

FESTIVAL

PRINTEMPS DES ARTS DEMONTE-CARLO

SOUS LA PRÉSIDENCE DE S.A.R. LA PRINCESSE DE HANOVRE

POURQUOI CRÉER UNE COLLECTION DE CD?

Un festival est par essence éphémère et l'enregistrement reste cette mémoire extraordinaire de moments musicaux exceptionnels...

Donner une image durable reste une idée séduisante d'autant que les labels disparaissent au regard des difficultés de vente et de transformation des supports. C'est pourquoi la collection «Printemps des Arts de Monte-Carlo», en plus d'une diffusion traditionnelle, sera également accessible par téléchargement sur notre site : printempsdesarts.mc.

Artistes prometteurs ou confirmés interpréteront musiques du passé et créations. Une volonté de mémoire qui perdure depuis la création du festival en 1984...

MARC MONNET

UNE LEÇON DE RETENUE

uand il s'adresse à ses amis, **Debussy** hésite à faire état de ses tourments. Ainsi, il écrit à **Henri Vasnier**: « ce n'est vraiment pas drôle d'avouer tant de faiblesse, c'est du reste pour cela que je ne tenais pas à vous en parler.¹ » Il faut dire qu'à l'époque de la **Villa Medicis**, alors qu'il a vingt-trois ans, **Debussy** s'ennuie beaucoup. Et comme l'ennui est justement une zone d'opacité individuelle, il pourrait devenir un motif d'isolement. Le compositeur est soucieux de mettre les formes : quelques jours plus tard, il explique à son ami : « [...] il vaut donc mieux que je reste tranquille dans mon coin à subir un ennui paraissant incompréhensible à beaucoup²». Il aborde ses états d'âme avec une préoccupation explicitement artistique, de peur de gâter l'attention qu'on lui porte : « [...] c'est le diable pour que l'intérêt ne faiblisse pas, afin qu'on ne bâille pas d'ennui. »

Lorsque **Debussy** est présenté comme un impressionniste dont la démarche musicale pourrait se résumer au recopiage en pointillé des frémissements du vent dans les arbres, on est loin de toucher au délicat démêlé émotionnel auquel sa musique vient répliquer. L'ennui a beau excuser des manquements à la vitalité, **Debussy** peut aussi le présenter comme un ressort moral : « [...] le fait d'être ennuyé ne donne peut-être pas le droit d'ennuyer les autres ; puis, les peines écrites prennent malgré leur sincérité, des airs dramatiques et falots. ³ » Il fait de telles liaisons entre l'écriture musicale et la vie des sentiments : si les lettres à ses amis donnent

une valeur pratiquement esthétique aux contrariétés existentielles, les liaisons ne compensent rien. C'est ainsi que **Debussy** peut faire preuve d'une lucidité très appuyée à son sujet : « (...) étant d'un côté absolument inconnu, et de l'autre, faisant un art un peu abscons et qui demande à ce que l'on aille vers lui, ne s'étant jamais décidé à faire des avances, et pour cause. ⁴»

POUR LE PIANO

i l'œuvre pour piano de Debussy est, avec celle de Fauré, la plus vaste de la musique française, les partitions du début du siècle sont très révélatrices de ce parti pris «pour le piano», alors qu'il se garde effectivement de «faire des avances » et que sa retenue est souvent entendue comme de l'austérité. Dans le « Prélude » du triptyque Pour le piano, des double-croches tapissent une ambiance homogène, mais l'illusion d'impressionnisme sert au compositeur à passer d'un mode de jeu à l'autre et la force de description est animée par un appétit pour les musiques lointaines. Dédié à une étudiante du compositeur, MIle Worms de Romilly a noté au sujet de ce « Prélude » qu'il évoque « les gongs et la musique de Java ». Alors, quand tout s'arrête pour ne plus laisser que des vagues se produire, le phrasé joue le moelleux de ses incertitudes, mais poursuit surtout les explorations... Là encore, la conception de l'art debussyste est tout en nuances émotionnelles. Debussy est capable de tristesse dans l'ironie (« [...] je me courbe avec humilité devant ces chefs-d'œuvre⁵»), comme il peut faire preuve d'esprit dans une mésestime de soi bravement excessive (« [...] imaginez-vous que vous jouez au colin-maillard avec des sylphes, et vous avez la représentation de ce qu'était votre pauvre musicien d'ami6») ou même de bonne foi sur son propre manque de réalisme (« [...] ayant le défaut de trop songer ma vie, et de n'en voir les réalités qu'au moment où elles deviennent insurmontables 7»).

