



Claude Debussy y Miguel Farías
Homenaje de María-Paz Santibañez a Claude Helffer

Claude Helffer (1922-2004) es considerado uno de los grandes pianistas del siglo XX por su compromiso con la música de su época. Fallecido a los 87 años, el 27 de octubre de 2004, Claude Helffer es, efectivamente, uno de los principales actores de la aventura de la vanguardia musical. Rara vez se menciona el rol fundamental del intérprete en el proceso de creación; sin embargo el nombre de este inmenso artista está indisolublemente ligado a la génesis de un número considerable de partituras para piano. Claude Helffer rápidamente se transformó en una de las figuras emblemáticas de la música contemporánea para el

instrumento de teclado, desde los primeros años post Segunda Guerra mundial hasta los comienzos del siglo XXI. Apasionado por los cuartetos a cuerdas y las partituras orquestales, admirador de Beethoven y agraciado con una memoria excepcional, Helffer impuso en Francia la música para piano de Béla Bartók y de la Segunda Escuela de Viena (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern), a la vez que fue un representante de la música de su tiempo, abarcando un amplio espectro de estilos y de generaciones que van desde Olivier Messiaen (nacido en 1908) a Franck Krawczyk (nacido en 1969). Gran intérprete de Jean Barraqué, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Elliott Carter, Karlheinz Stockhausen, estrenó gran cantidad de partituras; de Gilbert Amy a Iannis Xenakis pasando por André





Boucurechliev, Henry Dutilleux, Betsy Jolas, Luis de Pablo y las generaciones siguientes como Michael Jarrell, Philippe Manoury...

Su generosidad sin límites, que lo incitaba a ponerse literalmente al servicio de los creadores, su espíritu de análisis, su clarividencia, su curiosidad natural -que le llevaba constantemente en busca de lo novedoso, su sentido innato de la pedagogía y su fuerza de persuasión, atrajeron hacia él un gran número de colegas y seguidores, compositores e intérpretes sin distinción, quienes le frecuentaron en los grandes centros internacionales de enseñanza y en los cursos de verano más codiciados.

El joven politécnico estuvo cerca de dejar de lado la música para dedicarse a una carrera diplomática o volcarse a las altas finanzas. Efectivamente, si bien Claude Helffer durante su infancia fue alumno del gran pianista Robert Casadesus -a quien su madre conoció en el Conservatorio-, sus padres otorgaron prioridad a los estudios generales y luego científicos, estos mismos puestos un tiempo en pausa a causa de la Resistencia. Helffer respondió, por fin, a su vocación de pianista en 1948. A raíz de ello, y no siendo ya admisible al Conservatorio por su edad, supo aprovechar la oportunidad de trabajar las disciplinas teóricas con René Leibowitz. Luego de sus primeros recitales organizados por Gabriel Dussurget, es a través de las Juventudes Musicales de Francia que toma el camino de concertista, particularmente a través del dúo que formó con el violonchelista Roger Albin, hasta que este último se vuelca a la dirección de orquesta. En 1954, se une al *Domaine musical* recientemente fundado por Pierre Boulez, quien le llamará veintidós años más tarde al Consejo de administración del *Ensemble Intercontemporain*. Así como Boulez con la música del siglo XX, Helffer concibe sus recitales como menús

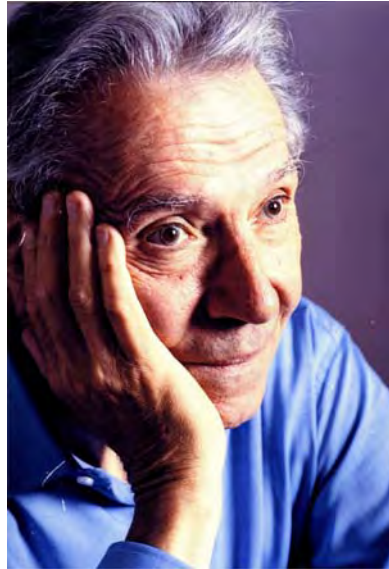
de gourmet, reuniendo con una increíble sutileza los grandes clásicos y las obras contemporáneas. A partir de 1969, ofrece cursos de interpretación dedicados tanto a Ludwig van Beethoven y a Claude Debussy como a la Escuela de Viena y a la música contemporánea, contextualizándolos a través de la historia de la humanidad y de las artes; estos cursos tienen lugar en el Mozarteum de Salzburgo, en América, en Japón o en los Centros *Acanthes* (cursos de verano) y en su casa desde 1976. Estas experiencias le conducen a participar en las sucesivas reformas de la enseñanza musical en Francia. Miembro del Comité de redacción de la Edición crítica de las obras completas de Debussy (Durand-Costallat), participa y firma conjuntamente los volúmenes dedicados a los *Preludios*, en colaboración con Roy Howatt en 1985 y, en 1991, se encarga de la última edición de los *Estudios* bajo la misma casa editorial.

Claude Helffer y María-Paz Santibañez

Cada mes, un martes por la tarde, Claude Helffer recibía en el primer piso de su casa en el village d'Auteuil del barrio 16 de París, alumnos y auditores libres que participaban activamente o asistían a las master-classes que él ofrecía, «Les classiques du XXe siècle», consagradas al repertorio para piano desde 1900 a la creación contemporánea. Profesor en el Centre *Acanthes* dirigido por Claude Samuel, en la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon y luego en el Conservatorio de Metz, es en este contexto que María-Paz Santibañez conoce a Helffer en 2001. Luego de sus estudios en la Facultad de artes de la Universidad de Chile con Galvarino Mendoza -quien a su vez siguió estudios con Claudio Arrau en la escuela que este último fundara en New York- ella se trasladó a Praga para continuar su formación, después de haber sido forzada a huir de la dictadura del general Pinochet. María-Paz Santibañez



4



llega a París en 1999 para estudiar con Odile Delangle, quien la incita a participar en los cursos ofrecidos por los grandes pianistas. Fascinada por los cursos de Claude Helffer en la Academia *Acanthes* 2001, María-Paz frecuenta asiduamente el domicilio de Helffer, participando en los «Classiques du XXe siècle» hasta la muerte del pianista. Helffer la invita seguido a interpretar obras que él analiza con una precisión y pasión de la que los asistentes se recuerdan todavía.

«Fue en su casa que presenté, por ejemplo, *Sonomorphie I* del compositor japonés Yoshihisa Taïra (1937-2005)», recuerda María-Paz Santibañez. «En 2003, durante una larga gira de conciertos, cada cierto tiempo nos comunicábamos por correo electrónico. Yo lo sentía muy cercano y él, a su vez, me entregó muchísimo. Helffer presentó mi primer disco en el Goethe Institut de París, luego de haberme ayudado a preparar una de las obras para dos pianos de un compositor chileno, dirigiendo los ensayos antes de grabar el disco. El me estimuló muchísimo, con su legendaria generosidad.»

Después de la muerte de Claude Helffer, María-Paz Santibañez, quien conocía de la existencia de los *Cahiers d'analyse* dejados por su maestro y mentor, quiso acceder a aquel en que se evoca la *Sonata para piano n° 30 en mi mayor op. 109* de Beethoven. A fin de consultarlos, tomó contacto con Hubert Guillard, a quien la esposa del pianista, Mireille Helffer, había confiado los mencionados cuadernos, respondiendo al deseo expresado por su marido. Es así como ella se da cuenta que no existe ninguna copia de estos cuadernos sino solamente los originales, que nada está clasificado ni indexado y que hay gran cantidad de papeles sueltos en ellos. «Escaneé y clasifiqué todos los textos y diseñé un índice descriptivo. Unos años más tarde, en 2007-2008, Mireille Helffer encontró los *Carnets personnels* de su marido. Rápidamente decidí ir lo más seguido posible a su casa, a veces una o dos veces por semana, a fin de transcribir todo lo que concierne a la música. Desde 2006 me encuentro inmersa en estos 25 *Cuadernos de análisis*, de los cuales cuatro están dedicados a Claude Debussy. Entre estos numerosos análisis, sólo 15 han sido publicados en Ginebra, por las Ediciones Contrechamps. Sigo el pensamiento y la obra de Claude Helffer desde hace más de quince años».



Es significativo que este disco-homenaje a Claude Helffer comience con páginas de Claude Debussy y que la pianista busque poner simbólicamente el pasado y el futuro en perspectiva, a través del repertorio elegido. Tanto más si sabemos que es con cuatro *Preludios* de Debussy, bajo el prisma de la *Primera Partita* de Juan-Sebastian Bach, de una *Sonata* de Ludwig van Beethoven y de la *Fantasia* de Robert Schumann que Helffer ofreció su primer recital público en 1948. «Debussy escribe las *Imágenes*; una imagen es virtual, imposible de tocar; mientras que Ravel escribe los *Miroirs*; un espejo (miroir) es un objeto concreto que uno puede tocar», aseguraba Claude Helffer.¹

Los compositores

Claude Debussy

A propósito de los *Preludios* el pianista, extraordinariamente erudito, constataba que «en ciertos *Preludios* para piano, Debussy escribe como si se tratase de tres instrumentos de viento. Así, he notado que su escritura refleja muy precisamente la construcción de la obra.»

