



DEBUSSY

Images

1 & 2

Estampes

Masques

*Berceuse
héroïque*

*Hommage
à Haydn*

*Le Martyre
de
saint Sébastien*



ALICE ADER

CLAUDE DEBUSSY 1862-1918

IMAGES (1^{re} série)

- [1] 1. Reflets dans l'eau 4'52
- [2] 2. Hommage à Rameau 6'36
- [3] 3. Mouvement 3'26

IMAGES (2^e série)

- [4] 4. Cloches à travers les feuilles 4'24
- [5] 5. Et la lune descend sur le temple qui fut 5'37
- [6] 6. Poissons d'or 4'00

LE MARTYRE DE SAINT-SÉBASTIEN

- [7] 1. La Cour des Lys — 4'04
- [8] 2. Danse extatique — 3'07
- [9] 3. La chambre magique 3'30

- [10] 4. La Passion 4'13
- [11] 5. Le laurier blessé 2'33
- [12] 6. Le Bon Pasteur 2'24

[13] **MASQUES** 4'37

ESTAMPES

- [14] 1. Pagodes 4'26
- [15] 2. La Soirée dans Grenade 5'17
- [16] 3. Jardins sous la pluie 3'42

[17] **HOMMAGE À HAYDN** 2'19

[18] **BERCEUSE HÉROÏQUE** 3'53

Alice ADER, *piano/Klavier*

Enregistrement numérique / Digital recording / Digital Aufnahme

Direction artistique de l'enregistrement/Recording supervision/Aufnahmeleitung: Michel Bernard

Ingénieur du son/Sound engineer/Tonmeister: Madeleine Sola

Montage musical/Editing/Schnitt: Pierre Bornard

Enregistrement réalisé en/Recorded in/Aufnahme: 04/1989, Radio France, Paris

MUSIFRANCE

Une collection Erato/Radio France pour la Musique Française

Recto : Laque *Poisson d'or* (ayant appartenu à Claude Debussy) – Ville de Saint-Germain-en-Laye, Collection Musée Claude Debussy.

Illustration Verso : A. Ader

A Erato Disques release, ©1991 Warner Music UK Limited

L'intérêt que portait Debussy aux arts plastiques a sans doute eu une influence sur le choix des formes musicales qu'il donnait à ses compositions ; il semble, en effet, avoir eu une prédilection pour les œuvres en forme de triptyque, que ce soit des pièces d'orchestre (*Les Nocturnes*, *La Mer*, *les Images pour orchestre*) ou des pièces pianistiques comme les *Estampes*, les *Images* 1^{re} et 2^e séries. Les titres des pièces des trois triptyques pianistiques évoquent des mondes proches comme l'Espagne (« La soirée dans Grenade »), plus lointains comme l'Orient (« Pagodes », « Et la lune descend sur le temple qui fut », « Poissons d'or ») ou des paysages parfois mystérieux (« Jardins sous la pluie », « Reflets dans l'eau »). Monde imaginaire car Debussy n'a jamais vu ces pays, ainsi qu'il l'expliquait plaisamment à André Messager : « quand on n'a pas les moyens de se payer des voyages, il faut y suppléer par l'imagination ». Mais au-delà de la plaisanterie, cette remarque montre combien il demeure attaché à l'esthétique symboliste plutôt qu'à l'univers impressionniste.

Peu de renseignements nous sont parvenus sur la genèse des *Estampes*. On sait que Debussy corrigea les épreuves de ce recueil à Bichain, dans l'Yonne durant l'été 1903, tout en travaillant à d'autres projets comme la *Rhapsodie pour orchestre et saxophone*, *La Mer* ou le *Diable dans le beffroi* sur un livret d'E. A. Poe. Pour rendre en impression sonore ces univers contrastés, Debussy a eu recours à différents procédés musicaux : le pentatonisme pour « Pagodes », souvenir des Expositions universelles de 1889 et 1900 qui le passionnèrent ; le rythme de Habanera dans « La soirée dans Grenade » qu'il avait déjà utilisé dans une œuvre antérieure *Lindaraja* pour deux pianos qui parut en 1926 ; un thème populaire « Nous n'irons plus au bois » dans les « Jardins sous la pluie », réminiscence d'une des *Images oubliées* de 1894 qui étaient restées inédites. Le peintre Jacques-Émile Blanche, auquel sont dédiées les *Estampes*, raconte dans ses mémoires que « Jardins sous la pluie » aurait été inspiré par un après-midi d'orage durant lequel il faisait le tableau de Debussy : « De passage à Auteuil, je brossais en plein air une étude de sa tête. Il pleuvait, les arbres verdissaient sa peau mate que la pluie semblait vernir ». Le

titre japonisant du recueil impliquait un soin tout particulier à la présentation graphique du volume à laquelle Debussy attachait une grande importance : « Papier Ingres », titre du recueil et son monogramme en or pâle, titres des pièces en bleu. Le volume parut le 20 octobre 1903. L'œuvre fut créée le 9 janvier 1904, par Ricardo Viñes, dans le cadre des concerts de la Société nationale.