La « Sarabande » dimensionne ses phrases dans un subjectivisme d'autant mieux sculpté. Précisément, le jeu de Marie Vermeulin n'insiste pas l'intériorité. Le disque ajoute aux douceurs harmoniques assez d'incertitudes pour qu'un esprit de recherche lui donne toute liberté de poursuivre belles désobéissances aux principes qui s'installeraient à l'usure. Quand les attaques prennent des tournures sévères, les nuances compensent le risque de caprice par une austérité relative qui veut bien dire que la douceur paraît mieux infinie quand elle est mystérieuse. Les moments d'éclaircissement sont distincts, la pianiste aurait tort d'insister sur les balises musicothérapeutiques que l'on peut deviner çà et là. Justement, au lieu de se laisser enferrer dans le dédale des options parcourues par la partition, elle présume que l'énigme peut aller plus loin que l'inspiration. On peut se rappeler qu'à l'époque où Debussy composait cette « Sarabande », à l'hiver 1894, il écrivait à Stéphane Mallarmé : « Ai-je besoin de vous dire la joie que j'aurai si vous voulez bien encourager de votre présence les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire dictées par la flûte de votre faune. 8 »

Ainsi, la « *Toccata* » semble confirmer que la personnalité de **Debussy** offrait à la solennité de ses formes un statut relativement utilitaire. Le spécialiste **François Lesure** relève que cette page est aussi dédiée à un étudiant de **Debussy**, **Nicolas Coronio**. Cela peut justifier la dimension pédagogique des moments les plus ardus, même si le compositeur fait attention à ne pas accentuer ses intentions. Même

s'il est capable d'élan dans la minimisation des initiatives individuelles (quand il écrit à **Chausson**: « [...] nous ne sommes rien du tout vis-à-vis de l'art, nous ne sommes que l'instrument d'une destinée, faut-il donc encore la laisser s'accomplir. 9 » ou, à **Hartmann**: « [...] moi qui, en somme, suis simple comme une herbe et n'ai jamais demandé qu'à la Musique des choses impossibles (c'est même à savoir ?). 10 »).

Et alors que le triptyque *Pour le piano* est créé par le pianiste **Ricardo Viñes** le 11 janvier 1902 à la **Salle Érard** pour la **Société nationale de musique**, le triptyque *Estampes* est créé dans la même salle, toujours par **Ricardo Viñes**, le 9 janvier 1904.

ESTAMPES

a partition est indiquée «Modérément animé». En plus de l'indication de mouvement, Debussy a ajouté « délicatement et presque sans nuances ». Les pages d'Estampes peuvent être célébrées pour leur intimité, pour une délicatesse anti-virtuose. L'onirisme est entendu comme anti-romantisme et l'exotisme tient lieu de modernisme. La première des Estampes, « Pagodes » reprend les harmonies découvertes à l'écoute des orchestres javanais et balinais venus à Paris pour l'exposition universelle de 1889. En rapportant un thème pentatonique pour le projeter sur le clavier, c'est encore la gamme que **Debussy** retient comme marqueur de la musique indonésienne. C'est donc la force de renouvellement de son langage harmonique que le compositeur va chercher dans les musiques typées. Dans « La soirée dans Grenade », une mélodie d'inspiration gitane et flamenca est battue comme une quitare, ce qu'on peut interpréter comme un hommage à Ravel dont la Habanera tirait déjà inspiration savante dans la musique espagnole. Le compositeur agence une structure concertante et porte l'auditeur à démultiplier ses modes d'écoute, en s'attachant aux couleurs harmoniques, aux libertés rythmiques passagères ou à la succession des amplitudes que prend le piano. Car les inspirations et les emprunts ne disent pas tout.

Quand il vient à composer « Jardins sous la pluie » alors qu'il se trouve à l'Hôtel de Croisy à Orbec dans le Calvados, Debussy cite des mélodies tout à fait

françaises, en choisissant des thèmes aussi simplistes que « *Dodo, l'enfant do* » et « *Nous n'irons plus au bois* » pour en donner une allure justement virtuose. S'il choisit des références connotées banales, c'est peut-être pour s'excuser de son abscondité. **Debussy** se reproche en effet « le grave tort de ne pas m'expliquer assez... manie fréquente chez les gens qui sont obligés de beaucoup réfléchir, et souvent, ce que tu as pris pour de l'indifférence n'était qu'une mélancolie "oursonne" si difficile à secouer! 11 ».

Au moment même où il compose ces *Estampes*, on sait que le compositeur est capable d'un orgueil très bien placé relativement à la belle part qu'il entend donner à l'humilité : « Ne m'envie pas trop, car on ne saura jamais combien ma musique est différente de l'opinion que l'on peut en avoir. / Si je n'étais pas un peu dédaigneux, je pourrais souffrir en voyant qu'on me spécialise pour empêcher d'autant l'action que i'aurais voulu exercer sur la musique. 12 »

Sa retenue n'aide pas à la reconnaissance immédiate, mais elle permet à **Debussy** de poursuivre son œuvre de la plus singulière des manières. Et qui dit singulier, dit aussi radical.