Los veinticuatro *Preludios*, repartidos en dos libros, fueron compuestos entre 1909 y 1912. María-Paz Santibañez seleccionó dos de cada volumen que ella ama particularmente. Los dos primeros, *El viento en la planicie* y *Lo que ha visto el viento del Oeste*, provienen del Libro I; los otros dos, *Neblina* y *La terraza de audiencias del Claro de luna*, del Libro II. «Los *Preludios* evocan para mí los paisajes de mi país, Chile, o cosas que podrían suceder en mis tierras», se entusiasma la pianista. «Por ejemplo, *El viento en la*

planicie parece contener una brisa que sopla en un paisaje lunar del norte de Chile, con sus cielos potentes, donde de pronto la *Neblina* se instala. *Lo que vio el viento del oeste* destruye todo, como un terremoto. Con *El viento en la planicie* regresa la calma. Posiblemente desde *La terraza de audiencias del claro de luna*, sin duda uno de los más bellos de los *Preludios*, es posible observar el firmamento en un país, Chile, donde se concentrará en el futuro cerca del 90 por ciento de la observación astronómica mundial. Así, puedo dirigirme a un público que conoce Debussy, pero también a un auditorio que va a descubrir un repertorio singularmente poético, invitándolo a viajar conmigo al corazón de mi país. Igualmente, cuando interpreto obras de Karlheinz Stockhausen, cuento historias al público. Efectivamente, el compositor alemán era fanático de las constelaciones. Con él, basta con cerrar los ojos y partir hacia Chile bajo su ciervo cielo estrellado, que invita a la epopeya espacial.»

La presencia del primer libro de *Imágenes* para piano de Debussy resulta del hecho que María-Paz Santibañez trabajó estas piezas con Claude Helffer. Compuesto en 1905, este volumen cuenta con tres piezas: *Reflejos en el agua*, *Homenaje a Rameau*, *Movimiento*. Solamente *Reflejos en el agua* necesitó un mes para su génesis. Esta pieza, sin duda inspirada en un lago reflejando la imagen de árboles y de plantas al atardecer, es de una sensualidad y de un refinamiento armónico inéditos para la época. «La idea de esta pieza concebida a partir del elemento líquido me hace viajar a Chile y a sus 5000 km de costas», se maravilla la pianista. «Dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur», *Homenaje a Rameau* permite visitar a un gran compositor francés del pasado, lo que gustaba mucho hacer a Claude Helffer durante sus clases, buscando en la memoria para presentar el futuro. «Sugerí esta misma idea a mi compatriota, el compositor Miguel

¹ Claude Helffer, *La musique sur le bout des doigts*. Entretien avec Bruno Serrou. Edición Ina/Michel de Maule, 2005 (292 páginas et 1DVD-ROM).



6

Farías a quien encargué una obra nueva especialmente para este disco. Sentía la necesidad de poner en resonancia páginas del comienzo del siglo XX con piezas contemporáneas. No me parece necesario regresar una vez más a los clásicos, pues la música del siglo XX ya es centenaria y pertenece al pasado». Sin embargo, el *Homenaje a Rameau*, con sus polirritmias llega a una complejidad muy novedosa para la época. *Movimiento*, «es una pieza genial desde el punto de vista sonoro», se entusiasma María-Paz Santibañez. Llena de humor y de fantasía, ella toma la forma de un movimiento perpetuo y de una «ligereza caprichosa y precisa», según la indicación de Debussy en la partitura.

Miguel Farías

Si bien Miguel Farías nunca trabajó con Claude Helffer, la participación del joven compositor chileno en este homenaje es muy legítima. «A raíz de Mayo del 68, interpreté más que nunca las obras de los compositores de mi generación y de las generaciones siguientes», confesaba Claude Helffer al autor de estas líneas. «En ese entonces teníamos la voluntad de encontrarnos y de discutir a propósito del sentido de las obras.



Personalmente nunca defendí la idea de que la música contemporánea hizo *tabula rasa* para recomenzar en cero, considerando que todo lo que había sido hecho no tenía valor. Por el contrario, siempre he defendido el punto de vista de la evolución del lenguaje musical. Después de todo, Racine, y mis nietos no hablan ni

siquiera el mismo idioma que yo».¹

Apreciado por Pierre Boulez –de quien Helffer fue muy próximo, colaborando particularmente en el *Domaine Musical*–, Farías, finalista del *Composer Project 2011*, recuerda haber mostrado al compositor algunas de sus obras y también ideas para una obra nueva, la que presentó dos años más tarde en *La Roche Young Commission* en el Festival de Lucerna, donde Pierre Boulez dirigía los cursos (Academia).

De Boulez, Helffer Interpretó muchas veces las tres *Sonatas para piano*, particularmente la *Deuxième*, disfrutando al confrontarla con la *Hammerklavier*, el *opus 106* de Beethoven y la *Troisième*, por su aspecto enigmático. «Esta última sonata fue impresionantemente apreciada en América latina», recordaba Helffer en la primavera de 1999. «Conozco a Claude Helffer a través de sus grabaciones, entrevistas y de los libros que le son dedicados», lamenta Farías. «Cuando María-Paz Santibañez me sugirió la idea de un homenaje, enseguida me entusiasmé. Helffer era un intelectual cautivante y su vida es apasionante. En esta obra no me focalizo ni en su persona ni en su virtuosismo. Por intermedio de su pensamiento histórico de la música, saco a relucir los repertorios clásicos y contemporáneos, como le gustaba hacer a Helffer».

Nacido el 1 de diciembre de 1983 en Maracaibo (Venezuela), lugar hacia donde sus padres habían partido al exilio huyendo de la dictadura de Pinochet para retornar a Chile en 1990, Miguel Farías estudió en la universidad de Chile, para luego instalarse en Lyon a fin de seguir un Master en la Haute École de Musique de Ginebra con Michael Jarrell, Luis Naon y Eric Daubresse y el segundo ciclo de composición en el Conservatoire à Rayonnement Régional de Lyon con Christophe Maudot. De 2007 a 2009, Farías participa



de los cursos del Centre *Acanthes* en Metz, donde conoce a María-Paz Santibañez y sigue el *Cursus Tremplin* del IRCAM en 2010. Hoy día reside en Santiago de Chile. «En mi país, ser compositor es difícil pues no existe un circuito de comisiones que permita mantener esta actividad», lamenta. «Afortunadamente, tengo bastante actividad en Europa. De esta manera, recibí un encargo del Centre Flagey de Bruselas para los Ensembles *Divertimento* y *Musiques Nouvelles*, así como de *Contrechamps* de Ginebra, obra que será estrenada en diciembre de 2016. Aun así, en Chile he podido hacer mis proyectos y he obtenido financiación, particularmente para una nueva ópera, *Maquiavelo Encadenado*. También recibí un encargo importante para otra ópera que debería ser estrenada en 2018 en el Teatro Municipal de Santiago. Además, a Farías le gusta componer para el piano. «Me gusta escribir para este instrumento. También me gusta tocar e improvisar en el piano y otros teclados. Toco a veces jazz y latin jazz en el piano. En consecuencia, el piano es un medio importante para mi creatividad».

María-Paz Santibañez, que admira en las obras de su compatriota las sutilezas de los planos sonoros y su sentido del color, sintió inmediatamente que su música y la de Debussy se asociaban naturalmente, al punto que Claude Helffer habría seguramente apreciado esta puesta en perspectiva entre dos obras escritas con un siglo de diferencia. Así, la pianista encargó una obra a Farías con el apoyo de la SACEM. De ello resulta el ciclo *H*, como Helffer. «Esta suite, dedicada a María-Paz Santibañez, tiene cuatro piezas de tres a cuatro minutos cada una, que pueden ser tocadas de manera independiente», precisa Farías. Propongo en ellas cuatro encuentros de diferentes discursos provenientes de una misma tradición. De esta manera, la segunda pieza es una conversación entre una de las *Notations* para piano de Pierre Boulez, puesta en resonancia con una sonata

de Beethoven. Sucede lo mismo al final de la obra, donde aparece el segundo movimiento de la *Sonata n.º 8 "Patética"* de Beethoven en respuesta a la exposición de una textura post-sérial.» La pieza introductoria es la más larga de este ciclo de un cuarto de hora de duración. Miguel Farías explora todas las capacidades del piano, del extremo grave al agudo, los registros medios, los *glissandi*, los arpeggios, etc. En el comienzo se encuentran también algunas referencias a Xenakis. La segunda pieza se basa enteramente en acordes tomados del tema de la *Opus 109* de Beethoven y trabaja la resonancia y ciertas variaciones de la mencionada *Opus 109*. El tercer movimiento es en estilo latinoamericano, su rítmica es muy elaborada, usa grandes arpeggios en la mano derecha que van y vienen y que se desintegran. La última pieza está fundada en la resonancia con una parte en los extremos del teclado, mientras una citación del segundo movimiento de la *Sonata "Patética"* tocada sobre el pedal abierto concluye la suite *H*.