À l'époque où Debussy achevait probablement d'écrire les *Estampes*, le pianiste catalan Ricardo Viñes raconte dans son journal une visite qu'il lui fit, le 13 juin 1903 : « il m'a également fait entendre deux des trois pièces de sa *Suite bergamasque* ». Tel était le projet dans lequel devaient s'insérer *Masques* et *L'Isle joyeuse*. Un mois après, il retourna chez Debussy : « Quel hasard, je lui ai dit que ces pièces me faisaient penser à des tableaux de Turner et il m'a répondu que, précisément, avant de les composer, il avait passé un long moment dans la salle des Turner, à Londres ! » Daté de juillet 1904, *Masques* correspond à une époque particulièrement troublée de la vie de Debussy où il quittait sa première femme Lilly pour Emma Bardac.

Le caractère âpre et sombre de cette pièce contraste avec la virtuosité flamboyante de *L'Isle joyeuse* paru au même moment. *Masques* fut créé par Ricardo Viñes le 10 février 1905, salle Aeolian, puis le 18 février à la Société nationale de musique et remporta d'emblée un très vif succès.

Le premier recueil d'*Images* parut en octobre 1905 chez Durand. Pourtant la composition de deux pièces datent de 1901, ainsi que nous l'apprend Ricardo Viñes dans son journal : « Ensuite, il m'a fait connaître deux des douze morceaux qu'il veut composer pour le piano, six pour deux mains et six à deux pianos. Les deux que nous avons entendus sont « Reflets dans l'eau » et « Mouvement » : merveilleux ». L'« Hommage à Rameau » dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur ainsi que Debussy l'indique au début de la pièce, viendra s'intercaler entre ces deux pièces. Cet hommage musical est sans doute lié au travail qu'il entreprit en 1905 pour la révision des *Fêtes de Polymnie* de Jean-Philippe Rameau dans le cadre de l'édition monumentale entreprise chez Durand. Le pianiste Maurice Dumesnil donna l'« Hommage à

Rameau» lors d'un concert des Soirées d'Art, le 14 décembre 1905. L'ensemble du triptyque fut donné en première audition le 6 février 1906 à la Salle des Agriculteurs par Ricardo Viñes.

Deux années plus tard parut chez le même éditeur, le 2e cahier d'*Images*. Quelques renseignements nous sont parvenus sur l'origine des titres des pièces du second recueil. « Cloches à travers les feuilles » dédiées au sculpteur Alexandre Charpentier, proviendrait d'une description par Louis Laloy, ami de Debussy, d'une coutume jurassienne de faire sonner « le glas [...] depuis les vêpres de la Toussaint jusqu'à la messe des Morts, traversant, de village en village, les forêts jaunissantes, dans le silence du soir ». Laloy, éminent orientaliste, serait également à l'origine du titre, qui lui est dédié, « Et la lune descend sur le temple qui fut » qui évoquerait selon ce dernier « un pays de rêve où volontiers nous allions de compagnie ». « Poissons d'or » fait référence à la laque japonaise noire et or que Debussy avait dans son cabinet de travail (voir jaquette du disque). La première audition eut lieu le 21 février 1908 au Cercle musical avec Ricardo Viñes au piano.

Les autres pièces, excepté la transcription du *Martyre de Saint Sébastien*, sont plutôt des pièces de circonstance. *L'Hommage à Haydn* fut écrit pour la S.I.M. en mai 1909 à l'occasion du centième anniversaire de la mort du compositeur viennois, hommage auquel contribuèrent également Dukas, Widor, Ravel, D'Indy... Quant à la *Berceuse héroïque* de novembre 1914 sa composition fut suggérée par Hall Caine du *Daily Telegraph* pour un livre d'hommage au roi Albert Ier de Belgique et à ses soldats (*King Albert's book*).

Le Martyre de Saint-Sébastien, mystère en cinq actes de Gabriele d'Annunzio fut composé par Debussy entre février et mai 1911. André Caplet, ami et chef d'orchestre, aida Debussy pour l'orchestration et dirigea la première représentation qui eut lieu au Théâtre du Châtelet, le 22 mai 1911, avec des décors et costumes de Léon Bakst, une mise en scène d'Armand Bour et une chorégraphie de Michel Fokine. Il réalisa également le chant et piano du *Martyre de Saint-Sébastien* ainsi qu'une transcription des passages instrumentaux pour piano seul en 1911 qui figurent sur le présent enregistrement.