DOUZE ÉTUDES POUR PIANO

Toutes les théories du succès sont formelles : il faut se méfier de l'image qu'on voudrait que les autres se fassent de nous. Au risque de perdre pied avec soi-même, il est très important de se garder d'adapter son comportement à quelque fantasme de réputation. Là encore, la correspondance de Debussy peut être très révélatrice de l'état d'esprit dans lequel il composait. Quand il redoutait l'avis d'un ami estimé, il devait mettre une légère ironie pour dissiper l'angoisse de ses calculs. Alors qu'il venait d'avoir trente ans, il écrivait à Paul Dukas : « J'espère que vous serez touché par tant d'abnégation et n'y verrez qu'un désir de vous plaire davantage, car il est presque inutile de vous dire tout le prix que j'attache à vos critiques aussi bien qu'à votre encouragement. 13 » Passé les quarante ans, il devait vouloir se libérer du poids du regard des autres pour écrire à son éditeur : « [...] j'ai l'intention de vivre selon ma volonté sans m'occuper des légendes pour concierges qu'on inventera sur mon histoire...¹⁴» Et une fois passé les cinquante ans, ses relations avec l'éditeur devaient être encore assez professionnelles pour qu'en échange de la pension que Jacques Durand lui versait chaque mois, il demande en échange à **Debussy** de lui donner de nouvelles partitions à publier. C'est dans ce climat qu'au cours de la première année de la Grande Guerre, Debussy s'est mis à composer ses Douze études pour piano. S'il s'agit ouvertement d'études, elles n'en portent pas tous les signes. Et pour répliquer à ceux qui s'étonneraient de ne pas y trouver d'indication de doigté, **Debussy** a rédigé un avant-propos :

« Imposer un doigté ne peut logiquement s'adapter aux différentes conformations de la main. La pianistique moderne a cru résoudre cette question en en superposant plusieurs; ce n'est qu'un embarras... La musique y prend l'aspect d'une étrange opération, où par un phénomène inexplicable, les doigts se devraient multiplier... » L'argument revient à dire : voyez où les doigtés nous mènent, mieux vaut n'importe quel autre chemin. Au lieu de se résoudre à l'idée que Debussy pouvait s'aventurer en des détours tellement hasardeux, certains commentateurs ont alors imaginé que Debussy confectionnait ses partitions sur le modèle de l'école française de clavecin. Avec l'idée que la pédagogie se trouve moins dans les détails techniques, l'absence de doigté confirmerait que le compositeur est plus proche de François Couperin que des grands noms du piano du XIXè siècle. Mais encore une fois, s'il a eu une intention baroque, le compositeur s'en est aussi bien diverti. Si Debussy a d'abord pensé honorer la mémoire de Couperin, c'est à la mémoire de Chopin qu'il a finalement adressé ces Études, pour autant qu'il n'a pas maintenu la référence au pianiste mythique jusqu'à l'édition, comme de peur d'être comparé au virtuose. De toute facon, le style des partitions est loin des exubérances dont Chopin pouvait être capable ou, qui plus est, de l'extrême virtuosité de Liszt. Le jeu de Marie Vermeulin prête une belle attention à la variété des plans et fait ainsi très bien entendre comme le discours se cherche en texture (la neuvième est tout à fait exemplaire en la

matière). Dès lors, si **Debussy** doit garder une dette à l'égard de **Chopin**, c'est sûrement moins dans quelque spécialité technique, que dans l'admiration pour sa dévotion à l'instrument du piano. Debussy est capable de quelques acrobaties. Mais tout laisse penser qu'elles sont associées à un enjeu moral ou sentimental. De ce point de vue, **Debussy** peut même faire preuve de grande virtuosité dans la manipulation de ses propres états d'âme. Quand, par exemple, il articule : « Cette crainte est peut-être salutaire car il ne faut pas pénétrer le mystère, cuirassé d'un vain orqueil. 15 » D'une manière générale, **Debussy** redoute d'être parasité par l'orqueil: « L'artiste, dans les civilisations modernes, sera toujours un être dont on n'aperçoit l'utilité qu'après sa mort, et ça n'est que pour en tirer un orgueil souvent idiot, ou une spéculation toujours honteuse 16 ». Si bien que la virtuosité n'est plus question de grand éclat, mais d'une tenue dans l'exploration et la diversion à soi. Dès la première étude « pour les "cinq doigts" d'après Monsieur Czerny », le dialoque est ouvert avec le domaine des études pour piano. Et le dialogue est ouvert si largement que, dès la deuxième mesure, la gamme est entachée et le propos sort du seul exercice de travail manuel. L'inscription dans le patrimoine devra donc compter sur d'autres forces. Le fait est qu'après sa mort, l'œuvre de Debussy a recu beaucoup d'admiration de gens illustres. Quand de grands maîtres tels qu'Olivier Messiaen et Pierre Boulez célèbrent son œuvre pour piano, c'est en pointant justement ces deux « Livres » d'Études que Debussy a composés en seulement quelques semaines, entre le 5 août et le 29 septembre 1915, alors qu'il s'était réfugié en Normandie pour se remettre d'une période sombre et difficile. Cet isolement avait fait écrire à **Erik Satie**, le 18 août 1915 : « **Debussy** se baigne du côté de Dieppe, dans le pays de Seine Inférieure. / Il ne comprend rien à la guerre. / Pour moi, cette guerre est une sorte de fin du Monde plus bête que la véritable. Heureusement que nous n'assisterons pas à cette grandiose mais stupide & inhumaine cérémonie : la dernière. ». Et **Satie** a justement dédié à son « vieux Claude », le 23 août 1915, l'« *Idylle* » de ses *Avant-dernières pensées*. Ce qui ouvre un tout autre ordre de démêlés émotionnels.