De los *Doce Estudios para piano* de Miguel Farías, María-Paz Santibañez escogió los cuatro últimos, que son aquellos con mayores resonancias. El *Estudio IX*, en el que Farías desarrolla el material del *Concierto para piano* que venía determinar poco antes de escribir esta pieza, se basa en la edificación de timbres y en la independencia de las capas sonoras. Este estudio comienza con la mano izquierda, luego la derecha expone motivos de manera más o menos obsesiva, a la vez rítmicos y melódicos, con cuartas, quintas y séptimas paralelas, lo que genera efectos poco corrientes. El *Estudio X* es una fuga clásica fundada sobre el ritmo, el metrónomo y el *arpeggio*. El *Estudio XI*, cuyo tema parecería provenir de la *Sonata «los Adioses»* de Beethoven dadas sus sonoridades fundadas en matices y en el canto, exhala una atmósfera tranquila y ligera. El último y, en realidad, el primero escrito, es un estudio



en el que el compositor chileno se basa en la tradición sonora francesa, al tiempo que hace perder las nociones de *tempo* y de pulsación, transformando uno y desarrollando el otro. «Es necesario verificar a veces con dos o tres metrónomos», advierte María-Paz Santibañez, «pues se pasa de un tempo al otro desde una pulsación muy precisa que se disuelve progresivamente».

Bruno Serrou*

*Bruno Serrou es periodista y crítico musical y trabaja para medios franceses y españoles. Es también autor de varios libros, programas radiales, documentales y artículos dedicados a la creación musical y a los creadores contemporáneos, particularmente «*Claude Helffer, La musique sur le bout des doigts, entretiens*», Ed. De Maule-INA, France 2005

Ecos y resonancias

Encontrar a Claude Helffer en uno de los cursos *Acanthes* es una de las experiencias que más me ha marcado en la vida. En aquel entonces me encontraba muy lejos de imaginar que más tarde, casi cotidianamente, estaría en contacto con sus escritos personales e investigaciones inéditas. En aquel entonces yo era una joven admiradora que asistía a los cursos colectivos en casa del maestro, a sus master clases y a algunas de sus clases privadas.

Claude Helffer deseaba compartir su experiencia; a lo largo de su vida como investigador, intérprete y pedagogo, publicó, grabó, ofreció conferencias, tomó notas, dio entrevistas y trabajó en el seno de comités editoriales. Sus cursos se convirtieron en una importante referencia para los músicos que venían numerosos a fin de seguir las enseñanzas que él entregaba en su casa y en las academias de verano donde ofrecía «Cursos de interpretación».²

A partir de esta voluntad de compartir, Helffer decidió anotar todo. De este modo, dejó 25 *Cuadernos de análisis* aún inéditos, que pude estudiar de cerca en el momento en que los escaneé y clasifiqué. Salvaguardar estos materiales extraordinarios contribuyó a aumentar mi sed por descubrirlos y compartirlos, aún más cuando supe que Helffer había expresado el deseo de publicarlos. Más tarde supe que había dejado nueve *Cuadernos personales*, escritos entre 1969-1982 y 1986-87, respectivamente. Entre abril de 2010 y septiembre de 2011, Mireille Helffer procedió a realizar una selección de ciertos textos relacionados con la vida de él como músico e investigador, los cuales transcribí. Los cuadernos, provisionalmente conservados en el domicilio de los esposos Helffer desde los años 60, responden al deseo que Helffer expresara el 2 de junio de 1972 de «anotar todo para que nada se pierda [...] Mi verdadero oficio [es] investigar sobre la música. Un elemento esencial en esta investigación consiste en ejecutar y enseñar... esto se traduce provisionalmente por las notas tomadas sobre este cuaderno y también por las *Notas sobre los conciertos* que comencé a coleccionar en el cuaderno negro...». *Cuadernos*

² Como las del Mozarteum de Salzburgo, la Academia de Villecroze en Francia, aquellas de las Juventudes musicales de Canadá o del Centro *Acanthes* –en aquella época en Aviñón–. Además de las obras ya mencionadas en el texto de presentación de este disco escrito por Bruno Serrou (El libro «*La musique sur le bout des doigts : entretiens avec Bruno Serrou* –Paris, Michel de Maule-INA, 2005– y el trabajo de Helffer en el comité de redacción de la nueva *Edición crítica* sobre la obra de Debussy (Durand-Costallat), entre las publicaciones más conocidas a propósito Claude Helffer se encuentran sus «*Quinze analyses musicales de J. S. Bach à Ph. Manoury*» (Ginebra, Contrechamps, 2000), los «*Entretiens avec Philippe Albèra*» (Ginebra, Contrechamps, 1995) y existe también un *Fondo Helffer* en la Médiathèque Gustav Mahler de París, que contiene sus partituras, su correspondencia y muchos otros documentos.



personales, Cuadernos de análisis, artículos, cursos, entrevistas, grabaciones, etc... Claude Helffer conserva sus investigaciones con el objetivo de compartirlas; así, algunos meses antes de su muerte, el 19 de marzo de 2004, escribe: «Una alumna me dijo un día que tengo aún mucho que enseñarles. No, lo que yo puedo hacer es explicarles cómo investigar y, tal vez, encontrar respuestas». Su vida entera fue guiada por la voluntad de cuestionamiento permanente al servicio de la Obra (en mayúscula).

La obra –huella tangible dejada por el compositor en la partitura– lleva en ella y en su devenir un mundo de posibilidades que el intérprete actualiza. Para Claude Helffer, el 18 de marzo de 1971, este fenómeno equivale al nacimiento de una obra: «Esta semana se trata de dar a luz a una obra [...] uno se da cuenta verdaderamente cuando la obra cesa de ser una mera sucesión de notas y comienza a articularse y a vivir». La enseñanza y la experiencia como intérprete de Claude Helffer persiguen esta apropiación de la partitura, que debe ser asimilada e incorporada por su intérprete, el que se convierte, temporalmente, en el «propietario» de la obra. Esta última posee al intérprete así como también el intérprete posee a la obra. Ellos se mimetizan. Helffer subraya muchas veces en sus *Cuadernos Personales* sobre la necesidad y la búsqueda permanente del ideal de apropiación de una obra: «[Se trata de] ‘levantar’ una obra que vive y que adquiera su autonomía a tal punto que uno pueda decidir que es así y no de otra manera. [La pregunta que se impone es] ¿cómo ser un buen obrero en la construcción de obras musicales? [...] Hay que ir a la obra tantas veces como sea necesario para que ella venga a uno por sí misma». Claude Helffer nos recuerda la importancia del valor artesanal del trabajo del intérprete: un músico más completo y más complejo, capaz de apropiarse de la obra a partir del respeto de la misma y de la búsqueda permanente de su secreto,

con el fin de hacerla vivir: «Hay que explicar a los alumnos que la verdad se busca, que se avanza hacia ella a través de la contradicción y que siempre hay que volver a cuestionarse todo» (5 de julio de 1971).

El objetivo de Helffer es el de ser un servidor de la Obra. Para él, el intérprete debe creer en ella. Así, a propósito de la *Segunda Sonata* de Boulez, el 29 de noviembre de 1973, escribe: «En el fondo, en el tipo de vida que escogí hay que vivir para los otros, incluso si por momentos esto implica tener éxito personal. Honestamente no creo que sea para mí mismo que me sacrifico con esta odiosa *Segunda* de Boulez sobre la que me empecino hace más de tres años. Es porque creo en la obra. Y si hay éxito, es como la vida eterna: que venga por añadidura».

Antes de un recital en los Estados Unidos, el 2 de abril de 1975, Helffer confiesa lo que él vive a propósito de la Obra que ha cobrado vida y habla de la dialéctica permanente en la apropiación mutua de la obra y su intérprete: «Esperando el recital. Estoy mirando las nubes encima de los rascacielos vecinos. Revisé mi programa una vez más. Trabajé la técnica. Ahora tengo la impresión de que ya no depende de mí».

¿Qué representa para mí Claude Helffer? La pasión de la búsqueda y de la investigación, el regalo permanente de la música, la invitación realizada por él en múltiples oportunidades durante sus clases: «Sean convincentes: toquen cada obra como si fuese una obra maestra; cuestionenlo todo siempre y no pierdan nunca la capacidad de maravillarse».

María-Paz Santibañez
www.mariapazsantibanez.com

**Claude Debussy et Miguel Farias****Hommage de María-Paz Santibañez à Claude Helffer**

Des grands pianistes du XXe siècle, Claude Helffer (1922-2004) est l'un des plus atypiques et des plus engagés dans la musique de son temps. Mort dans sa quatre-vingt-troisième année, le 27 octobre 2004, Claude Helffer est en effet l'un des principaux acteurs de l'aventure de l'avant-garde musicale. Alors qu'il est rarement fait mention du rôle fondamental de l'interprète dans le processus de création, le nom de cet immense artiste est indissolublement attaché à la genèse d'un nombre considérable de partitions pour piano. Ainsi, Claude Helffer est-il très vite devenu l'une des figures emblématiques de la musique contemporaine pour l'instrument à clavier, des premières années de l'après Seconde Guerre mondiale jusqu'au seuil du XXIe siècle. Passionné de quatuors à cordes et d'orchestre, féru de Beethoven, gratifié d'une mémoire exceptionnelle, il a imposé en France le piano de Béla Bartók et de la Seconde École de Vienne (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern), tout en devenant le porte-drapeau de la musique de son temps, embrassant un large éventail de styles et de générations, d'Olivier Messiaen (né en 1908) à Franck Krawczyk (né en 1969). Grand interprète de Jean Barraqué, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Elliott Carter, Karlheinz Stockhausen, il a créé quantité de partitions, de Gilbert Amy à Iannis Xenakis en passant par André Boucourechliev, Henry Dutilleul, Betsy Jolas, Luis de Pablo, et des générations suivantes, tels Michael Jarrell, Philippe Manoury...

