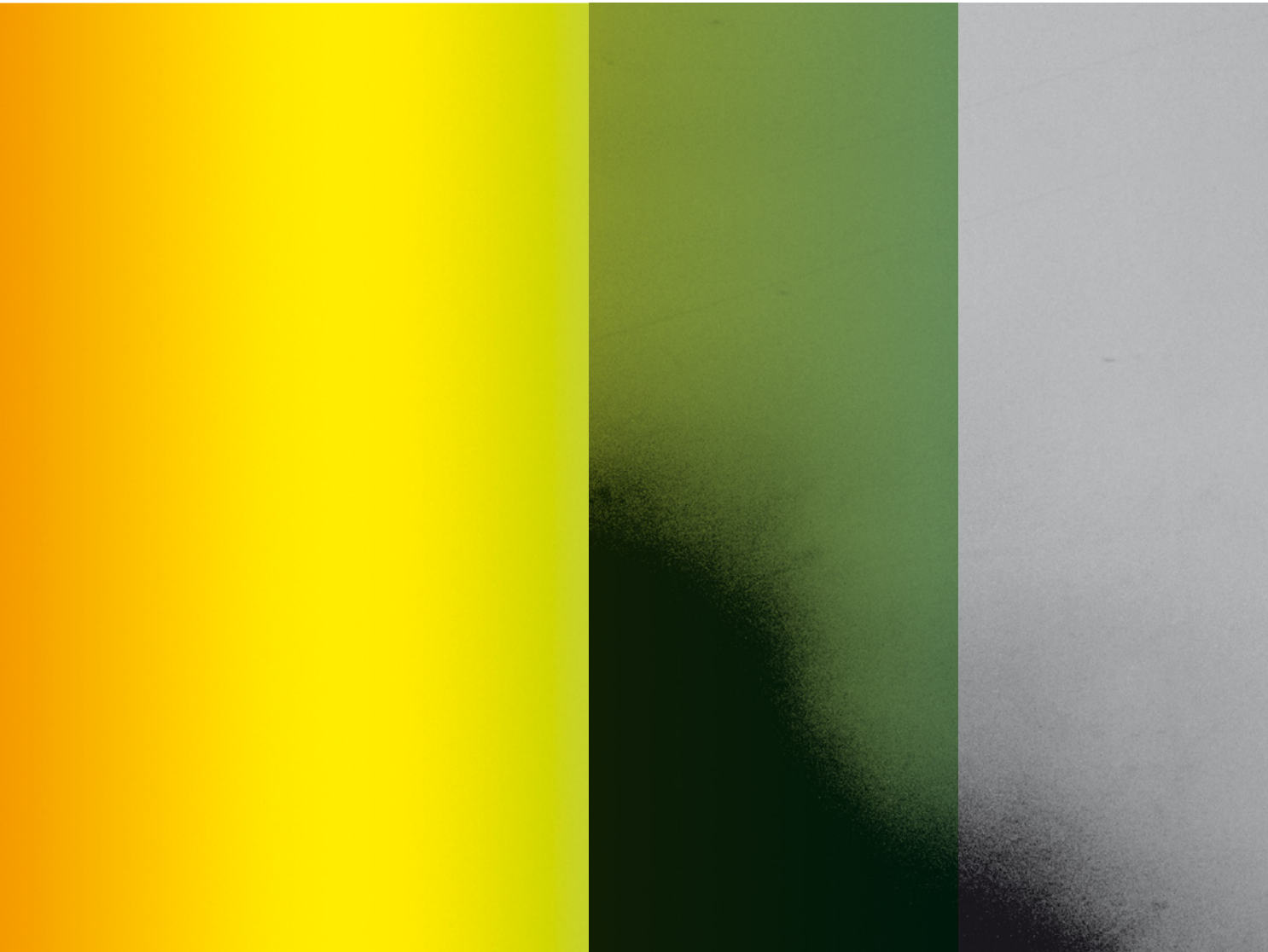




DANIEL BARENBOIM
Claude Debussy

Estampes · Clair de lune · La plus que lente · Élégie · Préludes I





CLAUDE DEBUSSY (1862–1918)