1 Lettre à Henri Vasnier du 19 octobre 1885.

2 Lettre à Henri Vasnier du 24 novembre 1885.

3 Lettre à André Poniatowski de février 1893.

4 Lettre à A. Poniatowski

du 9 septembre 1892.

5 Lettre à A. Marmontel du 1er janvier 1886.

6 Lettre à E. Baron du 23 décembre 1886.

7 Lettre à E. Chausson du 3 septembre 1893.

8 Lettre à S. Mallarmé du 20 décembre 1894.

9 Lettre à E. Chausson du 5 février 1894.

10 Lettre à G. Hartmann du 14 juillet 1898.

11 Lettre à L. Debussy du 19 juillet 1904.

12 Lettre à C. Levadé du 4 septembre 1903.

13 Lettre à P. Dukas du 11 janvier 1893.

14 Lettre à J. Durand du 7 août 1905.

15 Lettre à G. d'Annunzio du 29 janvier 1911.

16 Lettre à E. Chausson du 26 août 1893.

MARIE VERMEULIN

remier prix du Tournoi international de musique (Rome, 2004), deuxième grand prix du concours international Maria Canals (Barcelone, 2006), ainsi que du concours international Olivier Messiaen (Paris, 2007), Marie Vermeulin est sans nul doute l'une des révélations de ces dernières années. Soutenue par plusieurs fondations (Mécénat Musical Société Générale...) et l'Institut Français pour des tournées à l'étranger, elle a su imposer en peu de temps un jeu remarqué pour sa témérité technique, sa finesse et sa maturité. Elle s'est produite pour nombre de festivals et salles de premier plan où elle a pu mettre en valeur sa personnalité passionnée et singulière dans un large répertoire. À Paris, Marie Vermeulin a donné des récitals à la Cité de la Musique, à l'Opéra Bastille, à l'Auditorium du musée d'Orsay, aux serres d'Auteuil, à Bagatelle et au Petit Palais. Elle a également été invitée par la Salle Molière à Lyon. la Salle de l'Institut à Orléans, le Centre Pompidou-Metz, plusieurs Scènes nationales (Evry, Besancon, Châteauroux...), l'Auditorium de Vincennes, les théâtres de Corbeil-Essonnes, Etampes, Pontoise, Aurillac, les châteaux de Solliès-Pont, Aulteribe, ainsi que par le Festival de Chambord (Vanessa Wagner), le Lille Piano(s) festival, Les Piano Folies du Touquet, les festivals de La Charité-sur-Loire, Rochebonne, ainsi que le festival Messiaen au Pays de la Meije dont elle est une invitée privilégiée... À l'étranger, Marie

