

Gustavo Gimeno

debussy

la mer
ibéria

images premier livre
six épigraphes antiques

Orchestre
Philharmonique
du Luxembourg

Claude Debussy (1862–1918)

La Mer (1903–1905)

1	I De l’aube à midi sur la mer (From Dawn to Midday on the Sea)	8.46
2	II Jeux de vagues (Play of the Waves)	6.49
3	III Dialogue du vent et de la mer (Dialogue of the Wind and the Sea)	8.15

Images pour orchestre (for orchestra): N° 2 Ibéria (1905–1908)

4	Par les rues et les chemins (Through the Streets and the Paths)	7.17
5	Les parfums de la nuit (The Fragrance of the Night)	7.44
6	Le matin d’un jour de fête (The Morning of a Festival Day)	4.56

Images. Premier Livre (Book 1) (1901–1905)

orch. Colin Matthews (2018)

7	I Reflets dans l’eau (Reflections in the Water)	6.12
8	II Hommage à Rameau (Tribute to Rameau)	8.01
9	III Mouvement (Movement)	4.17

Six Épigraphes antiques (1914)

orch. Rudolf Escher (1978)

10	Pour invoquer Pan, dieu du vent d’été (To invoke Pan, God of the Summer Wind)	2.16
11	Pour un tombeau sans nom (For a Nameless Tomb)	3.41
12	Pour que la nuit soit propice (In Order that the Night be Propitious)	2.06
13	Pour la danseuse aux crotales (For the Dancer with Crotales)	2.32
14	Pour l’Égyptienne (For the Egyptian Woman)	2.58
15	Pour remercier la pluie au matin (To thank the Morning Rain)	2.14

Total playing time: 78.22

Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno Conductor

New Images of Debussy

Robert Orledge

After Debussy had changed the face of modern opera with *Pelléas et Mélisande* in 1902, he set out to do the same for symphonic music with *La Mer*, in part by starting to move the main thematic interest from the strings to the wind. Although his practical experience of water travel consisted mainly of the ferry to England, he always maintained his «*sincere devotion to the sea*» and he also told the conductor André Messager that only fate had stopped him from embarking on the «*noble career of a sailor*».

Between August 1903 and 5 March 1905 Debussy completed his *Trois esquisses symphoniques* (*Three symphonic sketches*) for orchestra, even if they were, in reality, expansive and

fully-fledged symphonic movements. Perhaps «symphonic impressions» might have been nearer the mark, especially in the final piece, which was originally called *Le vent fait danser la mer* (*The Wind makes the Sea dance*). But Debussy disliked the term impressionism and saw music as having very different goals and capabilities from painting.

However, *La Mer* was inspired as much by the stylised Japanese art of Hokusai as by any seascape from nature. Debussy chose Hokusai's *Hollow of the Wave off Kanagawa* for the cover of his published scores and he was also inspired by the paintings of Turner that he had seen on his visits to London in 1902/03. Contrary to some sources, none of *La Mer* was composed in Eastbourne (though *Reflets dans l'eau* – *Reflections in the water* was), and the original title of the first movement

Mer belle aux îles Sanguinaires – three islands off the Western coast of Corsica – came from a story by Camille Maclair, published in 1893, which was soon set aside for *De l'aube à midi sur la mer* (*From Dawn to Midday on the Sea*). However, even this was an unusually precise title for Debussy, and his friend Erik Satie joked after the Parisian premiere on 15 October 1905 at the Concerts Lamoureux that «*there was especially a little moment between 10'30 and 10'45 that I found amazing!*» But later on, in 1914, Debussy admitted that «*the sea fascinates me to the point of paralyzing my creative facilities. Moreover, I have never been able to write a page of music under the direct and immediate impression of this great blue sphinx. My «symphonic triptych» La Mer was composed entirely in Paris.*»

We can see precisely where Hokusai's wave comes in if we look at Debussy's

construction techniques in the first movement of *La Mer*, where wave or arch form (ABCBA) first appears in the slow, hazy, dawn introduction. Here the C section introduces the famous cyclic theme with its first melodic wave followed by a shorter second one. Then the first section of the polyrhythmic movement proper, gently undulating in the pentatonic mode, is also in arch form, climaxing in a powerful motive of three descending notes, with which this open-ended movement also culminates in its blaze of midday sunlight.

Then follows the scherzo – *Jeux de vagues* (*Play of the Waves*) – in which the trombones and timpani disappear, together with the cyclic theme. Flitting mercurially through light, ever-changing textures, this elusive movement seems to be controlled by its seven dynamic peaks, of which the last is the biggest – the legendary seventh wave. Originally

Debussy intended this movement to lead into the finale without a break, and in more or less the same basic pulse. Here we again find our five sections – an introduction bringing back the cyclic theme, followed by a kind of tripartite sonata form and a coda that shows the sea in all its turbulent majesty and power.

Although Debussy had a clear conception of a complete series of *Images* for «two pianos or orchestra» as early as 1903, the premiere of *Gigues* did not take place until 6 December 1913. Partly this was due to Debussy's dislike of writing out neat orchestral scores and partly because he kept succumbing to the temptation to work on his Poe opera *The Fall of the House of Usher*, which became something of an obsession with him. The best known movement of this later triptych – *Ibéria* – was completed first in 1908 and its essential,

exotic Spanishness came directly from Debussy's fertile imagination, just like Bizet's *Carmen* – for neither composer had any first-hand experience of the country beyond knowing what a strummed guitar, a flamenco dance and a Spanish folk-song sounded like. In Debussy's case he was expanding from his earlier *Estampes* (*Prints*), *La Soirée dans Grenade* (*Evening in Granada*), particularly in terms of the perfumes of the Spanish night, which blended directly into the morning of a fête, its joyous march emerging from the distance as in the second of his earlier *Nocturnes*. Debussy was, for once, unusually pleased with this transition, telling his friend André Caplet after a rehearsal in February 1910 how naturally it worked. «*It sounds as though it's improvised. The way it comes to life, with people and things waking up. There's a man selling water-melons and urchins whistling, I see them quite clearly.*»