Sa générosité sans frein qui l'incitait à se mettre littéralement au service des créateurs, son esprit d'analyse hors normes, sa clairvoyance, sa curiosité naturelle qui le poussait constamment vers la nouveauté, son sens inné de la pédagogie, sa force de persuasion, ont attiré à lui quantité de ses jeunes confrères, compositeurs et interprètes confondus côtoyés dans

les grands centres d'enseignement internationaux et les cours d'été les plus courus.

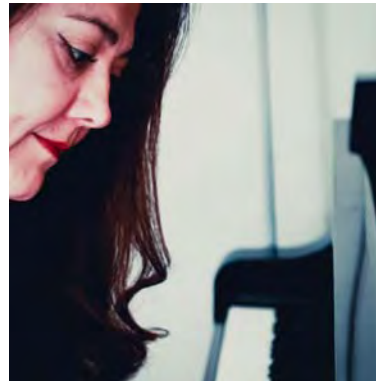
Il s'en est pourtant fallu de peu que le jeune polytechnicien ne néglige la muse pour embrasser une carrière diplomatique ou se tourner vers la haute finance. En effet, si Claude Helffer a été dans son enfance l'élève du grand pianiste Robert Casadesu, que sa mère avait côtoyé au Conservatoire, priorité a été donnée par ses parents aux études générales puis scientifiques, elles-mêmes mises un temps entre parenthèses pour cause de Résistance, et il ne répondra à sa vocation de pianiste qu'en 1948. Ne pouvant de ce fait fréquenter le Conservatoire de Paris, il sut saisir l'opportunité de travailler les disciplines théoriques avec René Leibowitz. Après ses premiers récitals organisés par Gabriel Dussurget, c'est par le biais des *Jeunesses musicales* de France qu'il embrasse la carrière de concertiste, notamment en duo avec le violoncelliste Roger Albin, jusqu'à ce que ce dernier se tourne vers la direction d'orchestre. En 1954, il est lié au *Domaine musical* que vient de fonder Pierre Boulez, et celui-ci l'appellera vingt-deux ans plus tard au Conseil d'administration de l'*Ensemble Intercontemporain*. À l'instar de Boulez pour la musique du XXe siècle, Helffer conçoit ses récitals tels des menus de gourmet, assortissant avec une incroyable subtilité œuvres du grand répertoire et pages contemporaines. À partir de 1969, il donne des cours d'interprétation consacrés autant à Ludwig van Beethoven et à Claude Debussy qu'à l'École de Vienne et à la musique contemporaine, mettant le tout en regard avec l'histoire de l'homme et des arts, au Mozarteum de Salzbourg, en Amérique, au Japon ou au Centre *Acanthes*, et chez lui, depuis 1976, expériences qui le conduisent à participer aux réformes successives de l'enseignement de la musique en France. Membre du Comité de rédaction de l'édition critique de l'œuvre complet de Claude Debussy, il participe et cosigne les volumes consacrés aux *Préludes*, en collaboration avec



Roy Howatt en 1985, et prend seul en charge les *Études* en 1991.

Claude Helffer et María-Paz Santibañez

Un mardi après-midi par mois, Claude Helffer accueillait au premier étage de sa maison du village d'Auteuil dans le XVI^e arrondissement de Paris élèves et auditeurs libres, qui participaient activement ou assistaient aux master-classes qu'il dispensait, « Les classiques du XX^e siècle », consacrées au répertoire pour piano de 1900 à la création contemporaine. Professeur au Centre *Acanthes* dirigé par Claude Samuel, Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon puis Conservatoire de Metz, c'est dans ce cadre que María-Paz Santibañez fait la connaissance d'Helffer en 2001. Après des études à la Faculté des Arts de l'Université du Chili avec Galvarino Mendoza - qui avait été l'élève de Claudio Arrau à l'école que ce dernier avait fondée aux Etats-Unis -, elle s'était rendue à Prague pour y poursuivre sa



formation, contrainte et forcée de fuir la dictature du général Pinochet. Elle arrive à Paris en 1999 pour suivre l'enseignement d'Odile Delangle, qui l'incite à participer aux cours des grands pianistes. Fascinée par l'enseignement de Claude Helffer à l'Académie *Acanthes* 2001, María-Paz fréquente assidûment le domicile d'Helffer, participant aux « Classiques du XX^e siècle » jusqu'à la mort du pianiste. Il l'appelle souvent au piano pour jouer les pièces qu'il analyse avec acuité dont l'assistance se souvient encore. « C'est chez lui que j'ai présenté, par exemple, *Sonomorphie I* du compositeur japonais Yoshihisa Taira (1937-2005) », se souvient María-Paz Santibañez. « En 2003, durant une longue tournée de concerts, à chaque étape je lui envoyais un e-mail. Je le sentais très proche, et il m'a énormément donné. Il a présenté mon premier CD au Goethe Institut à Paris, après m'avoir aidée à préparer l'une des pièces pour deux pianos d'un compositeur chilien, dirigeant les répétitions avant l'enregistrement du disque. Il m'a vraiment encouragée, accompagnée de sa légendaire générosité ».

Après la mort de Claude Helffer, María-Paz Santibañez, qui connaissait l'existence des *Cahiers d'analyse* laissés par son maître et mentor, a ressenti la nécessité d'accéder à celui dans lequel est évoquée la *Sonate pour piano n° 30 en mi majeur op. 109* de Beethoven. Afin de les consulter, elle prend contact avec Hubert Guillard, à qui l'épouse du pianiste, Mireille Helffer, avait confié lesdits cahiers, répondant au souhait exprimé par son mari. C'est ainsi qu'elle se rend compte qu'il n'existe aucune copie mais uniquement les originaux, et que rien n'est indexé et répertorié, ni même classé, et qu'il s'y trouve quantité de feuilles volantes. « J'ai scanné et répertorié tous les textes, créé un index descriptif. Quelques années plus tard, en 2007-2008, Mireille Helffer a retrouvé les *Carnets personnels* de son mari. Très vite, j'ai tenu à me rendre souvent chez elle, parfois une ou deux fois par semaine dans le but



de transcrire tout ce qui concerne la musique. Depuis 2006, je suis immergée dans ces vingt-cinq *Cahiers d'analyse*, quatre étant dédiés à Claude Debussy. Parmi ces nombreuses analyses, seules quinze ont été publiées à Genève, aux Éditions Contrechamps. Je suis donc emplie de la pensée de Claude Helffer depuis plus de quinze ans ».

Il est donc significatif que ce disque-hommage à Claude Helffer s'ouvre sur des pages de Claude Debussy, et que la pianiste cherche à mettre en regard passé et avenir, symboliquement, sur le répertoire choisi. D'autant plus que c'est avec quatre des *Préludes* de Debussy au prisme de la *Première Partita* de Jean-Sébastien Bach, d'une sonate de Ludwig van Beethoven et de la *Fantaisie* de Robert Schumann qu'Helffer a donné son tout premier récital public en 1948. « Debussy écrit des *Images* ; or les images, c'est virtuel, impossible de les toucher, là où Ravel écrit des *Miroirs* ; le miroir est un objet concret que l'on peut toucher », assurait Claude Helffer.¹

Les compositeurs

Claude Debussy

A propos des *Préludes*, le pianiste, d'une extraordinaire érudition, constatait que « dans certains *Préludes* pour piano, Debussy écrit comme s'il s'agissait de trois instruments à vent qui jouaient. J'ai ainsi vu que son écriture reflète précisément la construction de l'œuvre ».

Les vingt-quatre *Préludes*, équitablement répartis en deux Livres, ont été composés entre 1909 et 1912. María-Paz Santibañez en a sélectionné quatre, deux dans chaque recueil, qu'elle chérit particulièrement. Les deux premiers, *Le vent dans la plaine* et *Ce qu'a*

¹ Claude Helffer, *La musique sur le bout des doigts*. Entretien avec Bruno Serrou. Édition Ina/Michel de Maule, 2005 (292 pages et 1DVD-ROM).

vu le vent d'ouest, proviennent du Livre I, les deux autres, *Brouillards* et *La terrasse des audiences du clair de lune*, du Livre II. « Les *Préludes* évoquent pour moi les paysages de mon pays, le Chili, ou des événements qui pourraient se passer sur mes terres », s'enthousiasme la pianiste. « Par exemple, *Le Vent dans la plaine* semble contenir une brise qui souffle sur un paysage lunaire du nord du Chili et ses ciels très forts où soudain le *Brouillard* s'installe. *Ce qu'a vu le vent d'ouest* détruit tout, à la façon d'un tremblement de terre, mais immédiatement après, avec *Le Vent dans la plaine*, le calme revient. Peut-être que depuis *La terrasse des audiences au clair de lune*, sans doute l'un des plus beaux des *Préludes*, est-il possible d'observer le firmament dans un pays, le Chili, où seront bientôt concentrés près de quatre-vingt-dix pour cent des observatoires astronomiques mondiaux. Il m'est ainsi possible de m'adresser à un public qui connaît Debussy, mais aussi à un auditoire qui va découvrir un répertoire singulièrement poétique et le convier au voyage avec moi au cœur de mon pays. De même lorsque je joue Karlheinz Stockhausen aussi, je raconte des histoires au public. Le compositeur allemand était en effet fou de constellations, d'astronomie. Avec lui, il suffit de fermer les yeux pour partir au Chili sous sa voûte étoilée, qui invite à l'épopée spatiale ».

