



DEBUSSY · THE SOLO PIANO WORKS
NORIKO OGAWA



DEBUSSY, [ACHILLE-] CLAUDE (1862–1918)

The Solo Piano Works

NORIKO OGAWA *piano*

Total playing time: 7h 14m 36s

DISC 1 [75'08]

1	1 ^{ÈRE} ARABESQUE, L 74/1 (1890)	5'00
2	2 ^{ÈME} ARABESQUE, L 74/2 (1891)	3'56
3	DANSE (TARENTELE STYRIENNE), L 77 (1890)	5'09
4	BALLADE (SLAVE) POUR LE PIANO, L 78 (1890)	7'26
5	VALSE ROMANTIQUE, L 79 (1890)	3'22
6	RÊVERIE, L 76 (1890)	5'02
	SUITE BERGAMASQUE, L 82 (1890–1905)	18'04
7	I. Prélude	3'47
8	II. Menuet	4'47
9	III. Clair de lune	5'04
10	IV. Passepied	4'10
11	MAZURKA, L 75 (1890)	2'55
11	NOCTURNE, L 89 (1892)	6'21
12	DANSE BOHÉMIENNE, L 4 (1880)	2'08
	POUR LE PIANO, L 95 (1894–1901)	14'20
13	I. Prélude	4'12
14	II. Sarabande	5'56
15	III. Toccata	4'06

DISC 2 [73'28]

IMAGES (1^{RE} SÉRIE), L 105 (1905)

15'55

- 1 I. Reflets dans l'eau 5'35
- 2 II. Hommage à Rameau 6'54
- 3 III. Mouvement 3'17

IMAGES (2^E SÉRIE), L 120 (1907)

15'31

- 4 I. Cloches à travers les feuilles 4'38
- 5 II. Et la lune descend sur le temple qui fût 6'25
- 6 III. Poissons d'or 4'17

IMAGES [OUBLIÉES], L 94 (1894)

14'09

- 7 I. Lent (mélancolique et doux) 3'50
- 8 II. Souvenir du Louvre 6'01
- 9 III. Quelques aspects de « nous n'irons plus au bois » 4'05

ESTAMPES, L 108 (1903)

14'52

- 10 I. Pagodes 5'12
- 11 II. La Soirée dans Grenade 5'40
- 12 III. Jardins sous la pluie 3'49

13 MASQUES POUR PIANO, L 110 (1904)

5'10

14 L'ISLE JOYEUSE, L 109 (1904)

6'00

DISC 3 [75'47]

	PRÉLUDES (1 ^{ER} LIVRE), L 125 (1909–10)	42'09
[1]	I. <i>Lent et grave</i> (...Danseuses de Delphes)	2'45
[2]	II. <i>Modéré</i> (...Voiles)	3'55
[3]	III. <i>Animé</i> (...Le Vent dans la plaine)	2'16
[4]	IV. <i>Modéré</i> (... « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir »)	3'27
[5]	V. <i>Très modéré</i> (...Les Collines d'Anacapri)	3'09
[6]	VI. <i>Triste et lent</i> (...Des pas sur la neige)	4'21
[7]	VII. <i>Animé et tumultueux</i> (...Ce qu'a vu le vent d'Ouest)	3'38
[8]	VIII. <i>Très calme et doucement expressif</i> (...La Fille aux cheveux de lin)	2'39
[9]	IX. <i>Modérément animé</i> (...La Sérénade interrompue)	2'40
[10]	X. <i>Profondément calme</i> (...La Cathédrale engloutie)	6'17
[11]	XI. <i>Capricieux et léger</i> (...La Danse de Puck)	3'12
[12]	XII. <i>Modéré</i> (...Minstrels)	2'31
[13]	D'UN CAHIER D'ESQUISSES, L 112 (1904)	4'36
[14]	PIÈCE POUR PIANO [MORCEAU DE CONCOURS], L 117 (1905)	0'48
[15]	HOMMAGE À HAYDN, L 123 (1909)	2'27
[16]	THE LITTLE NIGAR (CAKE-WALK), L 122 (1909)	1'42