Estampes (1903)

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 1 | 1. Pagodes | 5:35 |
| | <i>Modérément animé</i> | |
| 2 | 2. La Soirée dans Grenade | 5:56 |
| | <i>Mouvement de habanera</i> | |
| 3 | 3. Jardins sous la pluie | 3:49 |
| | <i>Net et vif</i> | |

Suite bergamasque (1890–1905)

- | | | |
|---|------------------|------|
| 4 | 3. Clair de lune | 4:20 |
|---|------------------|------|

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | La plus que lente (1910) | 4:22 |
| | <i>Valse – Lent. Molto rubato con morbidezza</i> | |

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 6 | Élégie (1915) | 2:14 |
| | <i>Lent et douloureux</i> | |

Préludes 1^{er} livre (1909–10)

Preludes, Book 1

- | | | |
|----|--|------|
| 7 | 1. Danseuses de Delphes | 3:32 |
| | <i>Lent et grave</i> | |
| 8 | 2. Voiles | 4:04 |
| | <i>Modéré</i> | |
| 9 | 3. Le Vent dans la plaine | 2:28 |
| | <i>Animé</i> | |
| 10 | 4. « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir » | 4:00 |
| | <i>Modéré</i> | |
| 11 | 5. Les Collines d'Anacapri | 2:59 |
| | <i>Très modéré</i> | |
| 12 | 6. Des pas sur la neige | 4:37 |
| | <i>Triste et lent</i> | |
| 13 | 7. Ce qu'a vu le vent d'Ouest | 3:42 |
| | <i>Animé et tumultueux</i> | |
| 14 | 8. La Fille aux cheveux de lin | 2:31 |
| | <i>Très calme et doucement expressif</i> | |
| 15 | 9. La Sérénade interrompue | 2:47 |
| | <i>Modérément animé</i> | |
| 16 | 10. La Cathédrale engloutie | 7:05 |
| | <i>Profondément calme</i> | |
| 17 | 11. La Danse de Puck | 3:15 |
| | <i>Capricieux et léger</i> | |
| 18 | 12. Minstrels | 2:24 |
| | <i>Modéré</i> | |

DANIEL BARENBOIM *piano*

“If you can’t afford to travel,
you use your imagination instead”

Daniel Barenboim plays piano music by Debussy

In an interview that he gave in 1939 Béla Bartók ranked Debussy alongside Bach and Beethoven as one of the leading figures in Western musical history. He described Bach’s achievements in the development of counterpoint and Beethoven’s in the individualization of form as comparable to Debussy’s in the field of harmony – Debussy, Bartók argued, had taught musicians to appreciate sonority again. Bartók’s comment provides a key to understanding Debussy as a velvet revolutionary: his peerless ability to tread a fine line between the creative perpetuation of existing traditions and a bold foray into hitherto unknown worlds of sound allowed him to write a whole series of exceptionally original masterpieces in all the main genres, including opera. So doing he left a hugely significant mark on 20th-century piano music.

As a young man, Debussy rebelled against the academic fossilization of teaching at the Paris Conservatoire, which lay under the dead hand of moribund rules of harmony. Years later, Ravel was to react in a similar way. Debussy chose instead to travel to foreign climes and in 1880 accepted an offer from Tchaikovsky’s patron Nadezhda von Meck to teach her children and to play duets with her. In this way he

came into contact with Russian culture and its deep roots in folk music. By 1893 he had opened a new chapter in the history of composition with his *Prélude à l’après-midi d’un faune*, an orchestral piece inspired by Stéphane Mallarmé’s poem of the same name and notable for its completely free handling of sonority, instrumentation and form. Piano works from this same period and from the composer’s later years find him pursuing a similar ideal and include the *Suite bergamasque* of 1890–1905 with its iconic third movement, “Clair de lune”, the suite *Pour le piano* of 1894–1901 and *Estampes* of 1903. In the ramifications of this last-named work we may hear an echo of the French Baroque, an evocation of the sort of moods that are found in nature and a seemingly exotic world that is inspired by oriental scales.