La présence du premier livre des *Images* pour piano de Debussy tient au fait que María-Paz Santibañez a travaillé les pièces qui le forment avec Claude Helffer. Composé en 1905, ce recueil compte trois pièces, *Reflets dans l'eau*, *Hommage à Rameau*, *Mouvement*. *Reflets dans l'eau* a nécessité à lui seul un mois de genèse. Cette pièce, sans doute inspirée par un étang renvoyant l'image d'arbres et de plantes au crépuscule, est d'une sensualité et d'un raffinement harmonique jusqu'alors inédits. « L'idée de cette image conçue à partir de l'élément liquide, me renvoie au Chili et à ses cinq mille kilomètres de côtes », s'émerveille la pianiste.



« Dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur », *Hommage à Rameau* permet un renvoi à un grand compositeur français du passé, ce que Claude Helffer se plaisait à faire constamment dans ses cours en puisant dans la mémoire du temps pour présenter l'avenir. « J'ai suggéré cette même idée à mon compatriote, le compositeur Miguel Farias, à qui j'ai commandé une œuvre nouvelle expressément pour ce disque. Je ressentais en effet le besoin de mettre en résonance des pages du début du XXe siècle et des pièces contemporaines, ne souhaitant pas me tourner une fois encore vers les classiques ; la musique du début du XXe, aujourd'hui centenaire, appartenant déjà au passé ». Néanmoins, cet *Hommage à Rameau*, avec ses polyrythmies, atteint à une complexité des plus neuves pour l'époque. *Mouvement*, « est une pièce géniale, sur le plan sonore », s'enthousiasme María-Paz Santibañez. Pleine d'humour et de fantaisie, elle adopte la forme d'un mouvement perpétuel d'une « légèreté fantasque et précise », selon l'indication de Debussy sur la partition imprimée.

Miguel Farias

Si Miguel Farias n'a jamais travaillé avec Claude Helffer, la participation du jeune compositeur chilien à cet hommage n'en est pas moins légitime. « Dans la foulée de Mai 68, j'ai beaucoup plus joué les œuvres des compositeurs de ma génération et des générations suivantes que jamais », confiait Claude Helffer à l'auteur de ces lignes.¹ « Nous avions alors une volonté de rencontres et d'explications sur le sens des œuvres et, personnellement, je n'ai jamais défendu l'idée selon laquelle la musique contemporaine a fait *tabula rasa* pour repartir de zéro, considérant que tout ce qui a été fait avant ne valait rien. En revanche, j'ai toujours défendu le point de vue de l'évolution du langage musical. Après tout, je ne parle pas la langue de Racine, et mes petits-enfants ne parlent déjà plus la même langue que moi ».¹

Remarqué par Pierre Boulez - dont Helffer a été un proche, collaborant notamment au *Domaine Musical* -, Farias, finaliste du *Composer Project* 2011, se souvient d'avoir montré au compositeur un certain nombre de ses œuvres ainsi que ses idées pour une pièce nouvelle qu'il a présentée deux ans plus tard lors de *La Roche Young Commission*, au Festival de Lucerne, dont Pierre Boulez dirigeait l'Académie.

De Boulez, Helffer a beaucoup joué les trois *Sonates pour piano*, particulièrement la *Deuxième*, qu'il se plaisait à mettre en regard de la *Hammerklavier*, l'*opus 106* de Beethoven, et la *Troisième*, pour son côté énigmatique. « Cette dernière sonate a connu un succès impressionnant en Amérique latine », se souvenait Helffer au printemps 1999. « Je ne connais Claude Helffer que par ses enregistrements, entretiens et livres qui lui sont consacrés », regrette Farias. « Quand María-Paz Santibañez m'a suggéré l'idée d'un hommage j'en ai été enthousiaste. Helffer était un intellectuel captivant, et sa vie est passionnante. Dans cette œuvre, je ne me focalise ni sur sa personne ni sur sa virtuosité, mais, par l'intermédiaire de sa pensée historique de la musique, je mets en lumière les répertoires classiques et contemporains, comme Helffer aimait le faire ».

Né le 1er décembre 1983 à Maracaibo (Venezuela), où ses parents s'étaient exilés pour fuir la dictature de Pinochet avant de rentrer au Chili en 1990, Miguel Farias a fait ses études à l'Université du Chili avant de s'installer à Lyon pour suivre son cursus de Master à la Haute Ecole de Musique de Genève avec Michael Jarrell, Luis Naon et Eric Daubresse, et le second cycle en composition au Conservatoire à Rayonnement Régional de Lyon avec Christophe Maudot. De 2007 à 2009, Farias est au Centre *Acanthes* à Metz, où il fait la connaissance de María-Paz Santibañez, et suit le *Cursus Tremplin* de l'IRCAM en 2010. Aujourd'hui, il vit à Santiago du Chili. « Dans mon pays, être compositeur est difficile car il n'existe pas de circuit



de commandes qui permette de maintenir cette activité en permanence », regrette-t-il. « Heureusement, j'ai encore beaucoup d'activités en Europe. Ainsi, j'ai reçu une commande du Centre Flagey de Bruxelles pour les Ensemble *Divertimento* et *Musiques Nouvelles*, et de *Contrechamps* de Genève, œuvre qui sera créée en décembre 2016. Au Chili néanmoins, j'ai pu créer mes propres projets et obtenir des financements, plus particulièrement pour un nouvel opéra, *Maquiavelo Encadenado*. J'ai aussi reçu une commande importante pour un autre opéra, dont la création est prévue en 2018 au Teatro Municipal de Santiago. En outre, Farias se plaît aussi à composer pour le piano. « J'aime écrire pour cet instrument. En plus, j'aime jouer et improviser au piano et autres claviers. Je joue aussi souvent du jazz et du latin jazz au piano. Le piano est donc un outil important pour ma créativité ».

María-Paz Santibañez, qui admire dans la création de son compatriote la subtilité des plans sonores et son sens de la couleur, a immédiatement pressenti que sa musique et celle de Debussy s'associaient naturellement, au point que Claude Helffer eut assurément apprécié cette mise en perspective à un siècle d'intervalle. La pianiste a de ce fait passé à Farias la commande d'une œuvre nouvelle, avec le soutien de la SACEM. Il en résulte le cycle *H*, comme Helffer. « Cette suite, dédiée à María-Paz Santibañez, compte quatre pièces de trois ou quatre minutes chacune qu'il est possible de jouer indépendamment », précise Farias. « Je propose en effet quatre rencontres de différents discours venant d'une même tradition. Ainsi, la deuxième pièce est en fait une conversation entre l'une des *Notations* pour piano de Pierre Boulez mise en résonance avec une sonate de Beethoven. C'est aussi le cas à la fin de l'œuvre ou est exposé le deuxième mouvement de la *Sonate n° 8 "Pathétique"* de Beethoven en réponse à l'exposition d'une texture postsérielle ». Le morceau introductif est le plus long de ce cycle d'une durée totale d'un quart

d'heure. Miguel Farias y exploite toutes les capacités du piano, de l'extrême grave à l'aigu, mais aussi le médium, les *glissandi*, les arpèges, etc. L'on y trouve au début quelques références à Xenakis. La deuxième est entièrement fondée sur des accords puisés dans le thème de l'*opus 109* de Beethoven et travaille la résonance et certaines variations dudit *opus 109*. Le troisième mouvement est dans le style latino-américain, sa rythmique est très élaborée, use de grands arpèges à la main droite joués en va-et-vient et en se décalant. La dernière pièce est fondée sur la résonance, avec une partie très fouillée dans les extrêmes du clavier, tandis qu'une citation du deuxième mouvement de la *Sonate « Pathétique »* jouée pédale enfoncée conclut la suite *H*.

Des *Douze Études pour piano* de Miguel Farias, María-Paz Santibañez a retenu les quatre dernières, qui sont les plus en résonances. L'Étude *IX*, dans laquelle Farias développe le matériau du *Concerto pour piano* qu'il venait d'achever peu avant d'écrire cette pièce, est axée sur l'édification des timbres et l'indépendance des couches sonores. Cette étude commence à la main gauche, avant que la droite ne reprenne des motifs de façon plus ou moins obsessionnelle, à la fois rythmiques et mélodiques, avec quarts, quintes, septièmes parallèles, ce qui engendre des effets peu ordinaires. L'Étude *X* est une fugue classique fondée sur le rythme, le métronome et l'*arpeggio*. L'Étude *XI* dont le thème semble provenir de la *Sonate « Les Adieux »* de Beethoven par ses sonorités fondées sur les nuances et sur le chant, exhale une atmosphère apaisée et légère. La dernière, en fait la première écrite, est une étude dans laquelle le compositeur chilien puise dans la tradition sonore française tout en perdant les notions de tempo, de pulsation, transformant l'un et développant l'autre. « Il convient même de vérifier avec deux ou trois métronomes », avertit María-Paz Santibañez, « tant on passe d'un tempo à l'autre sur une pulsation très



carrée qui se dissout progressivement ».