(Denis Herlin participe à l'Édition des Œuvres complètes de Claude Debussy aux côtés de François Lesure et prépare en collaboration avec Gilbert Amy, le volume des Nocturnes pour Orchestre, ainsi qu'une thèse consacrée à la genèse de cette œuvre.)

Denis Herlin, 1991

Debussy's interest in the visual arts almost certainly left its mark on his choice of musical form. At all events, he seems to have preferred to write works in the form of a triptych, be they orchestral pieces such as *Nocturnes*, *La Mer* and *Images* or piano pieces such as *Estampes* and the two sets of *Images* for piano. The titles of the three piano triptychs are evocative of widely differing worlds, some close at hand, others more remote: *La Soirée dans Grenade* is set in Spain, *Pagodes*, *Et la lune descend sur le temple qui fut* and *Poissons d'or* recall the distant Orient, while *Jardins sous la pluie* and *Reflets dans l'eau* evoke mysterious landscapes. All, however, are imaginary worlds, since Debussy never saw them for himself, as he explained, half-jokingly, to André Messager: «When you don't have the means to pay for a journey, you have to make do with your imagination». But many a true word is spoken in jest: Debussy's remark shows the extent to which he remained attached to the Symbolist aesthetic rather than to the world of Impressionism.

We know little about the genesis of *Estampes*, only that Debussy corrected the proofs at Bichain, in north-eastern France, during the summer of 1903, while working on other projects such as his *Rapsodie* for alto saxophone and orchestra, *La Mer* and *Le Diable dans le beffroi*, the last-named based on a short story by Edgar Allan Poe. In his attempt to produce an aural impression of these contrasting worlds, Debussy had recourse to different musical procedures - pentatonisme in *Pagodes*, with its reminiscence of the two Universal Exhibitions of 1889 and 1900, which Debussy visited and which he found so fascinating; a habanera rhythm in *La Soirée dans Grenade*, which he had already used in the earlier *Lindaraja* for two pianos (written in 1901 but not published until 1926); and a popular melody, «Nous n'irons plus au bois», in *Jardins sous la pluie*, recalling one of the unpublished *Images oubliées* of 1894. *Estampes* was dedicated to the painter Jacques-Émile Blanche, who claims in his memoirs that *Jardins sous la pluie* was inspired by a stormy afternoon when he drew Debussy's portrait: «Visiting Auteuil, I sketched a study of his head. We were outside. It was raining. The trees gave a greenish

cast to his dull complexion, which the rain appeared to have coated with varnish». The pseudo-Japanese title of the collection implied extreme care in the physical appearance of the volume, something to which Debussy attached great importance: it was printed on Ingres paper, the title of the collection and Debussy's monogram were in pale gold, the titles of the individual pieces in blue. The volume was published on 20 October 1903 and the work received its first performance on 9 January 1904 within the framework of the Société Nationale concerts. The soloist was the Catalan pianist Ricardo Viñes.

In his diary Viñes records a visit which he paid Debussy on 13 June 1903, in other words, at the time when the composer was probably putting the finishing touches to *Estampes*: «He also played me two of the three pieces from his *Suite bergamasque*». This was a project which was later to include *Masques* and *L'Isle joyeuse*. A month later, Viñes returned to Debussy's home: «By chance, I mentioned that these pieces made me think of Turner and he replied that, indeed, before writing them, he had spent some time in the Turner room

in London!» Written in July 1904, *Masques* dates from a particularly difficult period in Debussy's life when he left his first wife Lilly for Emma Bardac. The bitter, sombre character of the piece is in striking contrast to the flamboyant virtuosity of *L'Isle joyeuse*, which appeared at the same time. *Masques* received its first performance on 10 February 1905 in the Salle Aeolian, when the pianist was again Ricardo Viñes. It was repeated at a Société Nationale concert on 18 February and proved an immediate success.