Vermeulin se produit en Espagne - à Madrid (Circulo de Bellas Artes/Teatro Real), à l'invitation de Gerard Mortier, mais aussi à Barcelone (Palau de la Musica) et pour les festivals de Sitges et Blanes - ainsi qu'en Italie (festivals de Monopoli et Bari), en Allemagne (Kulturkreis Gasteig de Munich), en Lituanie, Algérie, Moldavie, au Monténégro, au Liban... Elle effectue une première tournée couronnée de succès en Asie du Sud-Est en 2012. Marie Vermeulin donne diverses conférences et master-classes, notamment sur l'oeuvre d'Olivier Messiaen. Depuis quelques années, elle explore plus avant les écritures contemporaines et travaille ainsi en étroite collaboration avec des compositeurs tels Alain Louvier, Bruno Ducol, Mauro Lanza, Ramon Humet, Philippe Fénelon ou encore Pierre Boulez. En 2009, elle se voit décerner le prix international Pro Musicis, du nom de l'association qui vise à offrir des moments musicaux à un public de personnes handicapées ou n'ayant pas la possibilité de se rendre à des concerts classiques. En novembre 2014, Marie Vermeulin obtient le Prix d'interprétation de la Fondation Simone et Cino Del Duca de l'Institut de France. Elève de Jacqueline Dussol, puis de Marie-Paule Siruguet au CNR de Boulogne-Billancourt, Marie Vermeulin effectue un cursus complet de 2001 à 2004 au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lvon, notamment auprès d'Hortense Cartier-Bresson et d'Edson Elias. Parallèlement, elle étudie pendant quatre ans avec Lazar Berman qui l'accueille chaleureusement à Florence, puis à l'Accademia Pianistica Internazionale d'Imola. Plus tard, elle se perfectionne auprès de Roger Muraro, qui lui fait bénéficier de sa connaissance profonde du $20^{\text{ème}}$ siècle français. À la faveur de master classes, elle rencontre des personnalités musicales variées, telles Zoltan Kocsis, Jean-Claude Pennetier, Florent Boffard, Gérard Frémy, Jean-François Heisser, Akiko Ebi, Abdel Rahman El Bacha, Eric Heidsieck, Klaus Hellwig, Tamas Vasary, David Lively... En 2008, Universal/Deutsche Grammophon demande à Marie Vermeulin de participer à son intégrale Messiaen, réalisée à l'occasion du centenaire de la naissance du compositeur. Elle enregistre alors la Fantaisie pour violon & piano aux côtés de Daniel Hope et la Vocalise pour voix élevée & piano avec la soprano Nathalie Manfrino. En 2013 paraît un premier récital au disque très remarqué : consacré à Olivier Messiaen, ce CD (Paraty) a reçu un FFFF de Télérama (Gilles Macassar).

PRINCIPAUTÉ DE MONACO



Martin Maurel Sella

Banque Privée • Monaco

Mécène d'Exceptions

LE PRINTEMPS DES ARTS REÇOIT LE SOUTIEN DU GOUVERNEMENT PRINCIER,

Enregistré à l'Auditorium Rainier III de Monaco, Salle Yakov Kreizberg, du 12 au 14 mai 2015. Prise de son, direction artistique, montage: F. Eckert (Sonomaître). Photos © Olivier Roller. Design Graphique altelier-champiun.com

A LESSON IN RESTRAINT

When **Debussy** spoke to his friends, he hesitated to mention his torments. As such, he wrote to **Henri Vasnier**: "It is not very funny to admit to so much weakness, which is why I did not wish to speak to you about it.¹⁷" It should be said that, during his time at the **Villa Medici**, at the age of twenty-three, **Debussy** was very bored and, with boredom being an area of individual opacity, it could become a reason for isolation. The composer was careful of his manners: a few days later, he explained to his friend: "[...] it is better if I stay quietly in my corner and put up with a boredom which many people do not understand. ¹⁸" He touched on his moods with an explicitly artistic preoccupation, from fear of spoiling the attention given to him: "[...] it is the devil's own job to keep interest alive, so that people do not yawn with boredom."

When **Debussy** is presented as an impressionist whose musical approach could be summed up as the sporadic copying of the stirring of the wind in the trees, is a far cry from the delicate emotional untangling to which his music replies. Boredom may well excuse a lack of vitality, but **Debussy** could also present it as resilience: "[...] the fact of being bored does perhaps not entitle one to bore others; also, written sorrows, despite their sincerity, take on dramatic and dreary airs. "9" He made such connections between writing music and the life of feelings: even if his letters to his friends gave a practically aesthetic value

to existential frustrations, the connections made up for nothing. That was how **Debussy** could display very sharp lucidity about himself: "(...) being, on the one hand, absolutely unknown and, on the other, practising a somewhat abstruse art, which needs people to approach it, because it never reaches out to them, and with good reason.²⁰"

FOR PIANO

A Ithough Debussy's body of work for piano, along with Fauré's, is the most extensive in French music, his scores from the beginning of the century are very revealing of this bias 'for piano', while he avoids 'making advances' and his restraint is often taken for austerity. In the 'Prelude' of the For Piano triptych, semiguavers decorate a uniform atmosphere, but the illusion of impressionism is used by the composer to pass from one way of playing to the other and the descriptive strength is driven by an appetite for music from afar. This 'Prelude' was dedicated to one of the composer's students. MIle Worms of Romilly noted that it evoked 'the gongs and music of Java'. So, when everything stops and leaves only waves reverberating, the phrasing plays on the softness of its uncertainties but, above all, continues its explorations... There again, the conception of Debussy's art is all emotional nuances. **Debussy** was capable of sadness in irony ("[...] I bow with humility before these masterpieces 21"), but he could also display wit in boldly excessive low esteem for himself (" [...] imagine you are playing blind man's buff with sylphs and you will have the idea of what your poor musician friend was 22") or even in good faith on his own lack of realism (" [...] having the defect of dreaming my way through life too much and only seeing realities when they become insurmountable ²³"). The 'Sarabande' gauges its phrases with better-fashioned subjectivism. More precisely, Marie Vermeulin's playing does not emphasise interiority. The disc adds enough uncertainties to the harmonic softnesses for a spirit of searching