Bruno Serrou*

*Bruno Serrou est journaliste et critique musical pour des médias français et espagnols, auteur de divers livres, émissions, documentaires et articles dédiés à la création musicale et aux créateurs contemporains, notamment « *Claude Helffer, La musique sur le bout des doigts, entretiens* », Ed. De Maule-INA, France 2005.

Échos et Résonances

Ma rencontre avec Claude Helffer lors d'une des académies *Acanthes* restera l'une des plus marquantes de ma vie. J'étais loin d'imaginer que plus tard, quasi quotidiennement, je serai en contact avec ses écrits personnels et recherches inédites, alors jeune admiratrice qui assistait aux cours collectifs au domicile du maître, à ses master classes et à quelques cours privés.

Claude Helffer souhaitant partager son expérience a, tout au long de sa vie de chercheur, interprète et

pédagogue, publié, enregistré, donné des conférences, pris des notes, accordé des entretiens, travaillé au sein de comités éditoriaux. Ses cours ont été une référence, et les musiciens venaient nombreux suivre son enseignement qu'il dispensait chez lui et dans le cadre d'académies d'été où il proposait des « Cours d'interprétation ».²

Dans cette volonté de partage, Helffer entendait « tout noter ». Ainsi a-t-il laissé vingt-cinq *Cahiers d'analyse* encore inédits que j'ai eue le privilège d'étudier de près au moment où je les ai numérisés et répertoriés. Sauvegarder ces matériaux uniques a également contribué à augmenter ma soif de les découvrir et de les partager, surtout quand j'ai appris que Helffer avait exprimé le vœu de les rendre publiables. Plus tard, j'ai su qu'il avait laissé neuf *Carnets personnels* rédigés entre 1969 et 1982 et en 1986-1987. Entre avril 2010 et septembre 2011, Mireille Helffer a procédé à une sélection de certains passages en lien avec la vie de musicien et chercheur de Helffer, que j'ai transcrite. Les carnets, provisoirement conservés au domicile occupé par les époux Helffer depuis les années soixante, répondent au désir qu'a exprimé Claude Helffer le 2 juin 1972 de « tout noter pour que rien ne se perde

² Telles que celles du Mozarteum de Salzbourg, l'Académie de Villecroze en France, celles des Jeunesses musicales du Canada ou du Centre Acanthes - à l'époque à Avignon. Outre les ouvrages déjà mentionnés sur le texte de présentation de ce disque, écrit par Bruno Serrou (le livre *La musique sur le bout des doigts : entretiens avec Bruno Serrou - Paris, Michel de Maule, -INA, 2005-* et le travail d'Helffer lors du Comité de rédaction de la nouvelle édition critique sur l'œuvre de Debussy -Durand-Costallat), parmi les publications les plus répandues au sujet de Claude Helffer se trouvent ses *Quinze analyses musicales de J. S. Bach à Ph. Manoury (Genève, Contrechamps, 2000)*, les *Entretiens avec Philippe Albèra (Genève, Contrechamps, 1995)* ainsi qu'il existe un *Fonds Helffer* à la Médiathèque Gustav Mahler à Paris, lequel contient ses partitions, sa correspondance et plusieurs autres documents.





16

[...]. Mon vrai métier [est] de faire de la recherche sur la musique. Un élément essentiel de cette recherche consiste à jouer et à enseigner... et cela se traduit provisoirement par des notes prises sur ce cahier et aussi par les *Notes sur les concertos* que j'ai commencé à collecter sur le cahier noir...». *Carnets personnels, Cahiers d'analyse*, articles, cours, interviews, enregistrements, etc. : Claude Helffer sauvegardera ses recherches dans le but de les partager ; ainsi, quelques mois avant son décès, le 19 mars 2004, écrit-il : « Une élève a dit un jour que j'ai encore beaucoup à leur apprendre. Non, je peux leur expliquer comment chercher et, peut-être, trouver ». Sa vie entière a été guidée par la volonté de quête et de questionnement permanent, au service de l'Œuvre (en majuscules).

L'Œuvre - trace tangible laissée par le compositeur sur la partition - porte en elle et dans le devenir - son temps -, un monde de possibles que vient actualiser l'interprète. Pour Claude Helffer, le 18 mars 1971, ce phénomène équivaut à une naissance : « Cette semaine, il s'agit de faire naître une œuvre [...] on sent vraiment quand l'œuvre cesse d'être une succession de notes et commence à s'articuler, à vivre. » L'enseignement et l'expérience d'interprète de Claude Helffer visent cette « appropriation » de la partition, qui doit être assimilée et incorporée par son interprète qui devient, temporairement, le « propriétaire » de l'œuvre. Cette dernière possède l'interprète et l'interprète la possède. Ils se portent mutuellement. Helffer souligne à plusieurs reprises dans ses *Carnets personnels* cette nécessité ou recherche permanente de l'idéal d'appropriation mutuelle d'une œuvre : « [Il s'agit de] mettre sur pied une œuvre qui vive et qui acquière son autonomie au point que l'on puisse se dire c'est comme cela et pas autrement ». « [La question qui se pose est :] Comment être un bon ouvrier dans la construction des œuvres musicales ? [...] Il faut aller jusqu'à l'œuvre autant de fois que nécessaire pour qu'elle vienne à vous d'elle-

même ... » Claude Helffer nous rappelle dans sa démarche l'importance de la valeur artisanale du travail de l'interprète : un musicien plus complet et plus complexe, capable de s'approprier l'Œuvre, depuis un respect et un questionnement permanents à son sujet, afin de la faire vivre : « Il faut expliquer aux élèves que la vérité se cherche, qu'on avance vers elle par la contradiction et qu'il faut toujours tout remettre en question » (5 juillet 1971).

L'axe de la démarche de Helffer est celle d'un serviteur de l'Œuvre. Pour lui, l'interprète doit croire en elle. Ainsi, à propos de la *Deuxième Sonate* de Boulez, le 29 novembre 1973, écrit-il : « Au fond, dans la ligne de vie que j'ai choisie, il faut vivre pour les autres même si par moments cela doit passer par le succès personnel. Je ne crois pas honnêtement que c'est pour moi-même que je me crève avec cette fichue *Deuxième* de Boulez sur laquelle je m'acharne depuis plus de trois ans. Mais parce que je crois à l'œuvre. S'il y a succès c'est comme pour la vie éternelle, que ce soit de surcroît. »

Avant un récital aux États-Unis, le 2 avril 1975, Helffer confie son propre vécu à propos de l'Œuvre qui a pris vie et de l'advenue concrète de cette dialectique permanente dans l'appropriation mutuelle entre l'œuvre et son interprète : « Attente du récital. Je regarde les éclairs au-dessus des gratte-ciel voisins. J'ai revu mon programme une fois. J'ai fait de la technique. J'ai un peu l'impression que cela ne dépend plus de moi. »

Que représente, pour moi, Claude Helffer ? La passion de la recherche, le cadeau permanent en musique, l'invitation faite à maintes reprises lors des cours : « Soyez convaincant : jouez chaque œuvre comme s'il s'agissait d'un chef-d'œuvre ; remettez toujours tout en question et ne perdez jamais la capacité de vous émerveiller. »

María-Paz Santibañez
www.mariapazsantibanez.com



ENGLISH

17

Claude Debussy and Miguel Farias

To honour Claude Helffer

Considered one of the great pianists of the 20th century, Claude Helffer (1922-2004) was also one of the most atypical in his engaging with the music of his time. He died at age 83 (October 27, 2004) and until today is considered one of the main representatives of the musical *avant garde*. Although his fundamental role in the creative process is rarely mentioned, the name of this renowned artist will be forever linked to the genesis of a considerable number of piano scores. Claude Helffer became one of the emblematic figures of contemporary piano music from the early years of post-World War II until the beginning of the 21st century.

Passionate about string quartets and orchestral scores, with a keen interest in Beethoven, he was gifted with an exceptional memory. Helffer introduced in France the piano music of Béla Bartók and the Second School of Vienna (Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern), while at the same time he promoted the music of his time, from Olivier Messiaen to Franck Krawczyk. A great performer of Jean Barraqué, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Elliott Carter, Karlheinz Stockhausen, Helffer premiered many scores, from Gilbert Amy to Iannis Xenakis including Andre Boucourechliev, Henry Dutilleux, Betsy Jolas, Luis de Pablo, and the following generations such as Michael Jarrell, Philippe Manoury, etc.

His endless generosity put him at the service of creators, and his extraordinary analytical skills, vision, natural curiosity—that made him look forward to the novelty, pedagogical skills, and persuasive character—made him attractive to other young colleagues, composers and performers that he would meet everywhere at international learning centres and at the most famous

summer courses.