The second phase of Debussy’s creative output was launched in 1903–5 with the three symphonic sketches *La Mer*, and was notable for the greater intensity of his expressive resources. In the two pioneering books of his *Préludes* for piano (1909–13), for example, he combined literary associations with novel sonorities and new rhythmic devices to create a logic more normally associated with the world of dreams: everything that we hear is both clear and

mysterious, weightless and explosive, virtuosic and reflective. The piano waltz *La plus que lente* was written in the immediate aftermath of Book 1 of the *Préludes* and was later transcribed for string orchestra. Its title (“The Even Slower Waltz”), its performance marking (“Molto rubato con morbidezza”) and the elaborate means that Debussy adopted to obscure its basic waltz rhythm all create the impression of an ironical farewell to the 19th century.

In his final works, which he wrote during the First World War, Debussy proved to be a pronounced patriot. In 1915, in his tenderly melancholic *Élégie* and in *En blanc et noir* – three monumentally satirical pieces for two pianos that Barenboim has often played with Martha Argerich, his piano partner of many years’ standing – Debussy protested at the barbarism with which the country of Luther, Bach, Beethoven and Wagner had overrun its western neighbour.

The world of Viennese Classicism was central to the musical upbringing of the pianist prodigy Daniel Barenboim; of more modern repertory his preference was for Prokofiev’s piano sonatas. At that period he played only Debussy’s most popular work, *Children’s Corner*, which he describes retrospectively – harking back to a witticism attributed to Artur Schnabel discussing Mozart’s keyboard sonatas – as too easy for children and too hard for adults. At the age of thirteen he travelled to Paris, where he took lessons in music theory with the legendary Nadia Boulanger, whose teachings in the 1920s and 1930s had influenced a whole generation of young

American composers, including Aaron Copland, Roy Harris and Elliott Carter. Astonishingly, however, Boulanger’s lessons took little account of modern French music even though she herself was a passionate admirer of the music of Gabriel Fauré. As a result, Barenboim was all the more impressed by the concerts given by the pianist Yvonne Lefébure (1898–1986), who as a pupil of Marguerite Long and Alfred Cortot belonged to the great tradition of French piano music that extended from Chopin via Fauré to Debussy and Ravel.

It was only during his years as principal conductor of the Orchestre de Paris from 1975 to 1989 that Barenboim began to take a closer interest in Debussy’s music, especially lesser known pieces such as the exquisite incidental music to *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911). It makes logical sense that he approached Debussy’s piano works through his orchestral music given the composer’s musical language evolved through the interplay between these two different worlds. As a result we can hear an imaginary orchestra in the tremendous subtleties of the tone colours in *Estampes*, for all that those orchestral sonorities are created by genuinely pianistic means. We are fortunate that Debussy recorded a number of his piano works on Welte-Mignon rolls. They include the second and third *Estampes* and “Clair de lune”. These fascinating documents create an almost improvisatory impression with their liberties in terms of their choice of tempo and their use of rubato, not least when these qualities are combined with the subtlety of Debussy’s phrasing. Barenboim

admires them greatly. In our own day it is Martha Argerich's performances of Debussy's piano music that he finds uniquely admirable for their sensitivity.

Barenboim regards Debussy not just as the founding father of musical modernism, on which point he shares Boulez's impassioned view. Rather, he feels that Debussy, like Schubert, is *hors concours*, a composer who could have no successors and who never sought to be prescriptive in the sense of founding a school of his own. The popular, cliché-ridden label of "Impressionist" that is so often applied to Debussy is one that Barenboim finds problematical. He argues that Debussy could far more justifiably be described as a "Symbolist", as he was profoundly influenced by the revolutionary poetry of Baudelaire and Mallarmé. The aspect of Debussy's piano music that repeatedly casts its spell on us today is in any case hard to put into words, whether it be the music's magical aura in terms of its sheer sound and the perfection of its formal design or its sudden shifts of mood and intense exploration of the infinite range of possibilities inherent in the piano's eighty-eight keys. (It is here that György Ligeti's Studies pick up where Debussy left off.) As Barenboim emphasizes, the compositional starting point is none the less ultimately very simple and easy to grasp: think only of the low fifths in "Pagodes", the evocative habanera rhythm in "La Soirée dans Grenade", the raindrop-like broken triads in "Jardins sous la pluie" and the triad that is broken down into thirds at the start of "Clair de lune". But the rhythmic and harmonic treatment of the disparate elements that make up these pieces attests to