The first set of *Images* was published by Durand in October 1905. Two of the three pieces, however, had been written as long ago as 1901, as is clear from Ricardo Viñes' diary: «He then introduced me to two of the twelve pieces he wants to write for the piano, six for two hands and six for two pianos. The two we heard were *Reflets dans l'eau* and *Mouvement*: marvellous». *Hommage à Rameau*, which, according to Debussy's own indication at the beginning of the piece, is to be played «in the style of a sarabande, but not too rigidly», was later inserted between the two earlier works. This musical tribute to his eighteenth-century predecessor

is no doubt bound up with his revisions to Rameau's *Fêtes de Polymnie*, which he undertook in 1905 as part of a monumental edition of Rameau's works published by Durand. *Hommage à Rameau* was first performed by the pianist Maurice Dumesnil at a concert organised by the Soirées d'Art on 14 December 1905. The triptych as a whole received its first performance on 6 February 1906 at a concert given by Ricardo Viñes at the Salle des Agriculteurs.

Two years later Durand published the second set of *Images*. We know rather more about the origins of the titles of the pieces in this set than was the case with the earlier one. Dedicated to the sculptor Alexandre Charpentier, *Cloches à travers les feuilles* is said to derive its title from Louis Laloy's description of a custom widespread throughout the Jura Mountains whereby funeral bells would be «tolled from Vespers on All Saints' Day until All Souls' Day, crossing the yellowing forests and passing from village to village in the silence of the evening». It was also Laloy, a friend of Debussy's and an eminent Orientalist, who suggested the title of the second of the three works, which is

dedicated to him: *Et la lune descend sur le temple qui fut* evokes «a dreamland where we would willingly go in each other's company». *Poisson d'or* is an allusion to the black and gold Japanese lacquerwork which Debussy had in his study (see record cover). This second series of *Images* received its first performance on 21 February 1908 at the Cercle Musical. The pianist was Ricardo Viñes.

With the exception of the transcription of *Le Martyre de Saint Sébastien*, the other works recorded here are best described as occasional pieces. *Hommage à Haydn* was composed in May 1909 to mark the hundredth anniversary of the death of the Austrian composer, Joseph Haydn, an act of homage which also inspired compositions by Dukas, Widor, Ravel, D'Indy and others. The *Berceuse héroïque* of November 1914 was suggested by Hall Caine of the *Daily Telegraph* as a tribute to king Albert I of Belgium and his soldiers, *King Albert's Book*.

Le Martyre de Saint Sébastien, a «mystère» in five acts by Gabriel D'Annunzio, was written between February and May 1911. The conductor André Caplet, a friend of Debussy's, helped the composer with the orchestration and conducted the first performance of the work at the Théâtre du Châtelet on 22 May 1911. The scenery and costumes were designed by Leon Bakst, the producer was Armand Bour and the choreographer Michel Fokine. Caplet was also responsible for the vocal score of *Le Martyre de Saint-Sébastien*, together with a piano transcription of the instrumental passages from the work. It is this transcription, made in 1911, which provided the bases for the present recording.

Denis Herlin, 1991

Translated by Stewart Spencer

Debussys Liebe zur Bildenden Kunst war gewiß nicht ohne Einfluß auf die Wahl der musikalischen Formen seiner Kompositionen. Seine besondere Neigung galt offenbar der triptyschen Form, ganz gleich, ob es sich um Orchesterstücke (*Nocturnes*, *La Mer*, *Images pour Orchestre*, Bilder für Orchester) oder um Klavierstücke handelt, wie etwa *Estampes* (Stiche) und *Images* 1. und 2. Folge. Die Titel der Stücke der drei Triptychen für Klavier erwecken die Vorstellung teils an nahegelegenen Länder wie Spanien (*Soirée dans Grenade*, Abend in Granada), teils an entfernte östliche Welten (*Pagodes*, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, Und der Mond steigt herab zum verschollenen Tempel, *Poissons d'or*, Goldfische), zuweilen auch an geheimnisvolle Landschaften (*Jardins sous la pluie*, Gärten im Regen, *Reflets dans l'eau*, Spiegelungen im Wasser). Immer aber handelt es sich um imaginäre Welten, denn Debussy hat diese Länder nie gesehen. So bemerkt er André Messager gegenüber voll Humor: «Wenn einem die finanziellen Mittel fehlen sich Reisen zu leisten, muss man auf die Phantasie zurückgreifen». Doch hinter

dieser scherzhaften Ausserung verbirgt sich mehr: sie beweist, wieviel stärker Debussy der Ästhetik des Symbolismus als der Welt des Impressionismus verhaftet war.

