

Suite bergamasque

Works for solo piano

Nikolai Lugansky

HMM 902309

"Nuits blanches"

Mélodies / Songs

Sophie Karthäuser, Eugene Asti

Stéphane Degout, Alain Planès

2 CD HMM 902306.07

Les trois Sonates

The Late Works

Isabelle Faust, Alexander Melnikov

Jean-Guihen Queyras, Javier Perianes

Antoine Tamestit, Xavier de Maistre

Magali Mosnier, Tanguy de Williencourt

HMM 902303

Debussy... et le jazz

Preludes for a quartet

Quatuor Debussy & Guests

Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani,

Franck Tortiller, Jacky Terrasson

HMM 902308

Études

MESSIAEN / Fauvettes de l'Hérault

- Concert des garrigues -

Roger Muraro

HMM 905304

NOUVEAUTÉS | 2018 | NEW RELEASES

Quatuor op. 10

RAVEL / Quatuor

Jerusalem Quartet

HMM 902304

Jeux / Nocturnes

Prélude à l'après-midi d'un faune

Les Siècles, François-Xavier Roth

HMM 905291

Préludes du 1^{er} Livre

Estampes

Javier Perianes

HMM 902301

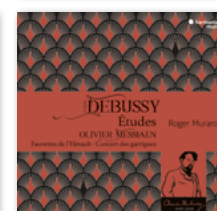
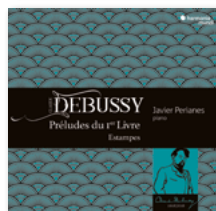
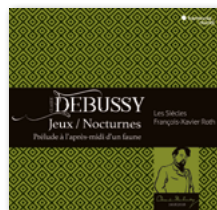
La Mer / Le Martyre de saint Sébastien

Symphonic Fragments

Philharmonia Orchestra

Pablo Heras-Casado

HMM 902310





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : Juillet 2018, Berlin, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son et montage : Sebastian Nattkemper, Teldex Studio Berlin

Photo Javier Perianes © Molina Visuals

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com