the greatest possible sophistication. Take the opening of "Clair de lune", where the absence of the tonic D flat and the use of syncopation, displacing the stress by a whole beat, ensures our tonal and temporal disorientation, while the two repeats of the theme are fashioned in such a way that listeners may think they are observing a sculpture from a variety of different angles. In this way musical nature is turned into the highest art. Debussy's sound pictures do not imitate external reality but create their own autonomous world. The interpreter who seeks to engage with Debussy's music needs to bear in mind the composer's own remark of 1903, "If you can't afford to travel, you use your imagination instead", and explore his world of sound as if setting out on an imaginary journey. There can hardly be a more beautiful or a greater challenge for a musician.

Wolfgang Rathert

Translation: texthouse

Note: The foregoing text includes a number of ideas by Daniel Barenboim, some of which were formulated in his answers to questions put to him by the present writer, who is extremely grateful to him for his input.

»Wenn man sich keine Reise leisten kann, muss die Imagination einspringen«

Daniel Barenboim spielt Klaviermusik von Debussy

Béla Bartók wies in einem Interview von 1939 Claude Debussy eine nur mit Bach und Beethoven vergleichbare Stellung in der neueren Musikgeschichte zu. Was jener für die Entwicklung des Kontrapunkts und dieser für die Individualisierung der Form geleistet habe, sei Debussy auf dem Gebiet der Harmonik gelungen – er habe den Musikern den Sinn für den Klang wiedergegeben. In Bartóks Aussage liegt ein Schlüssel zum Verständnis des sanften Revolutionärs Debussy, der sich wie kaum ein anderer Komponist auf dem schmalen Grat zwischen der schöpferischen Fortschreibung von Traditionen und dem kühnen Vorstoß in unbekannte Klangwelten bewegte und für fast alle zentralen Gattungen (einschließlich der Oper) Meisterwerke von höchster Originalität komponierte und damit auch die Klaviermusik des 20. Jahrhunderts wesentlich prägte.

Als junger Mann rebellierte Debussy – wie später auch Maurice Ravel – gegen die akademische, von toten Regeln bestimmte Erstarrung des Unterrichts am Pariser Konservatorium. Er ging lieber auf Reisen und nahm 1880 das Angebot von Tschaikowskys Mäzenin Nadeschda von Meck an, ihr Hausmusiker und Partner im Duospiel zu werden; so kam er früh mit der östlichen Musikkultur und ihrer tiefen Verwurze-

lung in der Volksmusik in Kontakt. Mit dem 1893 komponierten (und von einem Gedicht Stéphane Mallarmés angeregten) *Prélude à l'après-midi d'un faune* schlug er durch die vollkommen freie Behandlung von Klang, Instrumentation und Form ein neues Kapitel der Kompositionsgeschichte auf. Auch in den gleichzeitigen und folgenden Werken für Klavier solo wie der *Suite bergamasque* (1890–1905) mit ihrem ikonischen dritten Satz »Clair de lune«, der *Suite Pour le piano* (1894–1901) und den *Estampes* (1903) verfolgte Debussy seinen Weg weiter. Dessen Verzweigungen konnten die Rückbesinnung auf den französischen Barock, die Evokation von Naturstimmungen oder eine exotisch anmutende, von asiatischen Tonskalen inspirierte Sphäre bedeuten.

