



FRANCOIS COUPERIN (1668-1733)

François Couperin was a member of a famous family of musicians. He was organist to King Louis XIV and teacher to many of the great aristocrats of his time. Couperin wrote some 234 pages of music for the harpsichord; he did not group these pieces into suites, as was the custom at the time, but into four books of 27 Ordres. "Ordre" was a word of great import and rich in meaning during the reign of the Sun King; it represented balance, civility and calm.

Encoded Gestures

Gestures and demeanor in daily life at the court were encoded and taught to the young nobility; they were modeled on the bearing and physiognomy of the monarch, noble, majestic, measured and yet completely natural. These attributes also serve perfectly to describe Couperin's music. Claude Debussy, a great admirer of his countryman, said himself that Couperin possessed "grace and naturalness". The epoch of Louis XIV was also imbued by dance and its spirit; the king himself was a brilliant dancer and the musicians in his service strove to outdo each other in their compositions. The spirit of dance filled their music and was popular not only in France but throughout all of Europe. Couperin also contributed to this fashion and composed Allemandes, Courantes and Sarabandes, many of which in his Livres de clavecin.

Enigmatic Titles

Couperin's 27 Ordres, works conceived for domestic use, represent a vast musical encyclopedia filled with portraits of human beings and animals as well as with depictions of behaviors and emotions. Each piece bears an evocative title, a French tradition that goes back to lute music at the end of the 15th century. The majority of the titles that Couperin gave to his pieces appear enigmatic to us today, especially since the composer did not leave any explanations about them. Perhaps they were just as baffling during his lifetime; a penchant for mystery and secrecy was cultivated and flourished during the epoch.

Harbinger of Chopin

Couperin's music is marked by a number of characteristics that can be described as typically French: it is transparent, reserved and elegant – elements that can be found in the works of Debussy and Verlaine. But his musical personality also has a side that is veiled, subdued and melancholy. Debussy identified these traits with Couperin's time when describing him as "the greatest poet among our harpsichordists, whose tender melancholy would seem to be an exquisite echo emanating from the depths of mysterious landscapes with lugubrious figures by Watteau". Harpsichordist Wanda Landowska, a marvelous interpreter of Couperin's music, treated him as a harbinger of Romanticism and didn't hesitate to compare him with Chopin: "The melancholy in Couperin's and Chopin's music radiates perfect nobility. It has no material goal. It

does not originate in some earthly discontent or disillusionment, but is melancholy for melancholy's sake, for its beauty, its poetry, its transcendence as well as for the gentle, enveloping rapture that it provides."

25th Ordre

The 25th Ordre appeared in the 4th Livre de clavecin that Couperin published late in his life in 1730. In his preface he wrote: "Since few have composed as much as I in various genres, I hope that my family will find something among my manuscripts for which I might be missed, should such feelings actually serve some purpose after life." This state of bitterness and inquietude is clearly reflected in his 4th Livre.

The 25th Ordre consists of five contrasting pieces and culminates in Les Ombres Errantes [errant shadows], one of the composer's most sublime masterpieces.

- La Visionnaire [the dreamer]

French overture in two sections: the overture proper followed by a faster episode. The word "visionnaire" had a different meaning in the 18th century than today: it described a person with extravagant and irrational ideas. Couperin is paying homage to the poets who charmed with their salon performances at the time.

- La Mistérieuse [the mysterious one]

A superb Allemande whose title is probably a reference to the uncertain tonality of the piece.

- La Monflambert [Monflambert's piece]

A musical portrait in the fashion of the literary portraits that were popular in the salons in Paris. This is a depiction of a counselor at the tribune in Châtelet, i.e., if not of his wife – the feminine title is not an indication of the sex of the person portrayed but of the gender of the word "piece" (a remark which pertains to all of Couperin's titles).

- La Muse Victorieuse [the victorious muse]

With the indication Audacieusement [audaciously], this piece is a kind of gigue composed on short phrases interrupted by respirations, a piece that seems to flow without bound. One could imagine a soldier returning from a battlefield who has just been decorated; he makes a noisy entrance into a salon and attempts a few awkward dance steps.

- Les Ombres Errantes [errant shadows]

Couperin added the indication Languissamment [languishingly] to this piece. Was he referring to the shadows from Greek mythology, the lost souls damned to wander throughout Hades? In an arpeggiated [broken chord] style, this piece is characterized by half-steps and descending tones, by delays and hesitations that are very much like moans and sighs. A number of passages contain the famous "Wolf-fifth" (G-sharp – E-flat, or A-flat – E-flat), whose dissonant, discordant nature is particularly manifest in the unequal temperament that Couperin probably used. These shadows have continued to wander and stray over the centuries; one can encounter them, e.g., in Verlaine's Les Fêtes

galantes, which closes with Colloque sentimental:

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
[in the old park, lonely and cold]
Deux spectres ont évoqué le passé.
[two phantoms evoke the past]

13th Ordre

- Les Folies françaises, ou les Dominos [The Folies françaises, or the masked figures]

This piece is from the 13th Ordre and is the only set of variations composed by Couperin. The composer was inspired by the celebrated theme La Folia (upon which Corelli, a composer Couperin admired, wrote a beautiful set of variations), which was the subject of a number of works at the time. Couperin's piece is a veritable treasury of emotions; each of the 12 variations is a depiction of a person at an imaginary masked ball who represents a particular virtue, vice

or languishing of love. La Fontaine [the poet] had something similar in mind:

Une ample comédie à cent actes divers,
[a great comedy in 100 different acts]
Et dont la scène est l'univers.
[and for which the universe is the setting]

Each couplet of Couperin's piece is associated with a different mood or color: La Virginité [virginity] appears under an invisible cloak; L'Ardeur [passion] is associated with a skin tone, La Jalousie Taciturne [taciturn jealousy] is clad in the gray cloak of a Moor (an homage to Othello), and La Frénésie ou le Désespoir [madness or despair] looms in a black cloak. Couperin employs a rich variety of original sonorities and emotions in order to depict the different Affects.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Debussy's works represent the beginning of a new era in the history of music, even if the composer himself rejected the description "avant-gardist": "I have been described as a revolutionary, but I haven't invented anything. I basically have presented old things in new manners. [...] My musical connections (about which one hears so much) are not inventions. I have heard all of them before. Not in churches. In myself." Debussy was innovative in his treatment of rhythm, harmony and form. Didn't he say that "music isn't, in its essence, something that can flow in a strict, traditional form; it is made up of colors and rhythms" – thus the composer's emphasis on timbre and musical time.

Sovereign Timbre

Without returning back to the Baroque period, during which time instrumental timbre often played a secondary role in a musical composition (Bach composed the Art of Fugue without defining the instrumentation), timbre in the Romantic period was only a parameter of coloration in the musical discourse. But for Debussy, timbre was sovereign and determined in large part the formal evolution. The composer explored the light and shades of sonorities, in the same manner as a painter employs colors.

Treatment of Time

The treatment of time in Debussy's music, far removed from the symmetry and periodicity of the Classic period,

was formidably defined by two philosopher; German Theodor W. Adorno:

Anyone who has been schooled in German and Austrian music and who has listened to Debussy will be familiar with the experience of frustrated expectations. Throughout any one of his compositions, the naive ear listens tensely, asking whether "it is coming"; everything appears to be a prelude, an overture to musical fulfillment, to the organic resolution of the Abgesang – which, however, never arrives. The ear must be retrained to listen correctly to Debussy's music, that is to say, not as a process of tensions and resolutions but a relationship of colors and surfaces as in a painting. The succession does nothing more than to make evident what appears simultaneous to the senses. To gaze at a painting is to stroll over the canvas [...]. There is no "end": the piece closes in the same manner as when one turns away from a painting.

and French philosopher Vladimir Jankélévitch:

Each Prelude brings the universal life of things to a standstill for a moment, a moment in the history of the world, and it stops this universal life [...] beyond all initiation and all succession, without any reference to what precedes or to what follows. These images, eternal and momentary at the same time, form a heteroclite tapestry of fleeting impressions.