Disc 3

	CHILDREN'S CORNER, L 119 (1906–08)	17'11
17	I. Doctor Gradus ad Parnassum	2'24
18	II. Jimbo's Lullaby	3'41
19	III. Serenade for the Doll	2'34
20	IV. The snow is dancing	2'27
21	V. The little Shepherd	2'37
22	VI. Golliwogg's cake walk	3'04
23	LA PLUS QUE LENTE, L 128 (1910)	5'05

DISC 4 [79'37]

	PRÉLUDES (2 ^E LIVRE), L 131 (1911–12)	37'57
[1]	I. <i>Modéré</i> (...Brouillards)	3'04
[2]	II. <i>Lent et mélancolique</i> (...Feuilles mortes)	2'48
[3]	III. <i>Mouvement de Habanera</i> (...La Puerta del Vino)	3'06
[4]	IV. <i>Rapide et léger</i> (...Les Fées sont d'exquises danseuses)	3'08
[5]	V. <i>Calme, doucement expressif</i> (...Bruyères)	2'42
[6]	VI. <i>Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk</i> (...General Lavine – eccentric)	2'28
[7]	VII. <i>Lent</i> (...La Terrasse des audiences du clair de lune)	4'00
[8]	VIII. <i>Scherzando</i> (...Ondine)	3'10
[9]	IX. <i>Grave</i> (...Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.)	2'18
[10]	X. <i>Très calme et doucement triste</i> (...Canope)	2'34
[11]	XI. <i>Modérément animé</i> (...Les Tierces alternées)	2'36
[12]	XII. <i>Modérément animé</i> (...Feux d'artifice)	4'57
[13]	BERCEUSE HÉROÏQUE, L 140 (1914)	3'58
[14]	PIÈCE POUR L'ŒUVRE DU VÊTEMENT DU BLESSÉ (PAGE D'ALBUM), L 141 (1915)	1'11
[15]	ÉLÉGIE, L 146 (1915)	1'54

Disc 4

LA BOÎTE À JOUJOUX – BALLET POUR ENFANTS, L 136 (1913)

33'04

16 1^{er} Tableau – le magasin de jouets

14'23

17 2^{me} Tableau – le champ de bataille

9'28

18 3^{me} Tableau – la bergerie à vendre

5'55

19 4^{me} Tableau – après fortune faite

3'04

	DOUZE ÉTUDES POUR LE PIANO, L 143 (1915)	49'51
1	I. Pour les « cinq doigts », d'après M. Czerny	3'22
2	II. Pour les tierces	4'24
3	III. Pour les quartes	5'28
4	IV. Pour les sixtes	4'52
5	V. Pour les octaves	2'48
6	VI. Pour les huit doigts	1'42
7	VII. Pour les degrés chromatiques	2'22
8	VIII. Pour les agréments	5'00
9	IX. Pour les notes répétées	3'16
10	X. Pour les sonorités opposées	4'58
11	XI. Pour les arpèges composés	4'48
12	XII. Pour les accords	5'30
13	ÉTUDE RETROUVÉE (1915)	5'13
14	INTERMÈDE (1880/82)	4'05
	Transcription of second movement of <i>Piano Trio in G major</i>	

Disc 5

	SIX ÉPIGRAPHES ANTIQUES, L 139 (1914–15)	19'07
15	I. Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été	2'44
16	II. Pour un tombeau sans nom	3'57
17	III. Pour que la nuit soit propice	2'52
18	IV. Pour la danseuse aux crotales	2'38
19	V. Pour l'Égyptienne	3'39
20	VI. Pour remercier la pluie au matin	2'34
21	LES SOIRS ILLUMINÉS PAR L'ARDEUR DU CHARBON, L 150 (1917)	2'05

DISC 6 [48'54]

FUGUES D'ÉCOLE (1881–83)

Piano transcriptions of the original manuscripts, kept at the Archives nationales (tracks 1–3) and Bibliothèque nationale (tracks 4 & 5) in Paris
Transcribed by Tokyo Hustle Copy / Noriko Ogawa

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Fugue pour le concours de fugue 1881 | 5'19 |
| 2 | Fugue pour le concours de fugue 1882 | 5'02 |
| 3 | Fugue pour le concours de fugue 1883 | 5'20 |
| 4 | Fugue pour le concours d'essai,
Prix de Rome Competition, 1882 | 5'03 |
| 5 | Fugue [incomplete] pour le concours d'essai,
Prix de Rome Competition, 1883 | 2'17 |