In der zweiten, mit den drei symphonischen Skizzen *La Mer* (1903–05) eröffneten Phase seines Schaffens verdichtete Debussy seine Ausdrucksmittel. So verschmolz er in den beiden epochalen Heften der *Préludes* für Klavier (1909–13) literarische Assoziationen mit neuartigen klanglichen und rhythmischen Mitteln zu einer musikalischen Traumlogik: Alles, was wir hören, ist klar und rätselhaft, schwebend und explosiv, virtuos und reflektiert zugleich. Der im Anschluss an das erste Heft komponierte und vom

Komponisten auch für Streichorchester eingerichtete Klavierwalzer *La plus que lente* erscheint durch Titel (»Der noch langsamere Walzer«), Spielanweisung (»Molto rubato con morbidezza«) und kunstvolle Verschleierung des Walzerrhythmus dann wie ein ironischer Abgesang auf das 19. Jahrhundert.

In seinen letzten, im Ersten Weltkrieg entstandenen Werken wurde der *musicien français* zum entschiedenen Patrioten. 1915 protestierte Debussy mit der zart-melancholischen *Élégie* und den monumental-sarkastischen drei Stücken für zwei Klaviere *En blanc et noir* (die Daniel Barenboim und seine langjährige musikalische Partnerin Martha Argerich oft gemeinsam aufgeführt haben) gegen die Barbarei, mit der das Land Luthers, Bachs, Beethovens und Wagners seinen westlichen Nachbarn überzog.

Für das pianistische Wunderkind Daniel Barenboim standen die Werke der Wiener Klassiker im Mittelpunkt seiner musikalischen Erziehung; im modernen Repertoire favorisierte er Prokofjews Klaviersonaten. Damals spielte er von Debussy dessen populärstes Werk, *Children's Corner*, das er rückblickend (und in Anlehnung an ein Bonmot von Artur Schnabel über Mozarts Klaviersonaten) als zu leicht für Kinder und zu schwierig für Erwachsene bezeichnet. Als 13-Jähriger wurde Barenboim in Paris von der legendären Nadia Boulanger, die in den 1920er und 30er Jahren die junge amerikanische Komponistengeneration um Aaron Copland, Roy Harris und Elliott Carter entscheidend geprägt hatte, in Musiktheorie unterrichtet; die französische Moderne behandelte Boulanger erstaunlicherweise jedoch kaum, obwohl

sie eine glühende Bewunderin der Musik von Gabriel Fauré war. Entscheidend wurden für den jungen Barenboim deshalb die Konzerte der Pianistin Yvonne Lefébure (1898–1986), die als Schülerin von Marguerite Long und Alfred Cortot in der großen, von Chopin über Fauré zu Debussy und Ravel führenden Tradition der französischen Klavierästhetik stand.

Während seiner Zeit als Chef des Orchestre de Paris in den Jahren 1975 bis 1989 setzte sich Daniel Barenboim dann erstmals intensiv mit Debussys Musik auseinander, darunter auch bewusst mit den weniger bekannten Werken wie der erlesenen Bühnenmusik zu dem »Mysterium« *Le Martyre de Saint Sébastien* (1911). Dass er den Zugang zu Debussys Klavierwerken über die Orchesterwerke fand, ist naheliegend, da sich die Entwicklung von Debussys musikalischer Sprache im Austausch zwischen diesen beiden Sphären vollzog. So hören wir in der ungeheuren Ausdifferenzierung der Klangfarben der *Estampes* ein imaginäres Orchester, das jedoch mit genuin pianistischen Mitteln erschaffen wird. Glücklicherweise hat Debussy einige seiner Klavierwerke – darunter auch Nr. 2 und Nr. 3 der *Estampes* und »Clair de lune« – auf Welte-Mignon-Rollen eingespielt; diese faszinierenden Tondokumente muten durch die Freiheiten in Tempowahl und Rubatospiel in Verbindung mit Debussys subtiler Phrasierungskunst fast improvisatorisch an; Daniel Barenboim bewundert sie sehr. In unserer Zeit hält er das sensible Debussy-Spiel von Martha Argerich für unübertroffen.