12 Preludes, 2nd Book

Debussy, without being a virtuoso, mastered the piano

in a very personal manner: Marguerite Long recalled his playing: "How could one forget the suppleness, the caressing manner and the depths of his touch! [...] He played nearly always in a subdued manner, but with full and intense sonorities and without any harshness in his attack, like Chopin." For Debussy, the piano represented a dreamy laboratory of his sonorous and compositional experiences. He was the most innovative and personal here. The 2nd Book of Preludes contains 12 pieces; it was composed between 1910 and 1912.

- Brouillards [mist]

The form is not clear, the themes emerge piece by piece, the tonalities mix; the techniques that Debussy employs correspond to the image of mist: vague and in motion.

- Feuilles mortes [dead leaves]

An autumnal composition; the descending melodic figures evoke the image of leaves falling; hunting horns can be heard in the distance; the atmosphere is torpid, the harmonies heady.

- La puerta del Vino [the wine gate]

An homage to Spain, which Debussy never had visited. La puerta del Vino is one of the gates at the Alhambra in Grenada. Debussy noted on the score: "With abrupt juxtapositions of extreme violence and sweet passion." This piece is far from being typically impressionistic but is more evocative of aqua fortis: long pedals, a Habanera rhythm, an oscillation between lethargic and urgent, gypsy chants that are vividly evocative of hot days in Andalusia with sharp contrasts of sun and shade.

- «Les fées sont d'exquises danseuses» [fairies are exquisite dancers]

The key is the same as the preceding prelude, but the mood could not be more different. Debussy loved to conjure up fairy-like, ethereal figures; he also liked to paint in music the four elements (each one is represented in the 2nd Book of Preludes: water in Brouillards, earth in Feuilles mortes, fire in Feux d'artifice). The composer created an "homage" to air in this prelude with a whirlwind, winged work.

- Bruyères [heather]

After the harmonic audacities of the preceding preludes Debussy returns to consonance. Bruyères depicts a sunny and peaceful landscape in the center of which a solitary shepherd is playing the flute.

- «General Lavine»-eccentric [eccentric General Lavine]

A homage to the clown and juggler Edward Lavine. All kinds of orchestral effects typical of circus music appear over a cakewalk rhythm: the bugle call, the roll of a snare drum, a double bass pizzicato and the glissando of a trombone. The tone is teasing, even if between two pirouettes in the center of the piece the clown opens his heart to all...

- La Terrasse des audiences du clair de lune [the terrace of moonlit audiences]

A splendid nocturne, rich in sonorities and sonorous planes, opulent harmonies, particularly in the central section of the piece, which also evokes something of the magic of Tristan. The prelude concludes with a perfect cadence.

- Ondine [undine]

After the Fourth Prelude another depiction of an ethereal figure: Undine, the seductive, aquatic nymph. Debussy included the indication Scherzando: the piece is capricious, lively and sensual.

- Hommage à S. Pickwick, Esq. P.P.M.P.C. [homage to S. Pickwick]

Samuel Pickwick is a figure in one of Dickens' novels. The prelude begins with a pretentious citation of God Save the Queen. Debussy depicts Pickwick with a malicious spirit but not without tenderness, his obesity, his clumsiness, his infatuation.

- Canope [canopic jar]

A canopic jar is an Egyptian funeral urn. The piece is in D minor, the key of mourning. A slow procession of perfect chords is followed by a chant in oriental colors punctuated by the ringing of crystal.

- Les tierces alternées [alternating thirds]

This prelude gives a foretaste of the Etudes that Debussy would write shortly thereafter. It is a kind of Toccata made up completely of thirds shared between the two hands. The piece has a "motoric" aspect, a rare feature in Debussy's compositions, at a time when the emergence of "machines" inspired a number of composers.

- Feux d'artifice [fireworks]

The last prelude is a work of great virtuosity: Debussy depicts the excitement of the crowds at the dazzling spectacle of fireworks. The work closes with a distant citation of the Marseillaise in C major over a pedal in D-flat: the friction of a minor second which reminds the listener of the combination of chords in Brouillards, the first piece in the collection.

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)

Olivier Messiaen enthusiastically absorbed the score of Debussy's *Pelléas et Mélisande* at the age of ten. The discovery of Debussy's innovations had a liberating effect on the young composer. Messiaen was likewise inspired by Debussy as an extraordinary painter of nature, as the composer who depicted better than any other the whisper of the wind, the play of the sun and the clouds, the reflections on water, the fog. Messiaen also turned to nature. He explained as follows:

Inspiration is not the fruit of volition. When everything seems to be lost, when one no longer knows the way, to which master to turn? In face of the various opposing schools, styles out of fashion, contradictory languages, there is no human music that can give hope to those in despair. Here is where the great voice of Nature intervenes. And how can one explain that so many musicians have forgotten Nature, while painters and poets constantly turn to her for lessons? One can listen to Nature in different manners. Personally I am an impassioned ornithologist. I have walked throughout the various regions of France in order to listen and notate the song of birds. It is an immense task without end.

Ornithological Research

The extraordinarily ardent use of bird song is one of the three principle foundations of Messiaen's compositional style (the other two are the Catholic

faith and the Tristan and Isolde myth). The immense *Catalogue d'Oiseaux* [catalogue of birds] – 77 birds represented in 13 pieces in a complete performance of some 2½ hours – represents the culmination of his ornithological research. Each piece centers around a “bird type” that gives the work its name and is situated in a region of France where the bird is native. The “bird type” is surrounded by its local neighbors; the landscapes at various times of day and night are likewise present with their colors, their climate and the magic of their perfumes. Messiaen explained his manner of proceeding as follows:

Every spring, armed with pencils, erasers, music paper, a drawing board and an enormous pair of binoculars I would explore a new region of France in search of my masters. Birds are smaller than us, with a heart that beats faster and with extremely rapid nervous reactions, they sing at tempos that are much too fast for our instruments; I thus was obliged to transcribe their song at a much slower tempos. Moreover, this rapidity is combined with extreme acuteness, birds can sing very high registers beyond the range of our instruments; I thus notated their song one or two octaves lower. And this isn't all: for the same reasons I was obliged to leave out the very small intervals that our instruments cannot play. I replaced these intervals in the size of one or two commas by half-tones, but I maintained the gradation of their value in respect to each other. It is a transposition to a scale that is more human than the one I heard.

The work of these arrangements is joined by a very personal and innovative treatment of harmony. In order to create a sense of the various timbres of the different birds, Messiaen assigned each note with a chord, with a complex of sounds for color.

- Le Courlis cendré [curlew]

The Courlis cendré [curlew] is a “bird-type” from the last piece in Catalogue d’Oiseaux. It is surrounded by ten other birds, “inhabitants” of the island of Ouessant in the Atlantic Ocean. Countless poets and musicians have been inspired by the mournful song of the curlew. Messiaen, who dedicated a mesmerizing piece to it, described its call as follows: “Slow and sad tremolos, chromatic ascents, wild trills, and a glissando repeated tragically that expresses all the desolation of the marine landscape.” The call of the curlew is stated 17 times. Interludes without the bird represent the ocean, the violence of the waves on the rocks (reminiscent of Debussy’s prelude *Ce qu’a vu le vent d’Ouest*), the cold night, the mist of the Atlantic, the cry of alarm of a fog-horn (a cluster of 12 tones representing the complete chromatic scale). The form is open: the call of the curlew returns for the last time, followed by the deafening roar of the breakers, a measure of pause, a prelude to silence.