Wir besitzen nur wenige Hinweise auf die Entstehung der *Estampes*. Sicher ist, daß Debussy die Probeabdrucke dieser Sammlung während des Sommers 1903 in Bichain (Departement Yonne) korrigierte. Gleichzeitig arbeitete er an anderen Vorhaben, wie etwa der *Rhapsodie pour orchestre et saxophone*, *La Mer* und *Le Diable dans le beffroi*, der Teufel im Turm, nach einem Text von E. A. Poe. Um diese mannigfachen Welten in klangliche Impressionen umzusetzen, bediente sich Debussy verschiedener musikalischer Mittel: der Pentatonik für *Pagodes*, (eine Erinnerung an die Weltausstellung von 1889 und 1900, von der er begeistert war); des Rhythmus' der Habanera für *Soirée dans Grenade*, den er schon in einem früher komponierten Werk verwendet hatte: *Lindaraja* für zwei Klaviere, erschienen 1926; und einer volkstümlichen Weise «Wir gehen nicht mehr in den Wald» für *Jardins sous la pluie*, eine Rückbesinnung auf die *Images oubliées*,

vergessene Bilder, aus dem Jahre 1894, die unveröffentlicht geblieben waren. Der Maler Jacques-Émile Blanche, dem die *Estampes* gewidmet sind, berichtet in seinen Memoiren, daß die *Jardins sous la pluie* ihre Entstehung einem Gewitter-Nachmittag verdanken: «Gelegentlich eines Besuchs in Auteuil machte ich im Freien eine Portrait-Studie von Debussy. Es regnete, die Bäume liessen seine matte Hautfarbe grün erscheinen, und der Regen schien sie mit einer Lackschicht zu überziehen». Der japanisierende Titel der Sammlung erforderte besondere Sorgfalt der graphischen Ausgestaltung des Albums, der Debussy grosse Bedeutung beimaß: Ingres-Papier, Titel und sein Monogramm in matten Gold, Titel der Stücke in Blau. Der Band erschien am 20. Oktober 1903. Die Uraufführung des Werkes fand am 9. Januar 1904 mit Ricardo Viñes im Rahmen der «Concerts de la Société nationale» statt.

Als Debussy vermutlich die *Estampes* vollendete, berichtete der katalanische Pianist Ricardo Viñes in seinem Tagebuch über einen Besuch, den er ihm am 13. Juni 1903 abstattete: «Er gab mir ausserdem

zwei von den drei Stücken seiner *Suite bergamasque* zu hören». In diese Suite sollten *Masques* und *L'Isle joyeuse*, die glückliche Insel, aufgenommen werden. Einen Monat später suchte Viñes Debussy noch einmal auf: «Welcher Zufall! Ich sagte ihm, daß diese Stücke mich an die Bilder von Turner erinnerten, worauf er mir antwortete, daß er tatsächlich, bevor er sie schrieb, sich lange Zeit in dem Saal mit den Turner-Gemälden in London aufgehalten hatte». Die Entstehung von *Masques* (Juli 1904) fällt mit einem ganz besonders turbulenten Lebensabschnitt des Komponisten zusammen: er verließ seine erste Frau Lilly um seiner neuen Lebensgefährtin Emma Bardac willen. Der herbe und düstere Charakter dieses Stückes steht im krassen Gegensatz zu der glänzenden Virtuosität der gleichzeitig erschienenen *L'Isle joyeuse*. *Masques* wurde von Ricardo Viñes erstmalig am 10. Februar 1905 im Aeolian-Saal und ein weiteres Mal am 18. Februar bei der «Société nationale de musique» mit grossem Erfolg aufgeführt.

Die erste Sammlung der *Images* erschien im Oktober 1905 bei dem Verleger Durand. Zwei dieser Stücke komponierte Debussy bereits 1901, wie wir aus Ricardo Viñes' Tagebuch erfahren: «Anschliessend machte er mich mit zwei der zwölf Stücke bekannt, die er für Klavier schreiben will, sechs zu zwei Händen und sechs für zwei Klaviere. Die beiden Stücke, die wir gehört haben, sind *Reflets dans l'eau* und *Mouvement*. Wundervoll!». Das Stück *Hommage à Rameau* im Stil einer «Sarabande mais sans rigueur», wie Debussy auf der Partitur vermerkt, fand später zwischen den beiden obengenannten Stücken seinen Platz. Die musikalische Huldigung steht sicher im Zusammenhang mit der Durchsicht von Jean Philippe Rameaus «*Fêtes de Polymnie*», die Debussy 1905 für die bei Durand vorbereitete Monumentalausgabe in Arbeit nahm. Der Pianist Maurice Dumesnil spielte die *Hommage à Rameau* am 14. Dezember 1905 anlässlich eines Konzerts der «Soirées d'Art». Das vollständige Triptychon wurde von Ricardo Viñes am 6. Februar 1906 im «Salle des Agriculteurs» uraufgeführt.