Barenboim sieht Debussy nicht nur als Gründervater der musikalischen Moderne, eine Deutung, wie sie

Pierre Boulez leidenschaftlich vertreten hat. Vielmehr gehört Debussy für ihn – wie Schubert – zu jenen Komponisten *hors catégorie*, die weder Nachfolger haben konnten noch schulbildend werden wollten. Das populäre, klischeehafte Etikett »Impressionist«, das Debussy so oft angeheftet wird, empfindet Barenboim als problematisch; mit weitaus größerem Recht könne man ihn einen Symbolisten nennen, da er zutiefst von der revolutionären Dichtung Baudelaire und Mallarmés geprägt worden sei. Das, was uns gerade an Debussys Klaviermusik immer wieder aufs Neue in Bann schlägt, lässt sich ohnehin nur schwer begrifflich fassen: sei es auf der einen Seite ihre magische klangliche Aura und Vollkommenheit der formalen Gestaltung, sei es auf der anderen Seite der plötzliche Umschlag von Stimmungen und die vibrierend-nervöse Erforschung der unendlichen Gestaltungsmöglichkeiten auf den 88 Tasten. (Hier schließen György Ligetis Etüden an!) Die kompositorischen Ausgangspunkte sind, wie Barenboim betont, jedoch für sich genommen letztlich sehr einfach und sofort fasslich, wenn man an die tiefen Quinten der »Pagodes«, den suggestiven Habanera-Rhythmus von »La Soirée dans Grenade«, die tropfengleichen Dreiklangsbrechungen von »Jardins sous la pluie« oder den in Terzen zerlegten Dreiklang am Anfang von »Clair de lune« denkt. Doch die rhythmische und harmonische Behandlung der Elemente ist von größter Raffinesse: So setzt der Anfang von »Clair de lune« durch das Aussparen des Grundtons und die synkopische Verschiebung um eine Zählzeit sofort unsere tonale und zeitliche Orientierung außer Kraft, und die

beiden Wiederholungen des Themas sind so gestaltet, als würden wir eine Skulptur aus verschiedenen Perspektiven betrachten – musikalische Natur schlägt also in höchste Kunst um! Debussys Klangbilder ahmen nicht die äußere Wirklichkeit nach, sondern erschaffen eine eigene, autonome Welt. Wer sich nachschöpferisch mit seiner Musik auseinandersetzt, sollte Debussy beim Wort nehmen, der 1903 sagte: »Wenn man sich keine Reise leisten kann, muss die Imagination einspringen«, und diese Klangwelt so erkunden, als würde man sich auf eine imaginäre Reise begeben. Eine schönere und größere Herausforderung kann es für einen Musiker kaum geben.

Wolfgang Rathert

Anmerkung: In dem vorliegenden Text sind Gedanken Daniel Barenboims eingegangen, die er unter anderem als Antworten auf Fragen des Verfassers formuliert hat. Dafür sei ihm herzlicher Dank gesagt.

« Quand on n'a pas les moyens de se payer des voyages, il faut suppléer par l'imagination »

Daniel Barenboïm joue des œuvres pour piano de Debussy

Dans un entretien de 1939, Béla Bartók attribuait à Debussy une place aussi importante qu'à Bach et Beethoven dans l'histoire de la musique. Ce que Bach avait fait pour le développement du contrepoint et Beethoven pour l'individualisation de la forme, Debussy l'avait réalisé dans le domaine de l'harmonie : il avait rendu aux musiciens le sens de la sonorité. Dans ce jugement de Bartók réside la clé pour comprendre le révolutionnaire de velours que fut l'auteur de *Pelléas*, qui trouva comme nul autre un savant équilibre entre le prolongement de la tradition et une plongée audacieuse dans des mondes sonores inconnus. Il donna ainsi naissance à des chefs-d'œuvre extrêmement originaux dans presque tous les genres, y compris l'opéra, exerçant une influence déterminante sur la musique du XX^e siècle, notamment sur celle pour piano.