As a young man, Helffer was close to choosing a diplomatic career and even a position in finances instead of the Muse. Indeed, even though as a child he had been a student of the great pianist Robert Casadesu, the priority for Helffer's parents was to put him in a more broad education combined with a specific interest in science. After the period of the French Resistance, he resumed his studies until he went back to his true call and became a pianist in 1948. Although he could not join the conservatory of Paris, due to his age at the moment of applying, he benefited from the opportunity of a more theoretical teaching from René Leibowitz. After his first concerts (organised by Gabriel Dussurget), Helffer embraced his career as a concert pianist through the Musical Youths of France, notably in a duet with the violoncellist Roger Albin until the latter decided to turn towards orchestral conducting.

In 1954, Helffer was engaged in *Domaine Musical*, founded by Pierre Boulez, who called him, twenty-two years later, to the administration council of the *Ensemble Intercontemporain*. Following the inspiration of Boulez, Helffer conceived his concerts like gourmet menus where he would combine, in a subtle fashion, pieces of the grand repertoire with contemporary pages. From 1969 on, he started delivering performance classes dedicated to Ludwig van Beethoven, Claude Debussy, the Vienna School, and the contemporary music where he would put everything in perspective with the history of humanity and the arts at the Mozarteum of Salzburg, in the US, Japan, the *Acanthes* Centre, and at his place (since 1976). These experiences led him to participate in successive reforms of the music curriculum in France. Member of the Committee that wrote the critical edition of the complete works of Debussy (Durand-Costallat), he participated and co-signed the volumes dedicated



to the *Préludes*, in cooperation with Roy Howatt in 1985 and in 1991 he was responsible for the latest edition of the *Etudes* under the same edition.

Claude Helffer and María-Paz Santibañez

Once a month, on a Tuesday, Claude Helffer welcomed students and auditors at his house in Auteuil (Paris 16th st district) so that they would take part in his master-classes named “The classics of the 20th century”, dedicated to the piano repertoire from 1900 to the contemporary years. Later on, he was professor at the *Acanthes* Centre (directed by Claude Samuel) at Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, and in Metz Conservatory. And it is in this context that María-Paz Santibañez met Helffer in 2001. María-Paz studied at the Faculty of Arts of the University of Chile under the Studio of Galvarino Mendoza – who had in turn studied with Claudio Arrau in the United States. She later moved to Prague to pursue her studies, after being forced to run away from Pinochet’s dictatorship. In 1999, she arrived in Paris to study under the direction of Odile Delangle, who encouraged her to participate in the master classes of renown pianists. Fascinated by Helffer’s teaching methods at the *Acanthes* Academy (2001), María-Paz frequently visited his place to take part in the “Classics of the 20th century” course, and this continued until his death. Helffer would ask her to play so that he could show her the precise analyses of the work; she still remembers: “It is at his place that I presented the *Sonomorphie I* of the Japanese composer Yoshihisa Taira (1937-2005). In 2003, during a series of concerts, I would email him at every stage of the Tour. I felt really close to him, and he gave me so much!: he presented my first CD at the Goethe Institute in Paris, after helping me to prepare one piece for two pianos by Chilean composer Andrés Alcalde. He would direct the rehearsals before engaging in the recording

of the album. He truly supported me with his legendary generosity”.

After Helffer’s death, María-Paz Santibañez needed to consult his mentor’s notebooks where she could find information about Beethoven’s *Sonate pour piano n° 30 en E Major opus 109*. She already knew of the existence of his Analysis notebooks (*Cahiers d’analyse*), and she reached out to Huber Guillard who had kept the notebooks under the instructions of Helffer’s widow Mireille Helffer, following his late husband’s wish. Santibañez noticed that there wasn’t a single copy of them, only the originals, and that they had not been indexed or organised. “I scanned and classified all the texts, and created a descriptive index. A few years later, in 2007-2008, Mireille Helffer found the Personal notebooks (*Carnets personnels*) of her husband. I began to visit her more often, once or twice a week to transcribe everything related to music. Since 2006, I have been immersed in these twenty-five notebooks, of which four of them are dedicated to Claude Debussy. Among these multiple analyses, only 15 have been published in Geneva (Contrechamps Editions). I have been filled with Claude Helffer’s thinking for more than 15 years and I have followed his convictions up to the present”.

It is quite significant that this homage album to Claude Helffer opens up with Claude Debussy, and that the pianist seeks to put in perspective past and future in a symbolic manner through chosen repertoire. This is all the more important as Helffer gave his first public concert in 1948 of four of Debussy’s *Préludes* through the prism of *Première Partita* (Jean-Sébastien Bach), of a Beethoven’s sonata, and of the *Fantaisie* of Robert Schumann. “Debussy writes *Images*, but images are virtual, it is impossible to touch them; Ravel writes *Miroirs*, and a mirror is a concrete object that we can touch”, asserted Helffer.¹



The composers

Claude Debussy

With regards to *Preludes*, Helffer's extraordinary erudition led him to confirm that "In certain *Preludes* for piano, Debussy writes as if they were three wind instruments that played together. At the same time, I saw that his writing reflected precisely the building of the structure of the piece".

The 24 *Preludes*, which are equally distributed in two books, were composed between 1909 and 1912. María-Paz Santibañez selected four, two from each book, that she cherishes dearly. The first two *Le vent dans la plaine* and *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, come from Book I; the other two, *Brouillards* and *La terrasse des audiences du clair de lune*, come from Book II. "The *Preludes* remind me of the landscapes of my country, Chile, events that could have happened there", emphasises Santibañez. "For instance, *Le vent dans la plaine* seems to have a breeze that blows on a lunar landscape of the Chilean north and its heavy skies where suddenly the *Brouillard* (mist) settles down. *Ce qu'a vu le vent d'ouest* (What the Western wind saw) destroys everything, like an earthquake, but right after with the *Vent dans la plaine* (the wind on the prairie) things calm down again. Maybe from the *Terrasse des audiences au clair de lune* (the audiences' terrace under the moonlight), undoubtedly one of the most beautiful *Preludes*, it is possible to stare at the sky in a country like Chile where a great majority of astronomical observatories of the world are located. Thus, I'm able to address an audience that has some knowledge of

¹ Claude Helffer. *La musique sur le bout des doigts*. Interview with Bruno Serrou. Ed. Ina/Michel de Maule, 2005 (292 pages and 1DVD-ROM).

Debussy and, at the same time, I can connect with an audience that will discover a repertory quite poetic and who will be invited to travel with me to the heart of my country. Also, when I play Karlheinz Stockhausen I tell a tale to the public: The German composer was indeed passionate about constellations and astronomy. With him, it is enough to close your eyes to travel to Chile and its starry skies, as an invitation to a space odyssey."

María-Paz Santibañez worked on the pieces of Debussy's first book of *Images* for piano with Claude Helffer, composed in 1905 and encompassing three pieces (*Reflets dans l'eau*, *Hommage à Rameau*, *Mouvement*). *Reflets dans l'eau* that needed one intense month of work; this piece was inspired by a pond that would reflect on the images of trees and plants during sunset, and it is an unprecedented sensual and sophisticated harmonic work. "The idea of this image, conceived from the liquid element, sends me back to Chile and its five thousand kilometres of coast", the pianist explains. "In the style of a *Sarabande* but without the rigour", *Hommage à Rameau* refers to a great French composer of the past, something that Helffer would do often during his master classes – searching within the memory of times to show the future. "I suggested this same idea to the Chilean composer Miguel Farias, to whom I requested a new piece especially written for this album. Indeed, I felt the need of "resonating" pages from the beginning of the 20th century and contemporary pieces, because I didn't feel the need to look once again for the classics, since the music from the beginning of the 20th century is today centenary". Nonetheless, this *Hommage à Rameau* with its polyrhythms reaches a new complexity during that time. *Mouvement* is "a fantastic piece in terms of sound", emphasises María-Paz Santibañez. Filled with joy and fantasy, she adopted a perpetual movement of a "precise



and original lightness”, according to the instructions of Debussy on the printed score.

Miguel Farias

Although Farias never worked with Claude Helffer, the young Chilean composer sought to take part in this homage: “During May of 1968, I played more than ever the works of composers of my generation and those who followed”, said Claude Helffer once.¹ “We had then the wish to know more about the meaning of the works and personally I never believed the idea according to which contemporary music just made *tabula rasa* to start anew, as if what had been done before didn’t count. Conversely, I always defended the perspective of an evolution of the musical language; after all, I don’t speak Racine’s language, and my grandchildren do not speak at all the same language that I do”.¹

Pierre Boulez, close to Helffer, had already paid attention to Farias who was finalist of the 2011 *Composer Project*. Farias remembers when he showed Boulez some of his own works and his ideas to write a new piece that he presented two years later at *La Roche Young Commission*, Luzern Festival – where Boulez was the Academy director.

Helffer played often the three *Sonates pour piano* composed by Boulez, notably the *Deuxième* that he compared to the *Hammerklavier*, the *opus 106* of Beethoven, and the *Troisième* because of its mysterious character. “This last sonata had a great success in Latin America”, remembered Helffer in 1999. “I know Claude Helffer only through his recordings, interviews, and books written about him. When María-Paz suggested to engage in an homage I was enthusiastic; Helffer was a captivating intellectual, and his life was fascinating.