Zwei Jahre später erschien bei demselben Verleger das zweite Album der *Images*. Über den Ursprung der Titel der Stücke des zweiten Albums besitzen wir einige wenige Angaben. Die dem Bildhauer Alexandre Charpentier gewidmete Komposition *Cloches à travers les feuilles* soll ihre Entstehung einer im Jura verbreiteten Sitte verdanken, von der ein Freund Debussys, Louis Laloy berichtet: An Allerheiligen läutet «von den Vespern bis zur Totenmesse die Totenglocke, deren Klang in der Abendstille von Dorf zu Dorf durch die herbstlichen Wälder getragen wird». Der bedeutende Orientalist Laloy soll Debussy ebenfalls zu dem Titel *Et la lune descend sur le temple qui fut* angeregt haben, ein Stück, das ihm gewidmet ist und das seinen Aussagen zufolge «ein Traumland» beschwört «darin wir gern gemeinsam wandelten». *Poissons d'or* bezieht sich auf eine japanische Lackarbeit in Schwarz und Gold, die Debussy in seinem Arbeitszimmer hatte (siehe Schallplattenhülle). Die Erstaufführung fand am 21. Februar im «Cercle musical» mit Ricardo Viñes am Klavier statt.

Die übrigen Stücke sind, mit Ausnahme der Transkription des *Martyre de Saint-Sébastien*, eher Stücke zu besonderen Anlässen. Die *Hommage à Haydn* schrieb Debussy im Mai 1909 für die S.I.M. zum hundertsten Todestag des Wiener Komponisten, zu dessen Feier auch Ducas, Widor, Ravel, d'Indy... ihren Beitrag leisteten. Die *Berceuse héroïque*, heldisches Wiegenlied, entstand im November 1914 auf Anregung von Hall Caine vom «Daily Telegraph» für eine Buchausgabe zu Ehren des belgischen Königs Albert I. und seiner Soldaten (*King Albert's book*).

Das Martyre de Saint-Sébastien, ein Mysterienspiel in fünf Akten von Gabriele d'Annunzio, schrieb Debussy zwischen Februar und Mai 1911. Der mit ihm befreundete André Caplet half ihm bei der Orchestrierung und dirigierte die Uraufführung, die am 22. Mai 1911 in «Théâtre du Châtelet» stattfand, mit Bühnenbildern und Kostümen von Léon Bakst, einer Inszenierung von Armand Bour und einer Choreographie von Michel Foking. André Caplet besorgte ebenfalls die Fassung für Gesang und Klavier des *Martyre de Saint-Sébastien* sowie die

Transkription der Instrumentalpassagen für Klavier allein (1911), die auf der vorliegenden Einspielung zu hören sind.

(Denis Herlin wirkt neben François Lesure an der Gesamtausgabe der Werke von Claude Debussy mit und bearbeitet zusammen mit Gilbert Amy den Band der Nocturnes pour Orchestre. Gleichzeitig schreibt er eine Doktorarbeit über die Entstehungsgeschichte des Werkes.)

Denis Herlin, 1991
Übersetzung: I. Trautmann



Il y a une qualité sonore et musicale à laquelle tenait avant toute autre le vieux maître romain Giacinto Scelsi, que j'eus le privilège de rencontrer à la fin de sa vie : l'intériorité. Il avait un lexique à la fois précis et fantasque pour décrire cette nécessité du geste sonore premier, fondamental, prélude à toute manifestation musicale. Nécessité qu'il appliquait à sa propre musique, mais dont on sait combien elle est précieuse et indispensablement pertinente, dans toute musique qui veut nous parler et nous dire ce qu'elle a de vrai.

Je ne sais si Alice Ader a lu, travaillé ou joué la musique de clavier de Scelsi, mais il me semble que tout ce que j'ai pu entendre d'elle jusqu'ici, au concert comme au disque, me dit que cette dimension ne la laisse pas indifférente ; mieux : l'intériorité est, de façon semble-t-il native, au centre de ses préoccupations, de son être. On la pense froide alors qu'elle n'est que grave, on la croit hautaine, alors que, par un luxe dont elle vit au jour le jour les revers de médaille, elle ne fait que refuser la routine du récital — quel vilain mot : a-t-on à réciter quoi que ce soit ? — aux éternelles mêmes sonates, aux quelques concertos joués sous les

baguettes les moins inspirées, préparés en quelques heures chichement cédées à l'emploi du temps implacable des formations sur-syndiquées. Alice Ader, c'est d'abord cela : une intransigeance artistique, une indépendance totale, un répertoire fier mais sans ostentation. Que joue-t-elle, en effet ? Messiaen, Nunes, Schubert (pas les chemins métaphysiques des grandes sonates, mais le sentier mélancolique des Ländler, des valse, où tout est dit comme dans une larme vite et pudiquement séchée), Benda, le Beethoven inconnu, les jeunes compositeurs (Delaistier, Hersant...). Elle sait ce qu'est un pianoforte. Elle sait ce qu'accompagner un chanteur veut dire. Elle sait donc ce que le piano doit s'imposer comme limites à sa monstruosité, pour être autre chose qu'un véhicule lourd et lustré à l'exhibitionnisme facile.