Jeune homme, Debussy se rebelle – comme le fera plus tard Ravel – contre l'enseignement figé du Conservatoire, emprisonné dans des règles académiques dépassées. En 1880, il prend le large : à l'invitation de la mécène de Tchaïkovski Nadejda von Meck, qui cherche un professeur de musique et un partenaire de duo, il part se mettre à son service. Ainsi entre-t-il de bonne heure en contact avec la

culture musicale d'Europe orientale et son profond enracinement dans le folklore populaire. De retour à Paris, il ouvre un nouveau chapitre dans l'histoire de la composition avec son *Prélude à l'après-midi d'un faune* de 1893 (inspiré par le poème éponyme de Mallarmé), qui traite le timbre, l'orchestration et la forme avec une liberté totale. Dans ses pages pour piano aussi – la *Suite bergamasque* (1890–1905), avec son éloquent troisième mouvement intitulé « Clair de lune », la suite *Pour le piano* (1894–1901) ou les *Estampes* (1903) –, il poursuit ce chemin. Un chemin à plusieurs embranchements : vers la musique française baroque, vers l'évocation de la nature, et vers un univers exotique nourri par des échelles mélodiques extrême-orientales.

Dans la deuxième phase de sa production, ouverte par les « trois esquisses symphoniques » réunies sous le titre *La Mer* (1903–1905), il densifie ses moyens expressifs. Ainsi fonde-t-il dans ses deux livres de *Préludes pour piano* (1909–1913), qui font date, des références extra-musicales avec des sonorités et des rythmes inédits suivant une logique onirique : tout ce que nous entendons est à la fois clair et mystérieux, explosif et aérien, virtuose et réfléchi. *La plus que lente*, valse pour piano composée après

le premier livre de préludes et transcrite par le compositeur pour orchestre à cordes, fait figure de chant d'adieu ironique au XIX^e siècle par son titre, son indication *Molto rubato con morbidezza* (« Très rubato et avec douceur ») et sa savante dissimulation du rythme de valse.

Dans ses dernières œuvres, nées durant la Première Guerre mondiale, le compositeur affiche son patriotisme, les signant d'un « Debussy, musicien français ». En 1915, il proteste contre la barbarie de l'invasisseur venu du pays de Luther, Bach, Beethoven et Wagner avec son *Élégie* tendre et mélancolique, et avec le monumental et sarcastique triptyque pour deux pianos *En blanc et noir*, que Daniel Barenboïm a souvent joué avec sa partenaire de longue date Martha Argerich.

Enfant prodige du piano, le jeune Barenboïm s'est formé essentiellement avec les œuvres des classiques viennois. Dans le répertoire moderne, les sonates de Prokofiev avaient sa préférence. De Debussy, il jouait autrefois le populaire *Children's Corner*, qu'il trouve rétrospectivement trop facile pour les enfants et trop difficile pour les adultes, reprenant un bon mot d'Artur Schnabel sur les sonates de Mozart. À l'âge de 13 ans, il suivait à Paris la classe d'harmonie et de composition de la légendaire Nadia Boulanger qui, dans les années 1920 et 1930, avait marqué de son empreinte la jeune génération de compositeurs américains, notamment Aaron Copland, Roy Harris et Elliott Carter. Curieusement, Boulanger faisait presque l'impasse sur la musique moderne française, alors qu'elle était une fervente

admiratrice de Fauré. Le jeune Barenboïm trouvait donc ailleurs son orientation dans ce domaine, dans les interprétations de la pianiste Yvonne Lefébure (1898–1986), ancienne élève de Marguerite Long et d'Alfred Cortot, et héritière de la grande tradition française qui va de Chopin à Debussy et Ravel en passant par Fauré.

C'est durant la période où il est directeur musical de l'Orchestre de Paris, entre 1975 et 1989, que Barenboïm se tourne assidûment vers l'œuvre de Debussy, y compris vers des pages moins connues comme la musique de scène raffinée du *Martyre de saint Sébastien* (1911). Il vient aux pièces pour piano par l'intermédiaire des partitions orchestrales, ce qui n'a rien de surprenant, vu que Debussy a développé son langage dans un dialogue incessant entre l'orchestre et le piano. Nous entendons ainsi dans l'extraordinaire différenciation de timbres des *Estampes* un orchestre imaginaire, créé cependant par des moyens authentiquement pianistiques. Véritable aubaine, le compositeur a enregistré quelques-unes de ses œuvres sur des rouleaux de piano mécanique – notamment les deuxième et troisième des *Estampes*, et « Clair de lune ». Ces documents sonores fascinants font presque l'effet d'improvisations par la liberté dans le choix des tempi, le rubato, et un art du phrasé subtil – Daniel Barenboïm en est profondément admiratif. Parmi les interprètes contemporains de Debussy, il distingue Martha Argerich, dont il considère le jeu sensible comme inégalé.