He captured some of the same spontaneity in *Rondes de printemps* (*Round dances of spring*), whose heading tells us is meant to evoke the joyousness of May day dancing in Tuscany, but which also uses – for the fourth time in Debussy's career – the French folksong «*Nous n'irons plus au bois*» (*We'll go to the woods no more*) as a basis. It is a piece of great complexity, both rhythmically and texturally, and Debussy shows for once that he is as capable of fast energetic writing with extrovert climaxes as any of his contemporaries. *Gigues*, on the other hand, takes the British (Northumbrian) folksong «*The Keel Row*», which Charles Bordes had used in his Verlaine setting *Dansons la gigue* (*Come dance the jig*) in 1890. Here, Debussy uniquely gives the tune to the haunting oboe d'amore in one of his most enigmatic works. Originally titled *Gigues tristes* (*Sad gigues*), this strange dance emerges, in

Roger Nichols's words, as «*not so much sad as tragic*». The folksong strives to be jolly but never quite manages to achieve this.

On 20 April 1899, Debussy listed for his then publisher, Georges Hartmann, the works he planned to write over the next few years, including the song cycle *Nuits blanches* (*White nights*) and a series of *Images* for solo piano. The next sign of these is when he played versions of *Reflets dans l'eau* and *Mouvement* to the pianist Ricardo Viñes in February 1901. But while he was staying at the Grand Hotel in Eastbourne with his second wife-to-be, Emma Bardac, he rapidly composed a new version of *Reflets* between 19 and 21 August 1905, which he described to his publisher, Jacques Durand, as «*following the most recent discoveries in the chemistry of harmony*». This remarkable piece shows not only how images actually reflect

and refract in water, its main ideas are also reflections of those in *La Mer*. The three note descending motive at the start reflects the climatic idea cited above, and the second idea derives directly from its main cyclic theme. The flexible and expansive sarabande which follows shows just how important Rameau was to French music for Debussy, evoking his spirit rather than his style; whereas *Mouvement* is another whirling «perpetuum mobile» which seems to vanish into thin air at the end.

1914, which also saw the start of the First World War, was not a productive year for Debussy. However, that summer he took some of the incidental music that he had composed to accompany readings of Pierre Louÿs's erotic *Chansons de Bilitis* in 1901 and made versions of it for piano duet (and later piano solo) as his *Six Épigraphe antiques*. In reality, besides completely

reordering all but the outer movements, Debussy greatly expanded his earlier material, whilst losing none of its freshness and beguiling simplicity. With the opening movement *Pour invoquer Pan (To invoke Pan)*, we travel back in time to Debussy's gently modal vision of ancient Greece, passing onwards through the chromatic arabesques of *Pour un tombeau sans nom (For a Nameless Tomb)*, and the sinuous, rhythmic world of the *Danseuse aux crotales (For a Dancer with Crotales)*. Then we enter the languorous, sensual abode of the Egyptian courtesan, finally emerging into the light dawn rain of the sixth epigraph, which slowly dissipates to leave us with Pan's pipes as we return to the point where our antique journey began.

During his lifetime, Debussy preferred to keep his solo piano music as such, only rarely allowing other composers

he knew and trusted to orchestrate it. Thus André Caplet was permitted to orchestrate the *Childrens' Corner* suite in 1909/10, but Debussy was still worried, after its successful New York premiere in November 1910, about its new «*such sumptuous clothing. I even ask myself if it will know how to behave properly in this new guise? And I should be desolate if it appeared pretentious!*» However, all these qualms seem to have been overcome because Debussy conducted Caplet's orchestration twice in Paris and Turin in 1911.

The other consideration is that Debussy's piano music often seems to have been written with instruments in mind and he himself admitted to the conductor Bernardo Molinari that he heard the opening cadenza of *L'Isle joyeuse (The Joyful Island)* on clarinet. Now that his music is out of copyright, it is open to anyone to orchestrate, and

the present recording helpfully reveals two different schools of thought on the matter, which then becomes subject to personal taste.

On the one hand, Rudolf Escher has clearly studied the scoring Debussy used for his 1901 music for the *Chansons de Bilitis*: two flutes, two harps and celesta. Adding virtually nothing to Debussy's 1914 arrangements of these, he uses different woodwind instruments to characterize each movement in a restrained and effective manner, preserving Debussy's essential simplicity and exotic strangeness to the end, as well as the individual timbres of antiquity he evoked back in 1901 with their sometimes slightly sinister undertones – as in *Pour l'Égyptienne (For the Egyptian Woman)*.

Colin Matthews, on the other hand, is a virtuosic and resourceful orchestrator,

who, as an experienced composer himself, can often see what Debussy might have added if he had had more than just two hands at a piano. Even if Debussy tended to simplify the orchestrations of others as he checked them – as with Charles Koechlin’s scoring of *Khamma* – it has to be said that in the opening pages of this ballet that he scored himself, he made significant additions to his original piano score as he went along. So, it is immensely to our advantage that the Orchestre Philharmonique du Luxembourg had the foresight to commission these new orchestrations of the first series of *Images*. They have «sumptuous clothing» indeed, and some might consider that the orchestration of Debussy’s cadenzas in *Reflets* have a Ravelian brilliance about them: but this is superbly crafted work which adds a new sonorous dimension to these popular *Images*.

Hörerfahrungen eines Komponisten in Musik?