CÉDRIC PESCIA

(Translation: Mark Manion)

A note about the piano tuning

For the recording of the pieces by Couperin we chose to tune the piano using a temperament similar to one the composer knew and utilized and not in equal temperament as is usual today. Tuning in this manner offers the following advantages:

- the keys that contain few sharps or flats (this is the case for the pieces in Couperin’s 13th and 25th Ordres) sound relatively “just” (more so than in equal temperament); certain chords are even perfectly “pure” (which is, of course, never possible in equal temperament);

- alterations that do not belong to the tonic key sound somewhat “strained” and certain intervals even become particularly eloquent. Couperin’s music thereby gains in expressiveness.

FRANCOIS COUPERIN (1668-1733)

François Couperin, Mitglied einer brillanten Musikerfamilie, war Organist von König Ludwig XIV. und Lehrer mancher grosser Aristokraten seiner Zeit. Er hat 234 Stücke für Cembalo geschrieben, die er nicht in Suiten zusammenschloss, wie es damals üblich war, sondern in 27 Ordres, verteilt auf vier Bücher. «Ordre» war während der Herrschaft des Sonnenkönigs ein zentrales Wort reich an Bedeutung: es verkörperte Gleichgewicht, Höflichkeit und Ruhe.

Kodierte Gesten

Im täglichen Leben des Hofes wurden die Gesten und das Benehmen kodifiziert und den jungen Leuten gelehrt; sie beruhten auf dem Modell des Herrschers, dessen Gang und Physiognomie gemessen, würdevoll, majestätisch und doch vollkommen natürlich waren. Diese Eigenschaften beschreiben auch Couperins Musik aufs Trefflichste. So sagte Claude Debussy, ein grosser Bewunderer seines älteren Landsmanns, dieser besitze «Grazie und Natürlichkeit». In der Zeit von Ludwig XIV. spielte auch der Tanz eine wichtige Rolle; der König war selbst ein glänzender Tänzer, und die Musiker in seinem Dienste überboten sich gegenseitig an Talent bei der Komposition von Tanzstücken, die nicht nur in Frankreich, sondern in ganz Europa Furore machten. Auch Couperin huldigte dieser Mode und komponierte Allemandes, Courantes und Sarabandes, die in seinen Livres de clavecin zahlreich vertreten sind.

Rätselhafte Titel

Couperins 27 Ordres, Werke, die für den Salon oder den Hausgebrauch bestimmt waren, bilden eine umfangreiche musikalische Enzyklopädie mit Porträts von Menschen und Tieren sowie Darstellungen von Verhaltensweisen und Gefühlen. Jedes Stück trägt einen evokativen Titel, eine französische Tradition, die auf die Lautenmusik des ausgehenden 15. Jahrhunderts zurückgeht. Die meisten Titel, die Couperin seinen Stücken gab, erscheinen uns heute rätselhaft, da der Komponist keinerlei erklärende Hinweise hinterliess. Doch vielleicht waren sie zu seinen Lebzeiten genauso unergründlich; es war die Epoche der Preziosität, in der ein Hang zum Geheimnisvollen gepflegt wurde.

Ein Vorbote Chopins

Man kann in Couperins Musik typisch «französische» Züge beobachten: Klarheit, Zurückhaltung und Eleganz – Eigenschaften, die man ebenfalls bei Debussy oder Verlaine findet. Doch seine Musikerspersonlichkeit enthält auch eine nicht fassbare, feinsinnige und melancholische Seite. Debussy bringt diese Charakterzüge mit Couperins Jahrhundert in Verbindung; er beschreibt den Komponisten als «den poetischsten unserer Cembalisten, dessen zarte Melancholie wie ein liebliches Echo erscheint, ein Nachhall aus der Tiefe der geheimnisvollen Landschaften mit den traurigen Gestalten von Watteau». Die Cembalistin Wanda

Landowska, eine wunderbare Interpretin von Couperins Werken, sah in ihm einen Vorboden der Romantik und zögerte nicht, ihn mit Chopin zu vergleichen: «Couperins und Chopins Melancholie ist von vollkommener Erhabenheit. Sie verfolgt keinerlei materielles Ziel. Sie gründet nicht auf einer irdischen Unzufriedenheit, einer konkreten Enttäuschung; es ist Melancholie um der Melancholie, um ihrer Schönheit, ihrer Poesie und ihrer Erhabenheit willen, und auch um des bestrickenden und süßen Glücks, das sie verschafft.»

25. Ordre

Der 25. Ordre gehört zum 4. Livre de clavecin, das Couperin an seinem Lebensabend, 1730, veröffentlichte. In seiner Einleitung schrieb er: «Da nur wenige in verschiedenen Genres so viel komponiert haben wie ich, hoffe ich, dass meine Familie in meinen Manuskripten etwas finden wird, wofür man mich vermissen wird, wenn solche Gefühle denn zu etwas dienen nach dem Leben.» Diese Bitterkeit und Besorgnis widerspiegelt sich deutlich in der Musik des 4. Livre.

Der 25. Ordre besteht aus 5 kontrastreichen Stücken und gipfelt in *Les Ombres Errantes*, einem der erhabensten Meisterwerke des Komponisten.

- La Visionnaire [Die Fantastin]
Französische Ouvertüre in zwei Teilen: die

eigentliche Ouvertüre, gefolgt von einem schnelleren Teil. Das Wort «visionnaire» hatte im 18. Jahrhundert eine andere Bedeutung als heute: es beschrieb eine Person mit extravaganten und unberechenbaren Ideen. Couperin huldigt hier den zahlreichen Poeten, die in den Salons jener Zeit verkehrten.

- La Mistérieuse [Die Geheimnisvolle]
Eine wundervolle Allemande, deren Titel vermutlich eine Anspielung auf die unbestimmte Tonart des Stücks ist.

- La Montflambert [Das Stück von Montflambert]
Ein musikalisches Porträt in der Art der literarischen Porträts, die man in den Pariser Salons pflegte. Es stellt einen Richter am Gericht von Châtelet dar, oder allenfalls seine Frau. Die weibliche Form des Titels ist kein Hinweis auf das Geschlecht der porträtierten Person, sondern bezieht sich auf das Wort «la pièce». Das gilt übrigens für alle Titel, die Couperin seinen Stücken gab.

- La Muse Victorieuse [Die siegreiche Muse]
Dieses Stück mit der Angabe *Audacieusement* [kühn] ist eine Art *Gigue*, zusammengesetzt aus kurzen Phrasen und unterbrochen von Atemzügen, ein Stück, das zu keinem Ende zu kommen scheint. Man kann sich einen Soldaten vorstellen, der vom Schlachtfeld zurückkommt und eben dekoriert wurde, und der einen aufsehenerregenden und einigermaßen unbeholfenen Auftritt in einem Salon hat.

- Les Ombres Errantes [Die herumirrenden Schatten] Couperin hat dieses Stück mit der Angabe Languissamment [Schleppend, sehnsüchtig] versehen. Bezieht er sich hier auf die Schatten der griechischen Mythologie, die verlorenen Seelen, die dazu verdammt sind, durch den Hades zu irren? Das Stück im Arpeggio-Stil (gebrochene Akkorde) ist gekennzeichnet durch Halbtöne und absteigende Töne, und die Verzögerungen muten an wie Klagen und Schluchzen. Verschiedene Passagen enthalten die berühmten «Wolfsquinte» (Gis-Es oder As-Es), dessen dissonanter, ja disharmonischer Charakter in der Stimmung, die Couperin wahrscheinlich verwendete, besonders deutlich hervortrat. Diese Schatten sind durch die Jahrhunderte hindurch geirrt; man kann ihnen in Verlaines Colloque sentimental begegnen, das seine Gedichtsammlung Les Fêtes galantes beschliesst:

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé.
[Im einsamen und kalten alten Park
beschwören zwei Gespenster
die Vergangenheit herauf.]