Barenboïm ne voit pas seulement en Debussy un père fondateur du modernisme – une concep-

tion que Pierre Boulez a défendue avec passion. À ses yeux, le compositeur français est plus encore – comme Schubert – un de ces musiciens hors catégorie qui ne sauraient avoir d'héritiers et ne se veulent en aucun cas chef d'école. Au lieu de le ranger parmi les « impressionnistes », étiquette facile et problématique selon Barenboïm, on serait bien plus fondé à le qualifier de symboliste, vu la profonde influence qu'a exercée sur lui la poésie révolutionnaire de Baudelaire et Mallarmé. Ce qui ne cesse de nous fasciner dans sa musique pour piano est de toute façon difficile à circonscrire par le langage, qu'il s'agisse, d'un côté, de la magie sonore et de la perfection formelle, de l'autre, des brusques changements de climat, et de l'exploration intense et vibrante des innombrables possibilités expressives de l'instrument (les Études de Ligeti prennent ici le relais...).

Pour autant, les points de départ de ses pièces pour piano sont finalement simples et immédiatement repérables, comme le souligne Barenboïm, que l'on songe aux quintes dans le grave de *Pagodes*, au rythme éloquent d'habanera dans *La Soirée dans Grenade*, aux accords brisés qui évoquent des gouttes de pluie dans *Jardins sous la pluie*, ou aux tierces du début de « Clair de lune ». C'est le traitement rythmique et harmonique de ces éléments qui est du plus grand raffinement : ainsi, au début de « Clair de lune », l'omission de la tonique ré bémol et le déplacement d'accent sur le temps suivant abolissent immédiatement notre orientation tonale et temporelle, et les deux répéti-

tions du thème sont variées de telle manière que l'on a l'impression d'être comme l'observateur qui regarde une sculpture depuis des perspectives différentes – la substance musicale se transforme ainsi en un art suprême !

Les images sonores de Debussy n'imitent pas la réalité extérieure, mais créent un univers propre et autonome. L'interprète de sa musique sera bien avisé de prendre au mot ce que le compositeur écrivait en 1903 : « Quand on n'a pas les moyens de se payer des voyages, il faut suppléer par l'imagination » et d'explorer son univers sonore comme s'il se lançait à la découverte d'un monde imaginaire. Il ne saurait guère y avoir de défi plus beau et plus grand pour un musicien.

Wolfgang Rathert

Traduction : Daniel Fesquet

Les propos de Daniel Barenboïm intégrés dans ce texte proviennent en partie d'un entretien qu'il nous a accordé et dont nous aimerions le remercier ici.





Recordings: Reus, Tarragona (Spain), Institut Pere Mata, 8/1998 [7–18];
Berlin, Teldex Studio, 10/2017 [1–6]

Executive Producers: Angelika Meissner [1–6]; Paul Smaczny [7–18]

Producers: Friedemann Engelbrecht [1–6]; Alfred Benz [7–18]

Recording Engineers: Sebastian Nattkemper [1–6]; Toine Mertens [7–18]

Editing and CD Mastering: Sebastian Nattkemper [1–6]

Product Manager: Nasim Beizai

Booklet Editor: Jens Schünemeyer | **texthouse**

Photos © Felix Broede

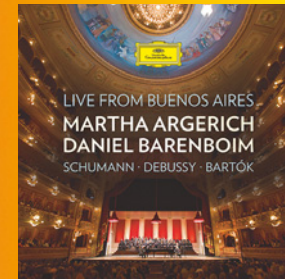
Design: Simon Singer | SQUICK

© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Stralauer Allee 1, 10245 Berlin [1–6]

© 1998 EuroArts Music International GmbH, Berlin,
under exclusive license to Deutsche Grammophon GmbH, Berlin [7–18]

© 2018 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

www.danielbarenboim.com



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