Ce n'est pas qu'Alice Ader manque de doigts, ni que la tête supplante le reste : lorsqu'au Festival Estival de 1988 elle donnait d'affilée les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* de Messiaen, il lui fallait autant de ressources physiques et digitales que de présence psychique et émotionnelle. Ce qu'il y avait alors de beau,

dans ce concert d'une densité incomparable, c'est que les doigts et l'esprit ne faisaient qu'un : pas d'effets, pas de fausse intériorité, pas de drame superposé. La musique était là, non pas le texte, ni plus un prétexte à se donner en pâture à l'émotion, mais quelque chose qui chantait, qui disait, qui s'ouvrait. L'entend-t-on si souvent ?

Nul doute que ces Debussy qu'elle se décide à graver aujourd'hui n'auront rien de cette diction, de cette coloration et de cette émission évanescentes que certains croient bon d'appliquer à cette musique. Pas de séduction légère avec Alice Ader, mais une obsession du juste poids du son, du centre et de la gravité de toute chose qui se dit en musique. On lui saura gré de nous rappeler que les danseuses de Delphes et autres créatures aux cheveux de lin ont un corps, une chair et de tendres muscles.

Renaud Machart, 1991

There is a certain sonorous, musical quality that was prized above all others by the great Italian composer Giacinto Scelsi, whom I had the privilege of meeting in Rome shortly before the end of his life. It is the quality of interiority. Scelsi had a language as precise as it was fantastical to describe this need for a fundamental sonorous gesture, a gesture which, by coming first, must form the prelude to every form of musical expression. It is a need which he felt in the case of his own compositions and one that is both precious and indispensably relevant to every kind of music which seeks not only to speak to us directly but to tell us of music's underlying truth.

I do not know whether Alice Ader is familiar with Scelsi's piano music, but it seems to me that every performance of hers that I have heard to date, in the concert hall or on record, reveals that this dimension is a matter of deep concern to her. Indeed, interiority seems, instinctively, to be at the heart of all her preoccupations, that it lies at the very centre of her being. She may give the impression of being cold when, in fact, she is merely serious; and people may think her

arrogant, whereas, pursuing a sense of luxury whose obverse effects she feels every day, she simply refuses to give routine recitals (an odious word, suggesting that the performer has somehow to recite whatever may be demanded of him or her), declining to play the same old sonatas and a handful of concertos under the least inspired conductors at concerts prepared in a matter of hours within the constraints of union regulations, with their meagre yet all too implacable allocation of time.

When one thinks of Alice Ader, it is, first and foremost, of uncompromising artistry, total independence and a proud yet unostentatious programme. What, in fact, does she play? Messiaen, Nunes, Schubert (not the metaphysical highways of the great sonatas but the melancholy by-roads of the *ländler* and waltzes, where everything is expressed in a tear that is swiftly and modestly wiped away), Benda, unknown Beethoven and young composers such as Delaistier and Hersant. She knows what a piano is. She knows what it means to accompany a singer. And so she knows what sort of restraints must be placed on the instrument's

monstrous habits to prevent it from being a cumbersome, brilliant vehicle for facile exhibitionism. It is not that Alice Ader lacks digital dexterity, nor that her head rules her heart to the exclusion of all else: at the 1988 Paris Festival Estival she played the whole of Messiaen's *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, a work for which physical and technical resources are every bit as necessary as psychological and emotional presence. Indeed, the finest thing about this recital, incomparably dense as it was, was that mind and body were wholly attuned: there was no sense of straining for empty effect, no spurious interiority, no feeling that the drama was superimposed from without. The music was there, not the text, still less was the former a pretext for wallowing in emotion. Rather was it something which spoke and sang and opened up like a flower, something in short that one all too rarely hears.

There is no doubt in my own mind that these new pieces by Debussy which Alice Ader has recorded here will eschew that evanescent diction, coloration and expression which certain interpreters think appropriate in the case of this composer. With Alice Ader,

there is never any sense of easy seduction but, rather, an almost obsessive concern for the right weight of tone, for the centre and utter seriousness of all that can be said in music. We must be grateful to her for reminding us that the dancers at Delphi and other flaxen-haired creatures are made of flesh and blood.