13. Ordre

- Les Folies Françaises, ou les Dominos [Die Folies Françaises, oder die Dominos]
Dieses Stück stammt aus dem 13. Ordre und ist die einzige Sammlung von Variationen, die Couperin

geschrieben hat. Der Komponist liess sich dabei vom berühmten Thema La Folia inspirieren (über das Corelli, ein Komponist, den Couperin bewunderte, eine wundervolle Reihe von Variationen geschrieben hat), das damals sehr beliebt war. Das Stück ist eine wahre Abhandlung von Emotionen; jede der 12 Variationen beschreibt eine Figur in einem imaginären Maskenball, die eine Tugend, eine Verirrung oder einen Liebeskummer darstellt. La Fontaine ist nicht weit:

Une ample comédie à cent actes divers,
Et dont la scène est l'univers.
[Eine grosse Komödie in hundert
verschiedenen Akten,
deren Bühne das Universum bildet.]

Jeder Strophe ist eine Farbe zugeordnet: La Virginité [die Jungfräulichkeit] erscheint unter einem unsichtbaren Domino; L'Ardeur [Die Inbrunst] wird blutrot dargestellt, La Jalousie Taciturne [Die Schweigsame Eifersucht] trägt die Maske des grauen Domino des Mauren (Hommage an Othello), während La Frénésie ou le Désespoir [Der Wahnsinn oder die Verzweiflung] unter einem schwarzen Domino hervorkommt. Couperin entfaltet eine reiche Palette von originellen Klangwirkungen und Stimmungen, um die verschiedenen Affekte darzustellen.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Das Werk von Debussy leitet eine neue Ära in der Geschichte der Musik ein, auch wenn der Komponist die Bezeichnung Avantgardist zurückwies: «Man bezeichnet mich als Revolutionär, dabei habe ich nichts erfunden. Ich habe höchstens alte Dinge auf eine neue Art dargestellt [...] Meine musikalischen Verbindungen, über die man so verschieden spricht, sind keine Erfindungen. Ich habe sie alle schon gehört. Nicht in den Kirchen. In mir selbst.» Debussy verwendet Rhythmus, Harmonie und Form auf eine neue Art und Weise. So erklärte er: «Die Musik ist ihrem Wesen nach nicht etwas, das man in eine starre und traditionelle Form gießen kann; sie besteht aus Farben und Rhythmen.» Die wichtigsten Beiträge des Komponisten betreffen jedoch die Klangfarbe und die musikalische Zeit.

Eigenständiges Timbre

Im Barock spielte die instrumentale Klangfarbe in der musikalischen Komposition oft eine untergeordnete Rolle (Bach komponierte die Kunst der Fuge ohne Angabe zu den Instrumenten), und in der Romantik war das Timbre lediglich ein Parameter für die Färbung des musikalischen Diskurses. Bei Debussy jedoch wurde das Timbre ein eigenständiges Element und bestimmte zu einem grossen Teil das formale Vorgehen. Der Komponist setzte das Licht des Klangs ein, so, wie ein Maler die Farben verwendet.

Behandlung der Zeit

Seine Art, die musikalische Zeit zu behandeln, die weit entfernt von der Symmetrie und der Periodizität der Klassik ist, wurde von zwei Philosophen trefflich definiert. Theodor W. Adorno schrieb:

Der Erfahrung des an deutscher und österreichischer Musik Gebildeten ist von Debussy her enttäuschte Erwartung vertraut. Das arglose Ohr spannt das ganze Stück hindurch, ob es «komme»; alles erscheint wie Vorspiel, Präludieren zu musikalischen Erfüllungen, zum «Abgesang», der dann ausbleibt. Das Gehör muß sich umschulen, um Debussy richtig wahrzunehmen, nicht als einen Prozeß mit Stauung und Auslösung, sondern als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild. Die Sukzession exponiert bloß, was dem Sinne nach simultan ist: so wandert der Blick über die Leinwand (...). Es gibt kein «Ende»: das Stück hört auf wie das Bild, von dem man sich abwendet.

Und der französische Philosoph Vladimir Jankélévitch:

Jedes Präludium bringt eine Minute des universellen Lebens der Dinge, einen Moment der Geschichte der Welt zum Stillstand, und es hält dieses universelle Leben an [...], jenseits von allem Werden und jeder Folge, ohne jeden Bezug zum Vorher oder zum Nachher. Diese ewigen und zugleich vorübergehenden Bilder verweben sich zu einem bunten Wandteppich aus flüchtigen Eindrücken.

12 Préludes, 2. Buch

Ohne ein Virtuose zu sein, beherrschte Debussy das Klavierspiel auf sehr persönliche Weise. Marguerite Long erinnert sich an sein Spiel: «Wie könnte man die Geschmeidigkeit, die Liebkosung und die Tiefe seines Anschlags vergessen! [...] Er spielte fast immer gedämpft, aber mit einem vollen und intensiven Klang und ohne jede Härte im Anschlag, wie Chopin.» Für Debussy war das Klavier das ideale Laboratorium für seine Klang- und Kompositionsexperimente. Hier kamen seine innovative Seite und seine ganz persönliche Art am meisten zum Tragen. Das 2. Livre de Préludes umfasst 12 Stücke; es wurde zwischen 1910 und 1912 komponiert.

- Brouillards [Nebel]

Die Form ist nicht eindeutig, die Themen tauchen bruchstückhaft auf, die Tonarten werden vermischt; die von Debussy eingesetzten Mittel entsprechen dem Bild des Nebels: verschwommen und sich ständig wandelnd.

- Feuilles mortes [Welke Blätter]

Ein herbliches Stück; die absteigenden Figuren der Melodie lassen an das Bild von fallenden Blättern denken; in der Ferne sind Jagdhörner zu hören; die Atmosphäre ist träge und dumpf; die Harmonien sind berauschend.

- La puerta del Vino [Das Tor des Weins]

Eine Hommage an Spanien, das Debussy nie besucht hat. La puerta del Vino ist eines der Tore der Alhambra von Granada. Debussy schrieb auf die Partitur: «Mit abrupten Wechseln zwischen äußerster Heftigkeit

und glühender Zartheit.» Wir sind hier weit entfernt von den typischen Merkmalen des Impressionismus; das Stück lässt eher an eine Radierung denken: mit langen Orgelpunkten, einem Habanera-Rhythmus, bald träge, bald eilig, erinnert der Zigeuner-Gesang auf wunderbare Weise an einen heißen Tag in Andalusien mit seinem markanten Wechsel von Sonne und Schatten.

- «Les fées sont d'exquises danseuses» [Die Feen sind ausgezeichnete Tänzerinnen]

Die Tonart ist die gleiche wie im vorangehenden Präludium, doch die Atmosphäre könnte nicht unterschiedlicher sein. Debussy beschwor gern märchenhafte, ausserirdische Gestalten herauf; er liebte es auch, die vier Elemente zu vertonen (sie werden alle in diesem 2. Livre de Préludes dargestellt: das Wasser in Brouillards, die Erde in Feuilles mortes und Bruyères, das Feuer in Feux d'artifice). Mit diesem wirbelnden, beflügelten Stück schuf der Komponist eine «Hommage» an die Luft.

- Bruyères [Heide]

Nach den kühnen Harmonien der vorangehenden Präludien kehrt Debussy zur Konsonanz zurück. Bruyères stellt eine sonnige, friedliche Heidelandschaft dar, in der ein Hirte Flöte spielt.

- «General Lavine»-excentric [General Lavine – exzentrisch]

Eine Hommage an den Clown und Jongleur Edward Lavine. In einem Cakewalk-Rhythmus werden alle für die Zirkusmusik typischen Orchestereffekte dargestellt:

Hornsignal, Trommelwirbel, Pizzicati des Kontrabass und Glissando der Posaune. Der Ton ist spöttisch, scherzhaft, auch wenn der Clown in der Mitte des Stücks, zwischen zwei Pirouetten, sich gehenlässt und sein Herz ausschüttet ...