Debussys Kompositionsweg von *La Mer* zu den *Six Épigraphe antiques*

Manuela Schwartz

Als der Musikkritiker Pierre Lalo 1905 der Uraufführung von Claude Debussys *La Mer* beiwohnte, beklagte er im Anschluss in der Zeitung *Le Temps*, dass er das Meer weder gehört, noch gesehen oder gefühlt habe. In seiner Antwort an den Kritiker machte Debussy deutlich, in welchem Spannungsfeld ein symphonisches Werk Anfang des 20. Jahrhunderts stand, das einerseits nicht der Gattung der Symphonie zuzuordnen war, aber andererseits auch nicht deskriptiv den gewählten Gegenstand musikalisch abbildete.

«...Ich liebe das Meer, ich habe es mir mit dem leidenschaftlichen Respekt, den man ihm schuldet, angehört. Wenn ich schlecht übertrug, was es mir vorschrieb, so geht das den einen so wenig was an wie den anderen. Und Sie gestehen mir zu, dass nicht alle Ohren auf dieselbe Weise wahrnehmen.»

La Mer ist eine in Musik transformierte Hörerfahrung. Ordnungsschema dieser auditiven Sinneserfahrung waren verschiedene Tageszeiten (*De l’aube à midi sur la mer* – Morgengrauen bis Mittag auf dem Meer), die Bewegung der Wasseroberfläche (*Jeux de vagues* – Spiel der Wellen) und das Gespräch von Wind und Wasser (*Dialogue du vent et de la mer* – Dialog zwischen Wind und Meer). Trotz dieser deutlichen Betitelung der drei Sätze, verfolgte Debussy weniger eine direkte Bezugnahme auf die Natur – ob nun als reproduzierte oder vorgestellte Natur, was im

Dialog mit Pierre Lalo an anderer Stelle diskutiert wurde. Musik hatte in Debussys Vorstellung ihre eigene Logik und das, was er mit einigen Stellen der Kompositionen verbindet, wird dem Publikum, dem Hörer nie hörbar oder verständlich werden.

Diese Unabhängigkeit des Künstlers Debussy von den Hörgewohnheiten seines potentiellen Publikums sollten der Hörer und die Hörerin des 21. Jahrhunderts «im Ohr» haben, wenn auf dieser Aufnahme Kompositionen erklingen, die durchaus Programm zu sein scheinen: *La Mer*, *Ibéria* als Platzhalter für Spanien, *Images (Bilder)* und zuletzt *Épigraphes (Inschriften)*. Kein einziges dieser Werke scheint «musique pure» zu sein, sondern immer in Bezug zu einem außermusikalischen literarischen, nationalen oder poetischen Inhalt zu stehen. Davon zu wissen und beim Hören dennoch immer gewärtig

zu sein, dass wir (mit) Debussys Ohren hören (können), ist eine eigene Kunst und beginnt für *La Mer à la campagne*, auf dem Land! Im französischen Ferienmonat August, nicht am Meer, sondern in Bichain, einem Stadtteil von Villeneuve-la-Guyard, 80 km südwestlich von Paris, schrieb Debussy (fast) die ersten Noten zu *La Mer*. Das nächstgelegene Wasser war der Fluß Yonne, der dem Departement zu Villeneuve-la-Guyard den Namen gab. Als einer der Zuflüsse der Seine war die Yonne für die französische Hauptstadt die Hauptwasserader, die Paris zudem mit Holz und Weinen aus der Bourgogne versorgte.

Die Komposition knüpft autobiographisch an Debussys «Bestimmung» zum Fischer an. Gerade weil er nicht aufs Meer gefahren ist, waren ihm unzählige Erinnerungen (und einige Notenskizzen) aus seiner Kindheit

an der See geblieben und an André Messager gewandt, wertete Debussy genau diese Hörerfahrungen höher, als die Fluten vor seinen Augen, die ihn beim Komponieren eher stören würden. «[...] in meinem Verständnis zählen die Erinnerungen mehr als die Realität, deren Charme sich zu schwer auf eure Gedanken legt.» Auf der Insel Jersey, im französischen Dieppe und schließlich im englischen Eastbourne am Ärmelkanal konnte Debussy die Weiterarbeit an der von der französischen Öffentlichkeit erwarteten Orchesterkomposition meeresnah fortsetzen und am 5. März 1905 beenden.

Dort in Eastbourne, in den letzten Tagen des Juli 1905, mit seiner neuen Liebe und der späteren Mutter seiner geliebten Tochter Chouchou, komponierte Debussy auch eine erste Sammlung von 12 skizzierten Bildern für Klavier, zwei Klaviere oder Orchester: *Images*.

«Je recommence à voir clair dans mes affaires imaginatives et ma machine à penser se remet peu à peu», schrieb Debussy von Eastbourne aus an seinen Verleger Jacques Durand. Aus den zwölf Skizzen entstanden schließlich sechs Kompositionen für Klavier – die *Images 1* und *2* – und die drei Orchesterstücke *Images*.

Dass Debussy seine «Denkmaschine» bei einer Klavierkomposition «anlaufen» hörte, spiegelt seine Verbundenheit zu diesem Instrument, für das er unzählige Werke verfasste. Ein Jahr vor dem Entwurf der vielen *Images* kaufte sich Debussy 1904 einen Flügel der Firma Blüthner, einen sogenannten Aliquot-Flügel. Das Instrument hatte eine zusätzliche gedämpfte Saite pro Ton, die vom Hammer nicht angeschlagen wird, aber mitschwingt und dadurch die Farbigkeit jedes einzelnen Tones durch die Hörbarkeit der Obertöne verstärkt.

Vielleicht war es u. a. diese klangliche Bereicherung des Klaviersounds, der Debussy 1906 nicht mehr nur an einer Komposition für zwei Hände oder zwei Klaviere, sondern gleich an der großen dreiteiligen Orchesterkomposition *Images* arbeiten ließ, die er 1913 beendete.