to give it every freedom to continue in delightful disobedience of the principles which would take root through habit. When the attacks become severe, the nuances compensate for the risk of fancy with a relative austerity, so that the softness seems infinite when it is mysterious. The brighter moments are distinct, the pianist would be mistaken in emphasising the music-therapy markers that can be distinguished here and there. Indeed, instead of becoming entangled in the labyrinth of options offered by the score, she presumes that the enigma can go further than the inspiration. We should remember that when **Debussy** was composing the 'Sarabande', in the winter of 1894, he wrote to **Stéphane** Mallarmé: "Do I need to tell you how happy I will be if, with your presence, you encourage the arabesques that a possibly guilty pride led me to believe had been dictated by your faun's flute?" ²⁴

Thus, the 'Toccata' would appear to confirm that **Debussy**'s personality offered a relatively utilitarian status to the solemnity of its forms. The specialist, **François Lesure**, notes that this page is also dedicated to a student of **Debussy's**, **Nicolas Coronio**. This may justify the pedagogical dimension of the harder moments, even if the composer was careful not to accentuate his intentions. Even if he was capable of momentum in minimising individual initiatives (when he wrote to **Chausson**: "[...] we are nothing at all in comparison to art, we are merely the instrument of a destiny and we should let it fulfil itself. ²⁵" or, to **Hartmann**: "[...] I who, in short, am

as ordinary as a blade of grass and have only ever asked impossible things of Music (does anyone even need to know?)."). 26

The *For Piano* triptych was first performed by the pianist **Ricardo Viñes**, on 11th January 1902, in the **Salle Érard**, for the **National Society of Music**. The *Estampes* triptych was first performed in the same room, also by **Ricardo Viñes**, on 9th January 1904.

ESTAMPES

he score is marked 'Moderately lively'. In addition to the tempo, **Debussy** added 'delicately and almost reflect in the score is marked." added 'delicately and almost without nuances'. The Estampes pages can be celebrated for their intimacy and an anti-virtuoso delicateness. The onirism is understood as anti-romanticism and the exoticism serves as modernism. The first of the Estampes movements, 'Pagodes', uses the harmonies discovered while listening to the Javanese and Balinese orchestras which came to Paris for the universal exhibition in 1889. By adding a pentatonic theme to be played on the keyboard, this is the scale that **Debussy** singled out as marking Indonesian music. The composer sought the renewal of his harmonic language in stereotypical music. In 'La soirée dans Grenade', a melody of gypsy and flamenco inspiration is beaten like a guitar, which can be interpreted as a tribute to Ravel, whose Habanera had already found knowing inspiration in Spanish music. The composer arranges a concertante structure and leads the listener to multiply the ways in which he or she listens, by focusing on the harmonic colours, the passing rhythmic liberties or the succession of amplitudes that the piano takes, because inspirations and borrowings do not express everything.

When he composed 'Jardins sous la pluie', while he was at the Hotel de Croisy in Orbec, in the department of Calvados, Debussy cited wholly French melodies, choosing themes as simplistic as 'Dodo, l'enfant do' and 'Nous n'irons plus au bois' and gave them a quite virtuoso pace. If he chose banal connoted

references, it was perhaps to excuse his abstruseness. Indeed, **Debussy** blamed himself for 'the serious defect of not explaining myself enough... a frequent habit with people who need to think a great deal and, often, what you have taken for indifference was only a 'grumpy' melancholy and very difficult to shake off!'. ²⁷

At the same time as he was composing the *Estampes*, we know that the composer was capable of very well-placed pride in relation to the prominent position he intended to give to humility: "Do not envy me too much, no one will ever know how much my music is different to the opinion people may have of it. / If I were not a little disdainful, I might suffer from seeing that I am being specialised to prevent the action I would have liked to exert over my music. ²⁸"

Debussy's restraint did not help with immediate recognition, but it enabled him to continue his work in the most singular of manners. Singular and radical.