- La Terrasse des audiences du clair de lune [Die Terrasse der Mondschein-Audienzen]

Eine wundervolle Nocturne, reich an Klangfarben und klanglichen Ebenen, mit üppigen Harmonien, besonders im mittleren Teil des Stücks, in dem auch etwas von Tristans Zauber anklingt. Das Präludium endet mit einer authentischen Kadenz.

- Ondine [Undine]

Nach den Feen des 4. Präludiums taucht hier eine weitere ätherische Gestalt auf: Undine, die verführerische Wasserjungfrau. Scherzando, überschreibt Debussy das Stück: es ist kapriziös, lebhaft und sinnlich.

- Hommage à S. Pickwick, Esq. P.P.M.P.C. [Hommage an S. Pickwick]

Samuel Pickwick ist die Hauptfigur eines Romans von Dickens. Das Präludium beginnt mit einem pathetischen Zitat von God save the Queen. Schalkhaft und zugleich zärtlich zeichnet Debussy Pickwicks Porträt, mit seiner Korpulenz, seiner Unbeholfenheit und seiner Selbstgefälligkeit.

- Canope [Kanopen]

Kanopen sind ägyptische Graburnen. Das Stück ist in d-moll gehalten, der Tonart der Trauer. Auf eine langsame Prozession aus Dreiklängen folgt ein orientalisches gefärbter Gesang, unterbrochen vom Klingklang von Kristall.

- Les tierces alternées [Alternierende Terzen]

Dieses Präludium vermittelt einen Vorgeschmack von den Etudes, die Debussy kurz darauf schreiben sollte. Es ist eine Art von Toccata, und sie besteht ausschliesslich aus Terzen, die zwischen den beiden Händen aufgeteilt sind. Das Stück hat einen «motorischen» Aspekt, was bei Debussy selten vorkommt, obschon zu jener Zeit das Aufkommen der «Maschine» zahlreiche Komponisten inspirierte.

- Feux d'artifice [Feuerwerk]

Das letzte Präludium ist ein Werk von grosser Virtuosität: Debussy stellt darin die Erregung der Menge beim Anblick des grossartigen Spektakels des Feuerwerks dar. Das Stück endet mit einem vagen Zitat der Marseillaise in C-dur über einem Orgelpunkt Des: Die Reibung einer kleinen Sekunde, die den Zuhörer an die Akkordkombination in Brouillards, dem ersten Stück der Sammlung, erinnert.

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)

Als Zehnjähriger entdeckte Olivier Messiaen voller Begeisterung die Partitur Pelléas et Mélisande von Claude Debussy. Die Entdeckung von dessen Neuerungen wirkten auf den jungen Komponisten wie ein Auslöser. Messiaen wurde auch durch den unvergesslichen Landschaftsmaler inspiriert, der Debussy war, dieser Komponist, der es wie kein anderer verstanden hat, das Säuseln des Windes, das Spiel der Sonne und der Wellen, die Lichtreflexe auf dem Wasser oder den Nebel darzustellen. Auch Messiaen wendet sich der Natur zu. Er erklärt:

Die Inspiration ist nicht die Frucht des Willens. Welchem Meister soll man sich zuwenden, wenn alles verloren scheint und man den Weg nicht mehr kennt? Angesichts so vieler gegensätzlicher Schulen, veralteter Stile und widersprüchlicher Sprachen gibt es keine menschliche Musik, die dem Verzweifelten Vertrauen einflößen könnte. Hier kommen die Stimmen der grossen Natur zum Zuge. Und wie ist es zu erklären, dass so viele Musiker diese Stimmen vergessen haben, während die Maler und Dichter sie schon immer als Lehrmeister betrachtet haben? Man kann der Natur auf verschiedene Arten zuhören. Ich persönlich bin ein leidenschaftlicher Ornithologe. Ich bin lange durch die verschiedenen Regionen Frankreichs gestreift, um den Gesang der Vögel aufzuschreiben. Das ist eine riesige Arbeit ohne Ende.

Ornithologische Forschung

Die unglaublich kunstvolle Verwendung von Vogelstimmen stellt einen der drei thematischen

Schwerpunkte in Messiaens Werk dar (die beiden anderen sind der katholische Glaube und der Mythos von Tristan und Isolde). Der riesige Catalogue d'Oiseaux [Vogelkatalog] – in 13 Stücken werden 77 Vögel vorgestellt; Aufführungsdauer: 150 Minuten – ist die Summe seiner ornithologischen Forschungsarbeit. Jedes Stück kreist um einen «Vogel-Typ», der ihm den Namen gibt, und ist in jener Region Frankreichs angesiedelt, wo dieser vorkommt. Der «Vogel-Typ» ist umgeben von seinen Nachbarn an seinem Standort; auch die Landschaft im Wechsel der Tages- und Nachtzeiten wird dargestellt, mit ihren Farben, ihrem Klima und dem Zauber ihrer Düfte. Messiaen erklärt seine Vorgehensweise:

Jedes Frühjahr durchstreife ich, ausgerüstet mit Bleistiften, Radiergummi, Notenpapier, Zeichnungsmappe und einem riesigen Fernglas, eine neue Region Frankreichs auf der Suche nach meinen Meistern. Da der Vogel kleiner ist als wir, mit einem Herzen, das schneller schlägt, und mit sehr viel schnelleren Nervenreaktionen, singt er in äusserst schnellen Tempos, die mit unseren Instrumenten unmöglich wiederzugeben sind; ich muss den Gesang also in ein weniger rasches Tempo umschreiben. Diese Schnelligkeit hängt übrigens mit einer extremen Tonhöhe zusammen, denn der Vogel kann in sehr hohen Registern singen, die für unsere Instrumente unerreichbar sind; ich schreibe also eine oder zwei Oktaven tiefer. Und das ist noch nicht alles: aus dem gleichen Grund muss ich die sehr kleinen Intervalle weglassen, da unsere Instrumente sie nicht spielen können. Ich ersetze diese Intervalle von der Grösse eines oder zweier Kommas durch Halbtöne, doch ich respektiere die Skala der Werte zwischen den

verschiedenen Intervallen. Es ist die Transkription dessen, was ich hörte, auf eine menschlichere Skala.

Zur dieser Bearbeitung kommt eine sehr persönliche und innovative Behandlung der Harmonien dazu. Um das Timbre der verschiedenen Vögel möglichst getreu wiederzugeben, versieht Messiaen jede Note mit einem Akkord, mit einem Komplex aus Tönen, die ihm Farbe verleihen sollen.

- Le Courlis cendré [Der grosse Brachvogel]

Der Courlis cendré [grosser Brachvogel] ist der letzte der «Vogel-Typen» aus dem Catalogue d'oiseaux. Er ist von zehn anderen Vögeln umgeben, «Bewohner» der Ile d'Ouessant im Atlantik. Verschiedene Dichter und Musiker liessen sich vom klagenden Gesang des grossen Brachvogels inspirieren. Messiaen, der ihm ein bezauberndes Stück gewidmet hat, beschreibt seinen Ruf folgendermassen: «Langsame und traurige Tremolos, chromatisch aufsteigende Tonfolgen, wilde Triller und ein Ruf in einem tragisch wiederholten Glissando, der die ganze Trostlosigkeit der Meerlandschaften ausdrückt.» Der Ruf des grossen Brachvogels kommt 17 Mal vor. Die Zwischenspiele ohne Vögel stellen das Meer dar, die Gewalt der Wellen auf den Klippen (ein Anklang an Debussys Präludium Ce qu'a vu le vent d'Ouest), die kalte Nacht, den Nebel des Atlantiks, das Alarmsignal eines Nebelhorns (ein Cluster aus 12 Tönen, der die gesamte chromatische Tonleiter darstellt). Die Form scheint offen; der Ruf des grossen Brachvogels ertönt ein letztes Mal, dann folgt das dumpfe Rauschen der Brandung, und dann ein Takt Pause, Auftakt zur Stille.