Von den drei *Images* für Orchester ist auf diesem Album der mittlere Teil, *Ibéria*, zu hören. *Ibéria* als einzelnen Satz zu isolieren, wird mit Blick auf die Form verständlicher, stellt das Stück doch eine Komposition in sich dar: ein Triptychon im Triptychon und einzigartig im Gesamt-œuvre von Debussy. *Ibéria* lässt einerseits traditionelle Formen des Komponierens erkennen, und stellt andererseits eine sehr komplexe zyklische Komposition dar, in der sich Themen und Tonarten von Anfang bis Ende durch das ganze Werk ziehen und alle drei Sätze thematisch und tonal miteinander verzahnen. Wer sich jetzt an Wagners Leitmotivtechnik

erinnert fühlt, hat nicht ganz Unrecht. Debussy hat sich aber mehr an ähnlichen Verfahren des Komponisten César Franck orientiert.

Eine andere Orientierung liefert der Titel und Sehnsuchtsort Spanien, der nicht nur für Debussy eine zauberhafte Inspirationsquelle war. Noch bevor der spanische Komponist Manuel de Falla 1907 in der französischen Hauptstadt zum Studium eintraf und insbesondere Kollegen wie Claude Debussy, Maurice Ravel und Paul Dukas die Musik seiner Heimat näher brachte, komponierte Bizet seine Oper *Carmen*, Emmanuel Chabrier die Orchesterrhapsodie *España* und Edouard Lalo seine *Symphonie espagnole op. 21*. Und jedes Mal, ob nun der Komponist das Land nie betreten hat – wie Bizet – oder von einer Reise animiert wurde – wie Chabrier –, entstanden innerhalb des jeweiligen Œuvres einzigartige Werke.

Für Debussy, der ebenso wie Ravel von der spanischen Tanzmusik fasziniert war, stellte sie einen wichtigen exotischen musikalischen Impuls dar. Anleihen gibt es jedoch keine. Die Melodien und Rhythmen ähneln zwar spanischer Folklore, stammen aber aus Debussys Hand, wenn wir von der gelegentlichen Verwendung von Kastagnetten oder Schellentrommeln absehen, die dem damaligen wie heutigen Hörer das erwartete spanische Kolorit vermitteln.

Ort der Verzauberung ist eine spanische Stadt, in der Debussy, der einmal in Spanien weilte, uns auf Straßen und Wegen (*Par les rues et par les chemins*), die Düfte der Nacht (*Les parfums de la nuit*) und den Morgen eines Festes (*Le matin d'un jour de fête*) erleben lässt. Viel ist darüber debattiert worden, ob Debussy hier als musikalischer Maler oder – ein ihm verhasster Terminus – als Impressionist

anzusehen ist. Entscheidender ist, dass ähnlich wie in *La Mer*, Erfahrungen vertont werden, die nicht zu hören sind, oder anders interpretiert werden können (und dürfen), was Debussy in einem Brief vom Februar 1910 pragmatisch festhielt: es gibt in *Ibéria* «*keinen Pastetenverkäufer, und Straßenjungs, die pfeifen, die ich ganz klar vor mir sehe [...] manche nahmen diese Stelle als eine Serenade. Dies hat überhaupt keine Bedeutung, nicht mehr als ein Artikel von Lalo.*» *Ibéria* wurde am 20. Februar 1910 in den Concerts Colonne als einzelnes Stück uraufgeführt und viel diskutiert. Ursprünglich als Kopfsatz der drei *Images* gedacht, «*rutschte*» *Ibéria* in der dreiteiligen Form der *Images pour orchestre* schließlich in die Mitte, wo sie der Komponist am 26. Januar 1913 in den Concerts Colonne zum ersten Mal dirigierte.

Die drei Klavierstücke *Images 1*, 1905 in Eastbourne skizziert, bauen eine thematische Brücke von *La Mer* zu den *Six Épigaphes antiques*. Der erste, sehr populäre Satz *Reflets dans l'eau*, greift erneut das Thema Meer und Wasser auf. Im Stil einer Sarabande komponiert, «erinnert» Debussy im zweiten Satz *Hommage à Rameau* nicht nur an den Musiktheoretiker und Komponisten des 18. Jahrhunderts, sondern stellt sich und die französische Musik in einer Lebensphase, die ihm mit seiner Oper *Pelléas et Mélisande* 1903 höchste Anerkennung gebracht hatte, in die Tradition älterer französischer Musik. Anja Suchinsky erklärte Debussys Umgang mit seinem barocken Vorbild – hauptsächlich anhand von Debussys Schriften – als eine Art historische Imagination, eine Arabeske, die modern und alt, Fantasie und Realität musikalisch verknüpft. Der dritte Satz, *Mouvement*, verweigert dem Hörer im

Titel eine thematische Orientierung. Als musikalisches perpetuum mobile komponiert, fordert er den Pianisten zu einem dichten Klang-Spiel mit höchsten agogischen und dynamischen Akzenten heraus und zeigt besonders deutlich, warum es lohnend sein kann, Debussys virtuoses Klavierspiel in eine Fassung für Orchester zu setzen, wie es dem englischen Komponisten und Musiker Colin Matthews gelungen ist.

Um nicht alles einem Pianisten zu überlassen, vollendete Debussy in den letzten Tagen des Juli 1914, kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs die *Six Épigaphes antiques für Klavier zu vier Händen*. Die sechs Titel legen sechs damals aktuelle Erinnerungsbilder nahe. Musikalisch verarbeitete Debussy in Teilen jedoch eine bereits existierende Bühnenmusik zu *Les Chansons de Bilitis* von 1901, die er auf Anregung des Dichters Pierre Louÿs verfasst

hatte; anstelle einer angedachten Orchestersuite schrieb Debussy eine Komposition für Klavier, was im Nachhinein mehrere Komponisten zu Orchestrationen animierte, u. a. den Holländer Rudolf Escher, dessen Orchesterfassung von 1978 hier eingespielt vorliegt.