TWELVE ÉTUDES FOR PIANO

A II the theories on success are categorical: we should be careful of the image that we would like others to have of us. There is a risk of losing touch with reality and it is very important not to adapt one's behaviour to some reputation fantasy. Here again, Debussy's correspondence can be very revealing of the mood in which he composed. When he feared a good friend's opinion, he had to use light irony to dispel the anguish of his calculations. When he had just turned thirty, he wrote to Paul Dukas: "I hope you will be touched by such selflessness and will take it only as a wish to please you more, because it is more or less useless to tell you how much I appreciate your remarks and encouragement. 29 " After the age of forty, he probably wanted to free himself from the burden of others' opinions, as he wrote to his publisher: "[...] I intend to live as I wish, without worrying about the gossip people will invent around my story...³⁰" After the age of fifty, his relationship with the publisher must still have been quite professional because, in exchange for the allowance that Jacques Durand paid him each month, the latter asked Debussy to give him new scores to publish. It was in this atmosphere that, during the first year of the Great War, Debussy began to compose his Twelve Études for Piano. Even if they are overtly études, they do not carry all the signs. In reply to those who would be surprised not to find fingering instructions, **Debussy** wrote a foreword:

"Imposed fingering cannot logically adapt to the different structures of the hand.

Modern composers for piano believe they have found the answer by superimposing several. However, this is nothing but a hindrance... The music takes on the appearance of a strange operation where, by an inexplicable phenomenon, the number of fingers should increase..."

The argument boils down to: look where fingerings are leading us, it is better to go any other way. Certain commentators, instead of resigning themselves to the idea that **Debussy** could venture into such hazardous byways, imagined that he was crafting his scores on the model of the French harpsichord school. With the idea that the teaching is less in the technical details, the absence of fingering would confirm that the composer is closer to François Couperin than the great names of 19th century piano. But, once again, if the composer had baroque intentions, he also had fun. Debussy's first thought was to honour Couperin's memory but, in the end, these Études were addressed to the memory of Chopin, although the reference to the mythical pianist was not included until publication, as if he were afraid of being compared to the virtuoso. In any case, the style of the scores is far from the exuberances of which Chopin was capable or, furthermore, the extreme virtuosity of Liszt. Marie Vermeulin's playing pays close attention to the variety of layers and clearly reveals how the expression seeks itself in texture (the ninth is perfectly exemplary in this respect). Therefore, if **Debussy** is indebted to **Chopin**, is it surely less for some technical speciality than for the admiration of his devotion

to the piano.

Debussy was capable of acrobatics, but everything points to them being associated to a moral or sentimental challenge. From this point of view, **Debussy** even demonstrated great virtuosity in the manipulation of his own moods. When, for instance, he said: "This fear may be beneficial, because you should not penetrate the mystery, armoured with vain pride. 31" As a general rule, **Debussy** was afraid of falling prey to pride: "The artist, in modern civilisations, will always be a being whose usefulness is only noticed after his death and, even then, it is only to find an often stupid source of pride in him, or a speculation which is always shameful. 32" As such, virtuosity is no longer a question of great splendour, but of tasteful exploration and amusement for oneself. From the first étude 'for all 'five fingers' in the style of Mr Czerny', the dialogue is open with the domain of études for piano. It is open so wide that, from the second bar, the scale is tainted and the aim is no longer a mere exercise in handwork. Appearance in the cultural heritage of the nation will depend on other forces.

The fact is that, after his death, **Debussy**'s work received much admiration from illustrious people. When great masters such as **Olivier Messiaen** or **Pierre Boulez** celebrated his work for piano, they highlighted the two 'Books' of Études that **Debussy** composed in only a few weeks, between 5th August and 29th September 1915, when he had taken refuge in Normandy to recover from a dark

and difficult period. This isolation led **Erik Satie** to write, on 18th August 1915: "**Debussy** bathes near Dieppe, in the Lower Seine region. / He understands nothing about the war. / In my opinion, this war is a kind of end of the World, sillier even than the real one. Luckily, we will not be present at this grandiose but stupid and inhuman ceremony: the final one." **Satie** dedicated the '*Idylle*' in his *Avant-Dernières Pensées* to his 'old Claude' on 23rd August 1915, which opens a whole other order of emotional quarrels.

DAVID CHRISTOFFEL

17 Letter to Henri Vasnier, 19th October 1885.

18 Letter to Henri Vasnier,

24th November 1885.

19 Letter to André Poniatowski, February 1893.

20 Letter to A. Poniatowski,

9th September 1892.

21 Letter to A. Marmontel, 1st January 1886.

22 Letter to E. Baron, 23rd December 1886.

23 Letter to E. Chausson, 3rd September 1893.

24 Letter to S. Mallarmé, 20th December 1894.

25 Letter to E. Chausson, 5th February 1894.

26 Letter to G. Hartmann, 14th July 1898.

27 Letter to L. Debussy, 19th July 1904.

28 Letter to C. Levadé, 4th September 1903.

29 Letter to P. Dukas, 11th January 1893.

30 Letter to J. Durand, 7th August 1905.

31 Letter to G. d'Annunzio.

29th January 1911.