CÉDRIC PESCIA

(Übersetzung: Gabriela Zehnder)

Bemerkung zur Stimmung des Klaviers

Für die Aufnahme der Stücke von Couperin haben wir uns entschieden, das Klavier gemäss einer Temperatur zu stimmen, die der Komponist kannte und benutzt hat, und nicht in der heute üblichen gleichtemperierten Stimmung. Eine solche Stimmung bietet folgende Vorteile:

- die Tonarten, die wenig Versetzungszeichen aufweisen (das trifft auf Couperins Stücke in seinen 13. und 15. Ordres zu) klingen relativ «rein» (mehr als im Rahmen einer gleichtemperierten Stimmung); gewisse Akkorde sind sogar vollkommen «rein» (was bei einer gleichtemperierten Stimmung natürlich nie möglich ist);

- Versetzungszeichen, die nicht zur Grundtonart gehören, klingen «gespannt», und bestimmte Intervalle werden besonders eloquent. Couperins Musik gewinnt dadurch an Ausdruckskraft.

FRANCOIS COUPERIN (1668-1733)

François Couperin, membre d'une brillante famille de musiciens, organiste du roi Louis XIV et maître de musique des grands aristocrates de son temps, a écrit 234 pièces pour le clavecin. Celles-ci ne sont pas groupées en Suites, tel que le veut l'usage à l'époque de Couperin, mais en 27 Ordres, répartis sur 4 Livres. L'«ordre» est un mot central et riche de sens durant le règne du Roi-Soleil: il représente l'équilibre, la civilité et le calme.

Gestes codifiés

Dans la vie quotidienne de la cour, les gestes et allures sont codifiés et enseignés aux jeunes gens, sur le modèle de ceux du souverain, dont la démarche et la physionomie sont nobles, majestueuses, mesurées et cependant parfaitement naturelles. Ces qualificatifs définissent à merveille la musique de Couperin. Claude Debussy, grand admirateur de son aîné ne déclare-t-il pas que celui-ci possède «la grâce et le naturel»? L'ère de Louis XIV est également imprégnée de danse; le roi lui-même est brillant danseur et les musiciens à son service rivalisent de talent dans l'écriture de pièces à caractère dansant, qui font fureur en France et dans toute l'Europe. Couperin sacrifie à cette mode et compose Allemandes, Courantes et Sarabandes, qui trouvent une large place dans ses Livres de clavecin.

Titres énigmatiques

Les 27 Ordres de Couperin, œuvre destinée au salon ou à l'usage domestique, forment une vaste

encyclopédie musicale, dans laquelle se côtoient des portraits d'êtres humains et d'animaux ainsi que des représentations de comportements et de sentiments. Chaque pièce comporte un titre évocateur, tradition française qui remonte aux luthistes de la fin du 15^e siècle. La plupart des titres que Couperin donne à ses pièces nous semblent aujourd'hui énigmatiques, le compositeur n'ayant laissé aucune explication à leur sujet. Mais peut-être l'étaient-ils également de son vivant; l'époque était alors à la préciosité et cultivait un penchant pour le mystère.

Chopin avant la lettre

On peut observer chez Couperin des traits typiquement «français»: transparence, retenue, élégance, qualités que l'on retrouve chez Debussy ou Verlaine. Mais sa personnalité musicale comporte aussi une part insaisissable, subtile et mélancolique. Debussy rattache ce trait au siècle de Couperin lorsqu'il qualifie ce dernier de «plus poète de nos clavecinistes, dont la tendre mélancolie semble l'adorable écho venu du fond mystérieux des paysages où s'attristent les personnages de Watteau». La claveciniste Wanda Landowska, qui fut une merveilleuse interprète de Couperin, en fait un trait romantique avant la lettre et n'hésite pas à rapprocher Couperin de Chopin: «La mélancolie de Couperin et de Chopin est d'une noblesse parfaite. Elle ne poursuit aucun but matériel. Elle ne dérive pas d'un mécontentement terrestre, d'une déception concrète; c'est de la mélancolie pour la mélancolie, pour sa beauté, sa poésie, son élévation, et aussi pour le bonheur enveloppant et doux qu'elle donne.»

25° Ordre

Le 25° Ordre fait partie du 4° Livre de clavecin, que Couperin publie au soir de sa vie, en 1730. Dans sa préface, il écrit: «Comme personne n'a guère plus composé que moi, dans plusieurs genres, j'espère que ma Famille trouvera dans mes Portefeuilles de quoi me faire regretter, si les regrets servent à quelque chose après la Vie.» Cet état d'amertume, voire d'inquiétude, se reflète dans la musique du 4° Livre.

Le 25° Ordre est composé de 5 pièces contrastées et culmine dans Les Ombres Errantes, un des plus sublimes chefs-d'œuvre de son auteur.

- La Visionnaire

Ouverture à la Française en deux parties: l'Ouverture proprement dite, suivie d'un épisode plus rapide. Le terme «visionnaire» revêt au 18° siècle un sens différent de celui qu'on lui attribue aujourd'hui: il décrit alors une personne aux idées extravagantes et irrationnelles; Couperin rend ici hommage aux poètes qui fréquentaient et affolaient les salons de l'époque.

- La Mistérieuse

Superbe Allemande dont le titre se rapporte probablement à l'incertitude tonale de la pièce.

- La Monflambert

Portrait musical, à la manière des portraits littéraires que l'on pratiquait dans les salons parisiens; celui-ci représente un conseiller au Tribunal du Châtelet, à moins qu'il ne s'agisse de son épouse. Le féminin

du titre ne donne aucune indication sur le sexe de la personne portraiturée; il se rapporte au mot «pièce», sous-entendu. Cette remarque est valable pour tous les titres donnés par Couperin.

- La Muse Victorieuse

Notée Audacieusement, cette pièce est une sorte de Gigue composée de phrases courtes, entrecoupées de respirations et qui semble ne jamais aboutir. On peut imaginer un soldat rentrant du champ de bataille et tout juste décoré, qui fait une entrée fracassante et quelque peu maladroite dans un salon.

- Les Ombres Errantes

Couperin note en exergue le terme Languissamment. Fait-il ici référence aux Ombres de la mythologie grecque, ces âmes perdues condamnées à errer à travers les différentes régions des enfers? La pièce, de style brisé, est habitée de demi-tons et tons descendants, de retards qui sont comme autant de plaintes et sanglots; on y croise à plusieurs reprises la fameuse «quinte du loup» (sol#-mi bémol ou la bémol-mi bémol), dont l'aspect dissonant, voire carrément discordant, était particulièrement marqué dans le cadre du tempérament qu'utilisait vraisemblablement Couperin. A travers les siècles, ces Ombres continuent d'errer; on peut les rencontrer dans le Colloque sentimental de Verlaine, qui clôt son recueil Les Fêtes galantes:

Dans le vieux parc solitaire et glacé,
Deux spectres ont évoqué le passé.

13° Ordre

- Les Folies Françaises, ou Les Dominos

Cette pièce est extraite du 13° Ordre et constitue le seul ensemble de Variations écrit par Couperin. Le compositeur s'inspire du célèbre thème de la Folia (varié avec génie par Corelli, compositeur admiré de Couperin), très en vogue à son époque. La pièce constitue un véritable traité des passions; chacune des 12 Variations dépeint le personnage d'un bal masqué imaginaire représentant une vertu, un égarement ou une peine d'amour. La Fontaine n'est pas loin:

Une ample comédie à cent actes divers,
Et dont la scène est l'univers.