Dem Orchester stehen in der Abfolge von sechs Inschriften klanglich etwas mehr Möglichkeiten zur Verfügung als vier Händen: gleich zu Beginn vergegenwärtigt eine Flöte den Gott Pan, das *Tombeau ohne Namen* (2. Satz) in seiner etwas bedrohlichen Stimmung im 5/4 Takt kombiniert Holzblasinstrumente und Streicher, im vierten Satz kann die *Danseuse aux crotales* durch das Erklingen von Zimbeln klanglich hörbar gemacht werden. Und im letzten Satz, im Dank an den Morgenregen, fallen die Tropfen akustisch in den Perkussionsinstrumenten.

Mit diesem Satz der *Six Épigaphes antiques* schließt sich die thematische Entwicklung des gesamten Albums. Vom Morgengrauen auf dem Meer zum leichten Regen am Morgen: nicht nur in den Motiven und Harmonien in der Musik, auch in den Bildern und Themen gibt es (Leit-)Motive, die Debussy immer wieder musikalisch verarbeitet hat.

Interpréter et orchestrer Debussy

Denis Herlin

Après avoir expérimenté dans sa jeunesse différentes formes orchestrales, telles qu'une *Première suite* de 1882-1884, redécouverte récemment, une *Fantaisie pour piano et orchestre* (1887-1890), dont il refuse la publication de son vivant après divers remaniements, une *Marche écossaise* (1893), Debussy va trouver son chemin dans l'écriture symphonique avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dont il entreprend la composition entre 1892 et 1894, et qui représente son premier chef-d'œuvre orchestral. Inspiré par le poème de Mallarmé, le *Prélude* introduit une souplesse et une flexibilité qui n'existaient pas auparavant. Debussy va poursuivre dans cette direction

en écrivant entre décembre 1897 et décembre 1899, trois *Nocturnes pour orchestre*, dans lesquels il donne une dimension spatiale tout à fait nouvelle à la musique, notamment dans *Nuages* et *Fêtes*. Après l'orchestration de son drame lyrique *Pelléas et Mélisande* en 1901 qui allait être créé en avril 1902 à l'Opéra-Comique et lui apporter la célébrité, Debussy renoue avec l'orchestre et conçoit durant l'été 1903, lors d'un séjour en Bourgogne, un nouveau triptyque symphonique, *La Mer*, qu'il allait intituler *Trois esquisses symphoniques*, référence explicite à l'univers des peintres, l'une de ses sources majeures d'inspiration. Comme il l'explique dans une lettre du 12 septembre 1903, à André Messager, le chef d'orchestre qui avait dirigé la première de *Pelléas*, Debussy avait été fasciné par la mer : « [...] *J'ai conservé une passion sincère pour Elle. – Vous me direz à cela que l'Océan ne*

baigne pas précisément les coteaux bourguignons... ! Et que cela pourrait bien ressembler aux paysages d'atelier ! Mais j'ai d'innombrables souvenirs ; cela vaut mieux, à mon sens, qu'une réalité dont le charme pèse généralement trop lourd sur votre pensée. » Au début de la composition de *La Mer*, en septembre 1903, Debussy décrit à son éditeur Jacques Durand les sections de cette œuvre nouvelle : « *I. Mer belle aux îles Sanguinaires. II. Jeux de vagues. III. Le vent fait danser la mer.* » De ces trois titres, seul le deuxième devait rester inchangé. Le premier était peut-être emprunté à une nouvelle de Camille Maclair parue dans *L'Écho de Paris illustré* du 26 février 1893, à moins qu'il ne s'agisse d'une réminiscence du bulletin météorologique concernant la Corse, formule qui fascinait aussi bien Debussy que Pierre Louÿs, l'un des intimes du compositeur. Le titre définitif du premier mouvement survint assez

tardivement, puisque Debussy s'en inquiéta en janvier 1905 auprès de son éditeur : « *Le titre que je vous ai donné pour le premier morceau de La Mer est-il bien : De l'aube à midi sur la mer ? Voilà tout à coup que je n'en suis plus sûr... Excusez-moi, il danse tant de choses contradictoires dans ma tête.* » Quant à la genèse de l'œuvre elle-même, elle reste assez mystérieuse, Debussy ne l'évoquant que très rarement dans ses lettres.

Jacques Durand, conscient sans doute de l'importance de cette œuvre, fait orner la couverture de la partition d'une vague imitant une des *Trente-six Vues du mont Fuji* d'Hokusai (*La Vague au large de Kanagawa*), estampe japonaise dont Debussy possédait une version dans son bureau. Publiée en juillet 1905, la première est donnée par l'Orchestre Lamoureux le 15 octobre 1905 sous la direction de Camille

Chevillard. Fort déconcerté par la nouveauté et l'exigence technique de *La Mer*, notamment le chatolement des couleurs et des jeux de timbres du deuxième mouvement, le chef d'orchestre s'emploie à « dépecer *La Mer sans charité* », selon les propos mêmes de Debussy. Il faut attendre janvier 1908 pour que le public parisien réentende ce chef-d'œuvre avec Debussy à la tête des Concerts Colonne. Dans les années qui suivirent, les trois esquisses symphoniques allaient devenir, avec le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, les deux œuvres les plus jouées du vivant de Debussy.