In this piece I don’t focus on him or his virtuosity, but through his historical thinking of music I try to put into perspective the classic and contemporary repertoires, as Helffer used to do” clarifies Farias.

Born in December 1983 in Maracaibo (Venezuela), Farias’ parents were in exile until 1990 after the military coup of Pinochet, when they returned to their country of origin. Farias studied at the University of Chile before moving to Lyon to pursue a Master’s degree at the Haute Ecole de Musique in Geneva with Michael Jarrell, Luis Naon and Eric Daubresse. And, later on he took a composition course at the Conservatory of Lyon with Christophe Maudot. Between 2007 and 2009 Farias was part of the *Acanthes* Centre in Metz, where he met María-Paz Santibañez, and followed the *Cursus Tremplin* (IRCAM) in 2010. Today, Farias lives in Santiago de Chile. “Being a composer in my country is difficult because there isn’t a system that allows you to make a living only by composing”, says Farias. “I am fortunate because I still have many activities in Europe, such as the requests from the Flagey Centre of Bruxelles for the *Divertimento* Ensemble and *Musiques Nouvelles*, and from the *Contrechamps* of Geneva (scheduled for December 2016). Nonetheless, in Chile I have been able to create my own projects, in particular a new opera (*Maquiavelo Encadenado*). Also, I received the request for another opera scheduled for 2018 at the Teatro Municipal de Santiago.” Furthermore, Farias enjoys composing for the piano: “I often find myself writing for this instrument; I like playing the piano and other similar instruments, especially idioms such as jazz and latin jazz. The piano is definitely an important tool to foster my creativity.”

María-Paz Santibañez admires the refinement of Farias’ work in terms of the sounds and colours they carry. She felt that the natural association between Farias



and Debussy's works – although with a century between them - would have been appreciated by Claude Helffer. Thus, Santibañez requested a new piece to Farias with the sponsoring of the SACEM; the outcome is the *H* cycle (in honour to Helffer). "This suite encompasses four pieces of three to four minutes each, that could be played independently", clarifies Farias. "I intended to present four encounters between different discourses coming from the same tradition. Thus, the second piece is indeed a conversation between the *Notations* for piano (Pierre Boulez) which is put in perspective with a Beethoven sonata. This is also the case at the end of the suite where the second movement of Beethoven's *Sonate n° 8 "Pathétique"* is exposed as a reply to the exhibition of a post-serial texture". The opening piece is the longest of this cycle (15 minutes long); Farias explores into the potential that the piano has to offer, from the extreme low register to the highest, the medium, the *glissandi*, the arpeggio, etc. In the beginning there are some references to Xenakis; the second piece is entirely based on chords taken from Beethoven's *opus 109* and works on the resonances and some variations. The third movement is closer to a Latin America style,

with a very elaborated rhythm and some shifting right-hand arpeggios. The last piece is based on the resonance that is based on the extremes of the piano keyboard, and at the same time takes a reference to the second movement of the *Sonate "Pathétique"* played with the pedal on which closes the suite *H*.

From the *Douze Études pour piano* composed by Farias, María-Paz Santibañez kept the last four because of their resonance. The 9th *Etude* is based on the construction of timbre and the independence of different sound layers. This *Etude* starts with the left hand and is followed by a right hand that undertakes some patterns in an almost obsessive manner – rhythmic and melodious, with quarters, fifths, and parallels sevenths, all of them producing some unusual effects. The 10th *Etude* is a classic fugue based on the rhythm, the metronome and the arpeggio. The 11th *Etude* is somehow inspired by the *Sonate « Les Adieux »* of Beethoven and breathes out a calm and light atmosphere. The last *Etude* (which was written first) is where the Chilean composer is inspired by the French tradition, losing at the same time the notion of tempo and pulsation, transforming them and developing them. "It is advisable to confirm with two or three metronomes at the same time, because you shift between tempos on a very tight pulsation that fades out progressively", concludes María-Paz.

Bruno Serrou*

*Bruno Serrou is a journalist and music critic for French and Spanish media, author of several books, broadcasts, documentaries, and articles dedicated to the musical production and to contemporary creators. He is the author of *Claude Helffer, La musique sur le bout des doigts, entretiens* (Ed. De Maule-INA, France 2005).

² Such as the ones at the Mozarteum de Salzburg, Académie de Villecroze in France, the Musical Youth in Canada, and the Acanthes Centre. In addition to the works mentioned by Bruno Serrou (author of *Claude Helffer, La musique sur le bout des doigts, entretiens - Paris, Michel de Maule, -INA, 2005*; and member of the Committee in charge of the critical edition on the works of Debussy – Durand-Costallat) introducing this album, some of the most renowned publications authored by Helffer are *Quinze analyses musicales de J. S. Bach à Ph. Manoury* (Geneva, Contrechamps, 2000), the *Entretiens avec Philippe Albèra* (Geneva, Contrechamps, 1995), as well as the *Fonds Helffer* at the Gustav Mahler Mediathèque in Paris where his scores, letters, and other documents are preserved.

**Echoes and resonances**

My first encounter with Claude Helffer, during the Acanthes Academy, remains one of the most significant moments of my life. I was far from imagining that years later I would be digging into his personal notes and research works. Back then, I was a young admirer and faithful participant of his master classes, collective courses and private lessons.

Claude Helffer wished to share his experiences as a researcher, performer and teacher. He published, recorded, gave conferences, recorded events through notes, gave interviews and worked in editorial committees. His classes became a reference to numerous musicians around the world who would come to them or to the summer courses where he offered "Courses on interpretation".²

Because he wanted to share everything he possessed knowledge on, Helffer would take his own notes all the time. A result of this regular activity was the 25 *Analysis Notebooks*, that I had the privilege to study closely while scanning and indexing them. In keeping these unique records I encouraged myself to learn more and to share them with all musicians. My inspiration to do so increased when I learnt that Helffer had sought to publish them. Later on, I discovered that he had left nine *Personal notebooks* which were written between 1969 - 1982 and 1986 - 1987 respectively. Between April 2010 and September 2011, Mireille Helffer selected some extracts linked to Helffer's life as a musician and researcher, which I transcribed as well. These notebooks are being preserved temporarily in his house since the 1960s, following Helffer's wish to "write everything down so that nothing would get lost (...) my real job is to do research about music. An essential element of this research is to perform and teach...and

thus, I take notes on this notebook and also in the *concert's notes* that I started to collect on a black book...". Personal notebooks, analytical notebooks, articles, classes, interviews, recordings, and so on, Claude Helffer kept track of his research with the aim to share them. Thus, a few months before his death he wrote: "A student said to me that I have a lot to teach them. But what I can do is to explain to them how to research, and maybe, how to find answers", he said. His life was guided by the will to research and to inquire for the sake of the Artwork.

The Artwork with its tangible seal left by the composer on the score, carries in itself a world of possibilities that the performer will bring to the present. For Claude Helffer, this phenomenon is similar to giving birth: "This week it will be about giving birth to an artwork (...) one can really feel when it goes beyond a series of notes and comes to life" (March 18, 1971). His experiences as a teacher and as a performer allowed him to "own" the score, one that has to be assimilated and integrated by the performer as a temporary "owner" of the artwork. While at the same time the artwork possesses the performer. Helffer points out multiple times in his personal notebooks the need to search constantly for the ideal of "mutual ownership" between the artwork and the performer: "It is about to set up an artwork that lives and becomes autonomous, so that we accept that condition as unchangeable. The question that arises is: How can we be responsible workers when creating works of art? First, we have to go through the music as many times as needed so that we allow it to come to us on its own...". Claude Helffer reminds us of the importance of the artisan value of the performer's work: a musician both complete and complex, capable of appropriating the Artwork, from the point of view of deep respect of the work of art and a permanent



search for the purpose of the music in order to make it alive. "It is necessary to explain to the students that they have to look for the truth, that they get to know the peace by means of contradiction in order to always question everything" (July 5, 1971).

Helfffer works at the service of the Artwork; he thinks the performer must believe in it. He wrote about the *Deuxième Sonate* of Pierre Boulez: "In the end, in the path I have chosen there is a need to live for the others even if, by doing so, sometimes I make myself part of the success that it brings. Honestly, I don't think that it is only for my own benefit that I have been working so hard on this odious *Deuxième* for the last three years. I do it because I believe in the artwork. If there is success, it is the same as with afterlife: let it come as a spiritual bonus". (November 29, 1973).

Before a concert in the United States on April 2nd 1975, Helfffer opened himself up about the Artwork that became alive and the existence of the constant dialectic on mutual ownership between the performer and its artwork: "I'm waiting for the concert; I look at the lightning above the skyscrapers; I have checked my programme once again; I have worked on the technique. And, I have the impression that all of this doesn't depend on me anymore".

What does Claude Helfffer mean to me? The passion for the research; the constant gift of music; and his invitation to the following premises in his master classes: "Be convincing, play each work as if it is a masterwork, always inquire about the piece and never lose the capacity to amaze yourselves."

María-Paz Santibañez

www.mariapazsantibanez.com