Chaque couplet est associé à une couleur: ainsi La Virginité apparaît-elle sous un domino invisible; L'Ardeur est associée à la couleur incarnat, La Jalousie Taciturne est habillée du domino gris de maure (hommage à Othello), alors que La Frénésie ou le Désespoir surgit sous un domino noir. Couperin déploie des trésors d'invention sonore et d'humour pour caractériser les différents affects.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

L'œuvre de Debussy constitue le début d'une ère nouvelle dans l'histoire de la musique, même si le compositeur réfute le qualificatif d'avant-gardiste: «On me qualifie de révolutionnaire, mais je n'ai rien inventé. J'ai tout au plus présenté des choses anciennes d'une nouvelle manière. [...] Mes enchaînements musicaux, dont on parle si diversement, ne sont pas des inventions. Je les ai déjà tous entendus. Pas dans les églises. En moi-même.» Debussy innove dans les domaines du rythme, de l'harmonie et de la forme. Ne déclare-t-il pas: «La musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle; elle est de couleurs et de temps rythmés.» Cependant les apports principaux du compositeur concernent le timbre et le temps musical.

Timbre souverain

Sans remonter à la période baroque, durant laquelle le timbre instrumental a dans la composition musicale un rôle souvent accessoire (Bach compose l'Art de la Fugue sans mention d'instrumentation), le timbre à l'époque romantique n'est qu'un paramètre de coloration du discours musical. Chez Debussy, le timbre devient souverain et détermine pour une large part les procédés formels. Le compositeur exploite la lumière du son, comme le peintre utilise les couleurs.

Traitement du temps

Quant au traitement du temps musical, très éloigné de la symétrie et de la périodicité de l'époque

classique, il a été formidablement défini par deux philosophes, l'allemand Theodor W. Adorno:

Pour quiconque a été formé par la musique allemande ou autrichienne, l'expérience de l'attente déçue est familière du côté de chez Debussy. L'oreille ingénue reste tendue pendant tout le morceau pour entendre si « cela vient »; tout semble préluder à la réalisation musicale effective, à l'Abgesang qui ne vient pas. Il faut une rééducation de l'oreille pour écouter correctement la musique de Debussy, c'est à dire non en tant que processus de tensions et de résolutions, mais en tant que bout à bout de couleurs et de surfaces comme dans un tableau. La succession ne fait qu'exposer ce qui selon le sens est simultané. Ainsi le regard se promène sur la toile [...]. Il n'y a pas de «fin»: le morceau cesse comme la vision d'un tableau dont on se détourne.

et le français Vladimir Jankélévitch:

Chaque Prélude immobilise une minute de la vie universelle des choses, un moment de l'histoire du monde, et il arrête cette vie universelle [...] hors de tout devenir et de toute succession, sans rapport ni avec l'avant ni avec l'après. Ces images à la fois éternelles et momentanées forment une tapisserie hétéroclite d'impressions fugitives.

12 Préludes, 2^e Livre

Debussy, sans être un virtuose, maîtrisait le piano d'une manière très personnelle: Marguerite Long se rappelle son jeu: «Comment oublier la souplesse, la caresse, la profondeur de son toucher! [...] Il jouait

presque toujours en demi-teinte, mais avec une sonorité pleine et intense, sans aucune dureté dans l'attaque, comme Chopin.» Pour Debussy, le piano constitue le laboratoire rêvé de ses expériences sonores et compositionnelles. C'est là qu'il est le plus novateur et le plus personnel. Le 2^e Livre de Préludes comporte 12 pièces; il a été composé entre 1910 et 1912.

- Brouillards

La forme est imprécise, les thèmes émergent par bribes, les tonalités se mélangent; les moyens mis en œuvre par Debussy sont à l'image du brouillard: insaisissable et mouvant.

- Feuilles mortes

Page automnale; les figures mélodiques descendantes évoquent la chute des feuilles; des cors de chasse se font entendre au loin; l'atmosphère est engourdie, les harmonies capiteuses.

- La puerta del Vino

Hommage à l'Espagne, que Debussy n'a jamais visitée. La puerta del Vino est l'une des portes de l'Alhambra de Grenade. Debussy note sur la partition: «Avec de brusques oppositions d'extrême violence et de passionnée douceur.» Nous sommes bien éloignés des caractéristiques de l'impressionnisme; la pièce évoquerait plutôt une eau-forte: de longues pédales, un rythme de Habanera, tour à tour las et pressant, des mélodies à la couleur gitane évoquent prodigieusement une chaude journée d'Andalousie, avec ses alternances tranchantes de soleil et d'ombre.

- «Les fées sont d'exquises danseuses»

La tonalité est la même que dans le Prélude précédent, mais l'atmosphère en est on ne peut plus éloignée. Debussy aime évoquer des personnages féeriques, extra-terrestres; il se plaît également à dépeindre en musique les quatre Éléments (chacun est représenté dans ce 2^e Livre de Préludes: l'eau dans Brouillards, la terre dans Feuilles mortes et Bruyères, le feu dans Feux d'artifice). Debussy signe ici un «hommage» à l'air à travers une pièce tourbillonnante et ailée.

- Bruyères

Après les audaces harmoniques des Préludes précédents, Debussy revient à la consonance. Bruyères représente un paysage de lande ensoleillé et paisible au centre duquel un pâtre solitaire joue de la flûte.

- «General Lavine»-excentric

Hommage au clown et jongleur Edward Lavine. Sur un rythme de Cake-walk, ce sont tous les effets orchestraux propres à la musique de cirque qui sont représentés: l'appel du clairon, le roulement de caisse claire, les pizzicati de la contrebasse et le glissando du trombone. Le ton est au persiflage, même si, au centre de la pièce et entre deux pirouettes, le clown se laisse aller et s'épanche...

- La Terrasse des audiences du clair de lune

Prodigieux nocturne; richesse des timbres et des plans sonores, opulence harmonique, particulièrement dans la section centrale de morceau, qui n'est pas sans évoquer les sortilèges tristesques. Le Prélude se termine par une cadence parfaite.

- Ondine

Après les fées du 4^e Prélude, voici le portrait d'un autre personnage extra-terrestre: Ondine, nymphe aquatique et séductrice. Scherzando, note Debussy: la pièce est capricieuse, frétilante et sensuelle.

- Hommage à S. Pickwick, Esq. P.P.M.P.C.

Samuel Pickwick est le personnage d'un roman de Dickens. Le Prélude commence par une citation pompeuse de God save the Queen. Avec un esprit malicieux non dénué de tendresse, Debussy dépeint Pickwick, son embonpoint, ses maladresses, son infatuation.

- Canope

Un canope est une urne funéraire égyptienne. La pièce est en ré mineur, ton du deuil. A une lente procession formée d'accords parfaits succède une mélodie à la couleur orientale entrecoupée de tintements de cristal.

- Les tierces alternées

Ce Prélude représente un avant-goût des Etudes que Debussy écrira peu après. Il s'agit d'une espèce de Toccata, formée uniquement de tierces, réparties entre les deux mains. La pièce est d'aspect «motorique», ce qui constitue un cas rare chez Debussy, à une époque pourtant où l'émergence de la «machine» inspire de nombreux compositeurs.

- Feux d'artifice

Le dernier Prélude est une œuvre de grande virtuosité: Debussy y dépeint l'excitation de la foule à l'approche des feux et tout l'arsenal pyrotechnique. L'œuvre s'achève par une citation lointaine de la Marseillaise, en do majeur, sur pédale de ré bémol: frottement de seconde mineure qui ramène l'auditeur à la combinaison d'accords de Brouillards, première pièce du recueil.