Au très influent critique Pierre Lalo qui publie un compte rendu très sévère dans *Le Temps*, après la première audition parisienne de l'œuvre, Debussy lui répond le 25 octobre 1905 : « *Il n'y a aucun inconvénient à ce que vous n'aimiez pas La Mer et je ne viens pas*

m'en plaindre. Peut-être aurai-je le regret que vous ne m'ayez pas compris et l'étonnement de vous trouver – une fois n'est pas coutume – de l'avis de vos confrères en critique musicale. [...] Vous dites, gardant votre pierre la plus lourde pour la fin, que vous ne voyez ni ne sentez la mer, à travers ces « trois esquisses ». Voilà qui est bien gros d'affirmation et, qui va nous en fixer la valeur ?... J'aime La Mer ; je l'ai écoutée avec le respect passionné qu'on lui doit. Si j'ai mal transcrit ce qu'elle m'a dicté, cela ne nous regarde pas plus l'un que l'autre. Et vous me concéderez que toutes les oreilles ne perçoivent pas de la même façon. »

Pendant qu'il œuvre à *La Mer*, Debussy signe un contrat avec Jacques Durand en juillet 1903 sur un ensemble de douze pièces pour piano à deux mains et deux pianos à quatre mains qu'il dénomme sous le terme d'*Images*. Sont décrits les

deux séries d'*Images* pour piano seul qui allaient être publiées respectivement en 1905 et en 1908, ainsi qu'un autre ensemble pour deux pianos, cycle qui allait devenir celui des *Images* pour orchestre (*Ibéria*, *Gigues* et *Rondes de printemps*), dont la genèse allait s'échelonner de 1905 à 1912. Pour en revenir à la première série d'*Images* pour piano, leur genèse remonterait à 1901, si l'on en croit le journal du pianiste Ricardo Viñes du 14 décembre, le créateur de ce recueil en février 1906 : « *[Debussy] m'a ensuite fait connaître deux morceaux des douze qu'il veut composer pour le piano, 6 pour deux mains et 6 à deux pianos. Les deux que nous avons entendus sont Reflets dans l'eau et Mouvement : merveilleux. »* Toutefois, comme le prouve une lettre que le compositeur écrit à Jacques Durand le 19 août 1905, il remanie complètement la première pièce du recueil : « *Le premier morceau Reflets*

dans l'eau ne me plaît guère, j'ai donc résolu d'en composer un autre sur des données nouvelles et d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique... ». En écrivant en guise de deuxième morceau un *Hommage à Rameau*, « dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur », Debussy salue la mémoire de grand compositeur français d'opéra, dont Durand publiait depuis plusieurs années l'édition monumentale. Il témoigne également de l'attachement que Debussy vouait à l'art français du 18^e siècle. Lorsqu'il livre à son éditeur en septembre 1905 le manuscrit définitif des *Images*, il lui fit cette remarque : « *Avez-vous joué les Images... ? Sans fausse vanité je crois que ces trois morceaux se tiennent bien et qu'ils prendront leur place dans la littérature du piano... [...] à gauche de Schumann ou à droite de Chopin... as you like it.* » En 2017/18, Colin Matthews (né en 1946) a entrepris une

orchestration de ces trois pièces pour piano, à la demande de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg. Celle-ci se situe dans le sillage de celle des *Préludes* de Debussy, que Colin Matthews avait achevée en 2007. Comme il le soulignait pour les *Préludes*, Colin Matthews veut rester « *fidèle au monde sonore de Debussy et ne pas transformer ces pièces en quelque chose qu'elles ne sont pas* ». Mais afin d'éviter « *d'en faire un pastiche du style orchestral de Debussy* », il a « *gardé en mémoire le son debussyste en évitant soigneusement de regarder ses partitions d'orchestre* ». Et Matthews d'ajouter : « *Même si l'Hommage à Rameau ne ressemble à aucun des Préludes et nécessite une approche différente, je peux seulement ajouter que Reflets de l'eau est plus ardu à instrumenter que Mouvement à cause de son écriture si profondément pianistique.* » Si le caractère fortement

thématique de *l'Hommage à Rameau* offre de belles possibilités de jeux sonores au sein de l'orchestre, la fluidité de *Reflets dans l'eau* est, quant à elle, restituée par le célesta mêlé à des glissandi de violons ou de harpes.

Des trois *Images pour orchestre*, *Ibéria* est la première à être achevée. Si le premier mouvement est terminé le 11 août 1908, les deux derniers le sont le 25 décembre de la même année. Dans une lettre à son éditeur de mars 1908, Debussy précise à propos des *Images* qu'il essaie « *de faire < autre chose > et de créer, – en quelque sorte – des réalités – ce que les imbéciles appellent < impressionnisme >, terme aussi mal employé que possible* ». Publiée en avril 1910 par Durand, *Ibéria* est donnée pour la première fois par Gabriel Pierné à la tête des Concerts Colonne, le 20 février 1910. Le titre aussi bien que le choix de certains instruments (le tambour

de basque, les castagnettes) et de rythmes spécifiques donnent à *Ibéria* une couleur fortement hispanisante. Pourtant comme le souligne Manuel de Falla, Debussy n'a jamais « *eu l'intention de faire de la musique espagnole, mais plutôt de traduire en musique des impressions que l'Espagne évoque en lui* ». Et Falla de poursuivre : « *Les échos des villages, dont une sorte de sevillana – le thème générateur de l'œuvre – semblent flotter dans une claire atmosphère où la lumière scintille ; l'enivrante magie des nuits andalouses, l'allégresse d'un peuple en fête qui marche en dansant aux joyeux accords d'une banda de guitarras et bandurrias... Tout, tout cela tourbillonne dans l'air, s'approchant, s'éloignant, et notre imagination, sans cesse en éveil, reste éblouie par les fortes vertus d'une musique intensément expressive et richement nuancée.* » À son ami, le chef d'orchestre et compositeur André

Caplet, Debussy commentait en ces termes la magie sonore de la transition entre les deux derniers mouvements d'*Ibéria* : « *Vous ne vous figurez pas combien l'enchaînement des Parfums de la nuit avec Le matin d'un jour de fête se fait naturellement. Ça n'a pas l'air d'être écrit... Et toute la montée, l'éveil des gens et des choses... Il y a un marchand de pastèques et des gamins qui sifflent, que je vois très nettement...* ».