32 Letter to E. Chausson, 26th August 1893.

BIOGRAPHY

MARIE VERMEULIN

rst prize at the International Music Tournament (Rome, 2004), second prize at the Maria Canals International Competition (Barcelona, 2006), also at the Olivier Messiaen International Competition (Paris, 2007), Marie Vermeulin is without doubt one of the revelations of recent years. She is supported by several foundations (Société Générale Musical Patronage...) and the French Institute for tours abroad and has, in a short time, imposed a playing style which has been noted for its technical temerity, finesse and maturity. She has performed at a number of leading festivals and halls, where she has been able to show her passionate and singular personality to advantage in an extensive repertoire. In Paris, Marie Vermeulin has given recitals at the Cité de la Musique, the Opéra Bastille, the Musée d'Orsay Auditorium, the Serres d'Auteuil, Bagatelle and the Petit Palais. She has also been invited to the Salle Molière in Lyon, the Salle de l'Institut in Orléans, the Centre Pompidou-Metz, several national venues (Evry, Besancon, Châteauroux...), the Auditorium de Vincennes, the theatres in Corbeil-Essonnes, Etampes, Pontoise, Aurillac, the châteaux of Solliès-Pont and Aulteribe, as well as the Chambord Festival (Vanessa Wagner), the Lille Piano(s) Festival, Les Piano Folies at le Touquet, the festivals of La Charité-sur-Loire and Rochebonne and the Festival Messiaen au Pays de la Meije, where she is a special guest... Abroad, Marie Vermeulin performs in Spain - in Madrid (Circulo de Bellas Artes/Teatro Real), invited by Gerard Mortier, but also in Barcelona (Palau de la Musica) and at the Sitges and Blanes festivals - as well as in Italy (Monopoli and Bari festivals), in Germany (Kulturkreis Gasteig of Munich), in Lithuania, Algeria, Moldava, Montenegro, Lebanon... She undertook a first successful tour of south-east Asia in 2012. Marie Vermeulin gives various lectures and master classes, particularly on the work of Olivier Messiaen. Over the last few years, she has been further exploring contemporary writing and working in close collaboration with composers such as Alain Louvier, Bruno Ducol, Mauro Lanza, Ramon Humet, Philippe Fénelon and Pierre Boulez. In 2009, she was awarded the Pro Musicis international prize, named after the non-profit organisation with the purpose of offering musical enjoyment to people with handicaps or who cannot go to classical music concerts. In November 2014. Marie Vermeulin won the Performance Prize from the Fondation Simone and Cino Del Duca of the Institut de France. Marie Vermeulin studied under Jacqueline Dussol, then Marie-Paule Siruguet, at the Boulogne-Billancourt CNR and undertook a full course between 2001 and 2004 at the Lyon Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse, notably with Hortense Cartier-Bresson and Edson Elias. In parallel, she studied for four years with Lazar Berman, who gave her a warm welcome in Florence, then at the Accademia Pianistica Internazionale in Imola. She later developed her skills under Roger Muraro and benefited from his extensive knowledge of the French 20th century. Thanks to master classes, she has met varied musical personalities, such as Zoltan Kocsis, Jean-Claude Pennetier, Florent Boffard, Gérard Frémy, Jean-François Heisser, Akiko Ebi, Abdel Rahman El Bacha, Eric Heidsieck, Klaus Hellwig, Tamas Vasary, David Lively... In 2008, Universal/Deutsche Grammophon asked Marie Vermeulin to take part in its complete works of Messiaen, which was prepared for the centenary of the composer's birth. She recorded the Fantaisie for violin & piano with Daniel Hope and the Vocalise for high voice & piano with the soprano Nathalie Manfrino. In 2013, a first recital appeared on a disc which attracted much attention: this CD (Paraty) dedicated to Olivier Messiaen received an FFFF from Télérama (Gilles Macassar).



THE PRINTEMPS DES ARTS FESTIVAL RECEIVES THE SUPPORT OF THE PRINCELY GOVERNEMENT.



Martin Maurel Sella
Banque Privée • Monaco

Mécène d'Exceptions

Recorded at the Rainier III Auditorium of Monaco, Room Yakov Kreizberg, from may 12 to 14 of 2015.

Sound recording, artistic direction, montage: F. Eckert (Sonomaître). Photos © Olivier Roller. Design Graphique atelien-champion.com

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE CARLO

12 AVENUE D'OSTENDE 98000 MONACO TÉL +377 93 25 58 04 WWW.PRINTEMPSDESARTS.MO