Renaud Machart, 1991
Translated by Stewart Spencer

Innernessigkeit - das ist die klangliche und musikalische Eigenschaft, die dem alten römischen Meister Giacinto Scelsi wichtiger als jede andere war. Dem Komponisten den ich das Glück hatte gegen Ende seines Lebens zu begegnen - stand ein gleichermassen präzises und poetisches Vokabular zur Verfügung, um die Notwendigkeit einer grundlegenden klanglichen Gestik zu definieren, gleichsam als Präludium zu jeder musikalischen Aussage. Dieses Gebot befolgte er in seiner eigenen Musik; doch man weiß ja, wie äußerst wichtig und geradezu unumgänglich es für jegliche Musik ist, die uns «erreichen», die uns ihren Wahrheitsgehalt mitteilen will. Ich weiß nicht, ob Alice Ader Scelsis Klaviermusik eingesehen, sich mit ihr vertraut gemacht oder sie gespielt hat. Doch alles, was ich bisher von ihr gehört habe, im Konzert oder auf der Schallplatte, bestärkt mich in der Annahme, daß diese Dimension ihr nicht gleichgültig sein kann. Mehr noch: die Innerlichkeit ist ihr, wenn nicht angeboren, so doch ein zentrales Anliegen, sie ist ein Teil ihres Selbst. Man hält sie für kalt, wo sie ernst ist. Man glaubt, sie sei überheblich, während sie doch - ein Luxus, dessen Kehrseite sie Tag

für Tag erfährt - sich nur gegen die routinemäßigen Klavierabende mit immer denselben Sonaten wehrt, gegen die raren Klavierkonzerte unter der Leitung der am wenigsten inspirierten Dirigenten, geprobt in den Knappen Stunden, die dem unnachgiebigen Zeitplan der gewerkschaftlich Eingeschworenen abgerungen werden müssen.

Alice Ader, das bedeutet in erster Linie: Künstlerische Unbestechlichkeit, absolute Unabhängigkeit, ein stolzes, aber nicht auf Effekte abzielendes Repertoire. Was sie spielt, sind Messiaen, Nunes, Schubert (dem sie weniger auf den metaphysischen Wegen der grossen Sonaten, als auf den melancholischen Pfaden der Ländler, der Walzer folgt, in denen alles mit einer schnell und verschämt getrockneten Träne gesagt ist); Benda, der wenig bekannte Beethoven, junge Komponisten wie Delaistier, Hersant... Was ein Pianoforte ist weiß sie. Sie weiß was es bedeutet, einen Sänger zu begleiten. Sie weiß also um die Zurückhaltung, die das Klavier sich auferlegen muß, will es etwas anderes sein als eine «Monstruosität», ein gewichtiger und auf Hochglanz polierter Kommunikationsgegenstand, der

zum Exhibitionismus geradezu herausfordert. Es fehlt Alice Ader gewiß nicht an technischer Fertigkeit; noch kann man sagen, daß der Intellekt alles übrige ersetzt: Als sie anlässlich des Pariser Festival Estival von 1988 hintereinander die *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* von Messiaen gab, bedurfte es dazu ebenso beträchtlicher physischer und spieltechnischer Reserven wie psychischer und emotioneller Präsenz. Was in diesem Konzert von unvergleichlicher Dichte vor allem bestach, war die absolute Übereinstimmung von dem Spiel der Hände und dem Geist, der hinter allem stand: keine Effekthascherei, keine falsche Innerlichkeit, keine aufgepfropfte Dramatik. Das war reiner Dienst an der Musik, nicht am Text, und die Musik war kein Vorwand, in Emotionen zu schwelgen; sondern etwas, was sang, was zu uns sprach, was sich uns öffnete. Ob man wohl derartiges gar so oft hört?

Kein Zweifel, daß die neuen Debussys, deren Einspielung sie vorbereitet, weit entfernt sein werden von jener Diktion, jenem Kolorit und jenem verhauchten Ausströmen, das manche für gut befinden, Debussy als Siegel aufzudrücken. Bei Alice Ader gibt

es keine oberflächlichen Verführungskünste; stattdessen spüren wir den geradezu heiligen Ernst, mit dem sie das rechte Maß und Gewicht eines jeden Tons, den Kern und den Schwerpunkt dessen zu treffen sucht, was in der Musik seinen Ausdruck findet. Man wird ihr dafür danken müssen, uns daran zu erinnern, daß die Tänzerinnen von Delphi und ein gewisses flachhaariges Mädchen Wesen aus Fleisch und Blut sind.

Renaud Machart
Übersetzung: I. Trautmann