Les *Six Épigraphes antiques* pour piano à quatre mains sont composées en juillet 1914, peu avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale, conflit qui allait affecter Debussy durant de longs mois. Après une période où il éprouve des difficultés à composer en raison de tournées en Europe et de soucis financiers, Debussy réemploie le matériau musical d'une musique de scène de février 1901 qui accompagnait des tableaux mimés lors desquels

étaient récitées douze des *Chansons de Bilitis* de son ami Pierre Louÿs. Pour illustrer cette scénographie, Debussy conçoit un délicat mélange pour deux flûtes, deux harpes et célesta Mustel. La magie sonore qui se dégage des *Six Épigraphe*s antiques a été l'origine de plusieurs orchestrations, dont la plus célèbre est sans doute celle que réalise Ernest Ansermet en 1939. À la différence de cette dernière, l'orchestration de Rudolf Escher (1912–1980) a été conçue pour un petit orchestre. Réalisée entre 1975 et 1977, cette instrumentation, en accordant une place prédominante à la harpe, s'inspire des couleurs originales de la musique de scène, qui, selon Escher, transparaît dans la texture même de la version à quatre mains, tout en employant des couleurs instrumentales propres à l'esthétique debussyste.

Gustavo Gimeno

Music Director of the Orchestre Philharmonique du Luxembourg since 2015, Gustavo Gimeno leads the OPL in multiple concert formats in Luxembourg and Europe. He has worked as guest conductor with orchestras such as the Royal Concertgebouw Orchestra, the Cleveland Orchestra, the Boston Symphony Orchestra, the Wiener Symphoniker, the Swedish Radio Symphony Orchestra, the Accademia Nazionale di Santa Cecilia and the Mariinsky Orchestra.

A native of Valencia, Gustavo Gimeno began his international conducting career in 2012 – when he was a member of the Royal Concertgebouw Orchestra in Amsterdam – as an assistant to Mariss Jansons. He gathered essential experience as an assistant to Bernard Haitink and Claudio Abbado, who

mentored him intensely and had a lasting influence on his career in numerous ways.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

The orchestra of the Grand Duchy, the Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL), represents a very dynamic part of the culture of its country. Since its brilliant debut in 1933 under the aegis of Radio Luxembourg (RTL), the orchestra has performed all over Europe. Publicly administered since 1996, the OPL has since 2005 been resident at the Philharmonie Luxembourg, one of the most prestigious concert halls in Europe.

The acoustics of its residence, praised by great orchestras, conductors,



Orchestre Philharmonique du Luxembourg
Gustavo Gimeno

© Anne Dokter

and soloists from all over the world, its long-standing relationships with renowned halls and festivals, as well as its close collaboration with first-rate musical personalities, have contributed to making the OPL an orchestra renowned for the elegance of its sound. Its standing has been confirmed by an impressive list of international awards received for different recordings. Following Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey, and Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno has held the position of Music Director of the OPL since the 2015/16 season.

The OPL and the Philharmonie Luxembourg share an interest in innovative educational projects for children and young people and indeed in adult education. The orchestra, which consists of 98 musicians from more than 20 countries, is regularly

invited to perform at music venues in Europe as well as in Asia and the USA. OPL concerts are regularly broadcast by Luxembourg radio 100,7 and internationally by the European Broadcasting Union (EBU).

The OPL is subsidised by the Ministry of Culture of the Grand Duchy and receives further support from the City of Luxembourg. Its sponsors are Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, CA Indosuez, The Leir Charitable Foundations and Mercedes. Since 2012, a cello made by Matteo Goffriller (1659–1742), known as «Le Luxembourgeois», has been placed at the OPL's disposal by BGL BNP Paribas.

Gustavo Gimeno

Seit 2015 Musikdirektor des Orchestre Philharmonique du Luxembourg, leitet Gustavo Gimeno das OPL in vielfältigen Konzertformaten in Luxemburg und tritt mit dem Orchester in zahlreichen der wichtigsten Konzertsäle Europas auf. Neben der künstlerischen Leitung des OPL führten ihn ausgewählte Gastdirigate zu Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, den Wiener Symphonikern, dem Swedish Radio Symphony Orchestra, der Accademia Nazionale di Santa Cecilia oder dem Mariinsky Orchestra. Geboren in Valencia, begann Gustavo Gimeno seine internationale Dirigentenkarriere 2012 – zu dieser Zeit Mitglied des Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam – als Assistent von Mariss Jansons. Maßgebliche Erfahrungen sammelte er

zudem als Assistent von Bernard Haitink und Claudio Abbado, der ihn als Mentor intensiv förderte und in vielerlei Hinsicht prägte.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

Das Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) verkörpert die kulturelle Lebendigkeit des Großherzogtums. Schon seit seinen glanzvollen Anfängen 1933 bei Radio Luxemburg (RTL) ist das 1996 in staatliche Trägerschaft übernommene Orchester europaweit präsent. Seit der Eröffnung der Philharmonie Luxembourg 2005 ist das OPL in einem der herausragenden Konzerthäuser Europas beheimatet.