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)

A l'âge de 10 ans, Olivier Messiaen découvre avec enthousiasme la partition du Pelléas et Mélisande de Claude Debussy. La prise de conscience des innovations de Debussy a sur le jeune compositeur un pouvoir déclencheur. Messiaen est également inspiré par l'inoubliable peintre de la nature qu'est Debussy, celui qui, mieux que quiconque, a représenté en musique le vent qui souffle, les jeux du soleil et des vagues, les reflets dans l'eau, les brouillards. Messiaen se tourne lui aussi vers la nature. Il s'en explique ainsi:

L'inspiration n'est pas le fruit de la volonté. Quand tout semble perdu, qu'on ne sait plus le chemin, vers quel maître se tourner? En face de tant d'écoles opposées, de styles démodés, de langages contradictoires, il n'y a pas de musique humaine qui puisse rendre confiance au désespéré. C'est ici qu'interviennent les voix de la grande Nature. Et comment expliquer que tant de musiciens l'aient oubliée, alors que les peintres et les poètes lui ont toujours demandé des leçons? On peut écouter la Nature de différentes façons. Personnellement j'avais la passion de l'ornithologie. Je me suis promené longuement dans les différentes provinces de France pour y noter des chantes d'oiseaux. C'est un travail immense et sans fin.

Recherches ornithologiques

L'utilisation extraordinairement poussée du chant des oiseaux constitue l'un des trois principaux pôles thématiques de l'œuvre de Messiaen (les

deux autres étant la foi catholique et le mythe de Tristan et Yseult). L'immense Catalogue d'Oiseaux (une exécution totale de 2 heures 30: 13 pièces, 77 oiseaux représentés) constitue la somme des recherches ornithologiques de Messiaen. Chaque pièce est centrée sur un «Oiseau-type» qui lui donne son nom et est située dans la région de France où celui-ci évolue. L'«Oiseau-type» est entouré de ses voisins d'habitat; les heures du jour et de la nuit qui modifient le paysage sont également présentes avec leurs couleurs, leur climat et la magie de leurs parfums. Messiaen explique ainsi sa manière de procéder:

Chaque printemps, armé de crayons, gommages, papiers à musique, carton à dessin, et d'énormes jumelles, je parcoure une nouvelle province de France, à la recherche de mes maîtres. L'oiseau étant plus petit que nous, avec un cœur qui bat plus vite et des réactions nerveuses bien plus rapides, il chante dans des tempos excessivement vifs, absolument impossible pour nos instruments; je suis donc obligé de transcrire le chant dans un tempo moins rapide. Par ailleurs, cette rapidité est liée à une acuité extrême, l'oiseau pouvant chanter dans des registres excessivement aigus, inaccessibles à nos instruments; j'écris donc une, deux octaves plus bas. Et ce n'est pas tout: pour les mêmes raisons, je suis obligé de supprimer les intervalles très petits que nos instruments ne peuvent pas exécuter. Je remplace ces intervalles de l'ordre de un ou deux commas, par des demi-tons, mais je respecte l'échelle de valeurs entre les différents intervalles. C'est la transposition à une échelle plus humaine de ce que j'ai entendu.

A ce travail d'agencement s'ajoute un traitement harmonique tout à fait personnel et novateur Afin d'être au plus proche du timbre des différents oiseaux, Messiaen pourvoit chaque note d'un accord, d'un complexe de sons destinés à le colorer.

- Le Courlis cendré

Le Courlis cendré est l'«Oiseau-type» de la dernière pièce du Catalogue d'Oiseaux. Il est entouré de 10 autres oiseaux, «habitants» de l'île d'Ouessant sur l'Océan Atlantique. Plusieurs poètes et musiciens ont été inspirés par le chant funeste du Courlis cendré. Messiaen, qui lui consacre une pièce envoûtante, décrit ainsi son appel: «Trémolos lents et tristes, montées chromatiques, trilles sauvages, et un appel en glissando tragiquement répété qui exprime toute la désolation des paysages marins.» L'appel du Courlis cendré est énoncé 17 fois. Des interludes sans oiseaux représentent l'océan, la violence des vagues sur les rochers (évoquant le Prélude de Debussy Ce qu'a vu le vent d'Ouest), la nuit froide, la brume de l'Atlantique, le cri d'alarme d'une sirène (cluster de 12 sons représentant le total chromatique). La forme semble ouverte; l'appel du Courlis cendré retentit une dernière fois, puis c'est le bruit sourd du ressac, suivi d'une mesure de pause, prélude au silence.

CÉDRIC PESCIA

Note sur l'accordage du piano

Pour l'enregistrement des pièces de Couperin, nous avons décidé d'accorder le piano selon un tempérament proche de celui que le compositeur connaissait et utilisait, et non sur la base du tempérament égal pratiqué de nos jours. Un tel accord présente les atouts suivants:

- les tonalités qui comportent peu d'altérations (c'est le cas de celles employées par Couperin dans ses 13^e et 25^e Ordres) sonnent de manière relativement «juste» (davantage que dans le cadre d'un tempérament égal); certains accords sont même parfaitement «purs» (ceci est naturellement inaccessible dans un tempérament égal);

- les altérations qui n'appartiennent pas à la tonalité de base sonnent de manière tendue et certains intervalles deviennent particulièrement éloquentes.

La musique de Couperin y gagne en expressivité.

Recorded 22-25 November 2007, Teldex Studio Berlin

EXECUTIVE PRODUCER	Antonin Scherrer
RECORDING	Nordklang
RECORDING PRODUCER	Johannes Kammann
BALANCE ENGINEERS	Ines Kammann, Johann Günther
EDITING	Johannes Kammann
PIANO TECHNICIAN	Martin Henn
PIANOS	Steinway & Sons D 568 178 (Couperin) Steinway & Sons D 568 205 (Debussy & Messiaen)
PHOTOGRAPHS	Uwe Neumann
DESIGN	Amethys

www.cedricpeschia.com

Special thanks to Olivier Baumont, Klaus Hellwig, William G. Naboré and Jean-Michel Pittet.

©© 2008 Claves Records, Pully (Switzerland)

nordklang
Musikproduktion

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)

Les Folies Françaises, ou Les Dominos

Extrait du 3^e Livre de Pièces de Clavecin, 13^e Ordre

1	La Virginité sous le Domino couleur d'Invisible	0'40
2	La Pudeur sous le Domino couleur de Roze	0'34
3	L'Ardeur sous le Domino Incarnat	0'26
4	L'Espérance sous le Domino Vert	0'30
5	La Fidélité sous le Domino Bleu	0'43
6	La Persévérance sous le Domino Gris de Lin	0'35
7	La Langueur sous le Domino Violet	0'59
8	La Coquetterie sous différents Dominos	0'22
9	Les Vieux Galans et les Trésoriers Suranés sous des Dominos Pourpres, et Feuilles Mortes	0'44
10	Les Coucous Bénévoles sous des Dominos Jaunes	0'23
11	La Jalousie Taciturne sous le Domino Gris de Maure	0'56
12	La Frénésie, ou le Désespoir sous le Domino Noir	0'30

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)12 Préludes, 2^e Livre

13	Brouillards	3'38
14	Feuilles mortes	3'53
15	La puerta del Vino	3'29

16	«Les fées sont d'exquises danseuses»	3'02
17	Bruyères	3'20
18	«General Lavine»-excentric	2'54
19	La Terrasse des audiences du clair de lune	4'53
20	Ondine	3'11
21	Hommage à S. Pickwick, Esq. P.P.M.P.C.	2'23
22	Canope	3'47
23	Les tierces alternées	2'38
24	Feux d'artifice	4'41

FRANÇOIS COUPERIN (1668-1733)4^e Livre de Pièces de Clavecin, 25^e Ordre

25	La Visionnaire	3'43
26	La Mistérieuse	5'38
27	La Monflambert	2'04
28	La Muse Victorieuse	2'30
29	Les Ombres Errantes	4'33

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)Extrait du Catalogue d'Oiseaux, 7^e Livre

30	Le Courlis cendré	9'39
----	-------------------	------