Die von den größten Orchestern, Dirigenten und Solisten der Welt geschätzte Akustik seiner Residenz, die lange Verbundenheit mit zahlreichen renommierten Häusern und Festivals sowie die intensive Zusammenarbeit mit bedeutenden Musikerpersönlichkeiten haben zum Ruf einer besonders eleganten Klangkultur des OPL beigetragen. Das bezeugt nicht zuletzt die Liste der internationalen Auszeichnungen für Einspielungen. Nach Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey und Emmanuel Krivine ist Gustavo Gimeno seit der Spielzeit 2015/16 Chefdirigent des OPL.

Zu den gemeinsamen Anliegen des OPL und der Philharmonie Luxembourg gehört die innovative Musikvermittlung für Kinder, Jugendliche und Erwachsene. Das Orchester mit seinen 98 Musikern aus rund 20 Nationen ist regelmäßig

in den Musikzentren Europas zu Gast ebenso wie in Asien und den USA. Die Konzerte des OPL werden regelmäßig vom luxemburgischen Radio 100,7 übertragen und über das Netzwerk der Europäischen Rundfunkunion (EBU) ausgestrahlt.

Das OPL wird subventioniert vom Kulturministerium des Großherzogtums und erhält weitere Unterstützung von der Stadt Luxemburg. Sponsoren des OPL sind Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, CA Indosuez, The Leir Charitable Foundations und Mercedes. Seit 2012 stellt BGL BNP Paribas dem OPL dankenswerterweise das Violoncello «Le Luxembourgeois» von Matteo Goffriller (1659–1742) zur Verfügung.

Gustavo Gimeno

Gustavo Gimeno est, depuis 2015, directeur musical de l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL). Il dirige l'orchestre dans différents formats au Luxembourg, ainsi que lors de concerts dans les plus importantes salles d'Europe. Au-delà de la direction artistique de l'OPL, il est invité par de prestigieux orchestres comme le Royal Concertgebouw Orchestra, le Cleveland Orchestra, le Boston Symphony Orchestra, les Wiener Symphoniker, le Swedish Radio Symphony Orchestra, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ou encore le Mariinsky Orchestra.

Né à Valence, Gustavo Gimeno a commencé sa carrière internationale de chef en 2012 comme assistant de Mariss Jansons alors qu'il était encore membre du Royal Concertgebouw Orchestra. Il a acquis son expérience majeure comme

assistant de Bernard Haitink et Claudio Abbado qui était son mentor.

Orchestre Philharmonique du Luxembourg

L'Orchestre Philharmonique du Luxembourg (OPL) incarne la vitalité culturelle de ce pays à travers toute l'Europe depuis ses débuts éclatants en 1933 sous l'égide de Radio Luxembourg (RTL). Depuis 1996, l'OPL est missionné par l'État. Il entre en 2005 en résidence à la Philharmonie Luxembourg.

L'OPL est particulièrement réputé pour l'élégance de sa sonorité. L'acoustique exceptionnelle de la Philharmonie Luxembourg, vantée par les plus grands orchestres, chefs et solistes du monde, les relations de longue date de l'orchestre avec des maisons et festivals

de prestige, ainsi que la collaboration intensive de l'orchestre avec des personnalités musicales de premier plan contribuent à cette réputation. C'est ce dont témoignent les quelques exemples de prix du disque internationaux remportés.

Après Henri Pensis, Carl Melles, Louis de Froment, Leopold Hager, David Shallon, Bramwell Tovey et Emmanuel Krivine, Gustavo Gimeno en est le Directeur musical depuis la saison 2015/16.

C'est à la demande commune de l'OPL et de la Philharmonie Luxembourg qu'une médiation musicale innovante est proposée, à destination des enfants, des adolescents mais également des adultes.

L'orchestre avec ses 98 musiciens, issus d'une vingtaine de nations, est invité régulièrement par de nombreux centres

musicaux européens, ainsi qu'en Asie et aux États-Unis. Les concerts de l'OPL sont régulièrement retransmis par la radio luxembourgeoise 100,7 et diffusés sur le réseau de l'Union européenne de radio-télévision (UER).

L'OPL est subventionné par le Ministère de la Culture du Grand-Duché et soutenu par la Ville de Luxembourg. Ses sponsors sont Banque de Luxembourg, BGL BNP Paribas, Caceis, CA Indosuez, The Leir Charitable Foundations et Mercedes. Depuis 2012, l'OPL bénéficie de la mise à disposition par BGL BNP Paribas du violoncelle «Le Luxembourgeois» de Matteo Goffriller (1659-1742).



Orchestre Philharmonique du Luxembourg

© Johann Sebastian Hänel

Acknowledgments

PRODUCTION TEAM

Executive producer **Renaud Loranger**

Recording producer, balance engineer & editor **Erdo Groot**

Recording assistant **Kees de Visser**

Cover photography **Jörg Hejkal** | Design **Joost de Boo**

Product management **Kasper van Kooten**

This album was recorded at the Philharmonie Luxembourg in September 2016 and July 2018.

PENTATONE TEAM

Vice President A&R **Renaud Loranger** | Director **Simon M. Eder**

A&R Manager **Kate Rockett** | Head of Marketing, PR & Sales **Silvia Pietrosanti**



What we stand for:

The Power of Classical Music

PENTATONE believes in the power of classical music and is invested in the philosophy behind it: we are convinced that refined music is one of the most important wellsprings of culture and essential to human development.

True Artistic Expression

We hold the acoustic tastes and musical preferences of our artists in high regard, and these play a central role from the start to the end of every recording project. This ranges from repertoire selection and recording technology to choosing cover art and other visual assets for the booklet.

Sound Excellence

PENTATONE stands for premium quality. The musical interpretations delivered by our artists reach new standards in our recordings. Recorded with the most powerful and nuanced audio technologies, they are presented to you in the most luxurious, elegant products.



Sit back and enjoy