FANTASIE POUR PIANO ET ORCHESTRE, L 72 (1889–90)

- | | | |
|---|-------------------------------------|------|
| 6 | I. <i>Andante ma non troppo</i> | 8'04 |
| 7 | II. <i>Lento e molto espressivo</i> | 8'24 |
| 8 | III. <i>Allegro molto</i> | 8'04 |

SINGAPORE SYMPHONY ORCHESTRA ALEXANDER SOUPTÉL *leader*
LAN SHUI *conductor*

The numbering of the works in this collection follows the catalogue drawn up by François Lesure in 2003, a revision of his previous catalogue from 1977.

DISC 1

‘And so the bell has tolled for my thirty-first year, and I’m still not very sure of my ideas as regards music, and there are things I still can’t do!’ – Debussy in a letter to Ernest Chausson, 3rd September 1892

Although Debussy is today regarded as one of the great composers of piano music, there are few signs in his early career to prepare us for the pioneering works of the early 1900s. Indeed, there are surprisingly few early piano works at all, especially considering that the instrument was Debussy’s main subject when he entered the Paris Conservatoire in 1872. He was considered a promising pianist and his teacher, Antoine Marmontel, described him as ‘a charming child, a true artistic temperament; will become a distinguished musician; bright future’. But his interest, or ambitions, in the field of piano playing seem to have waned during the years that followed, and in 1879 Marmontel’s judgement was less enthusiastic: ‘this blasted Debussy doesn’t love the piano’ – with the addition ‘but he does love music’.

Whatever feelings he may have had for the piano, Debussy on many occasions expressed his dislike of how it was usually played. The idea of the piano as a percussive instrument was foreign to him. In describing Debussy’s own playing one contemporary said that ‘he cradled [the piano], talked softly to it like a rider to his horse, a shepherd to his flock or a thresher to his oxen’. As a pianist and later as a composer he developed techniques of striking the notes and of pedalling in order to draw as many colours as possible out of the instrument. He would tell his piano students to forget that the instrument had hammers and to caress rather than hit the keys. One student remembered being told to let her hands *entrer dedans* – get inside – the instrument. Debussy’s disenchantment with the piano coincided with his decision to become a composer, and *Madrid*, his earliest composition on record, comes from 1879. It was the first of a long series of songs, indicating that the young composer welcomed the stimulus of a text for his inspiration. The earliest extant piano piece is dated one year later, in 1880. In the

summer of that year, Debussy composed *Danse bohémienne*, spending three months as a music tutor in the retinue of Nadezhda von Meck, a wealthy Russian widow and patron of Tchaikovsky. Debussy is mentioned in the correspondence between von Meck and Tchaikovsky: ‘The young man plays well, his technique is brilliant, but he’s lacking in sensibility. He’s still too young. He says he’s twenty, but he looks sixteen.’ (Debussy had in fact been less than truthful about his age and was only eighteen.) Von Meck also sent Tchaikovsky a copy of the rather Russian-sounding – in spite of the title’s reference to Bohemia – *Danse*, commenting that ‘this youth intends to become a composer and writes very nice things, but they are all echoes of his Professor Massenet’. Tchaikovsky’s response was rather grudging: ‘It’s an attractive little piece but really too short; nothing is developed and the form is bungled.’ (Larger in scale was the piano trio that Debussy also composed while staying with the von Meck family: its second movement exists in a piano arrangement, possibly by Debussy himself, and is included on Disc 5 under the title of *Intermède*.)

During the following years there is no clear evidence of any solo piano works: his early work list instead includes a number of solo songs and other vocal compositions, as well as a handful of pieces for two pianos. Not until 1889–90 is there mention of further solo pieces in the Debussy chronology. In the meantime Debussy had won the coveted Prix de Rome, in 1884, spending the following couple of years at the Villa Medici in Rome in order to study. He had been unhappy with the academicism expected of him as a prizewinner, however, and among the very few lasting impressions from those Roman years was a visit to the Villa by Franz Liszt in early 1886. Some 20 years later, in a letter to his publisher Jacques Durand, Debussy remembered ‘the art of turning the pedal into a kind of breathing which I observed in Liszt when I had the fortune to hear him in Rome’.

If the artistic rewards of winning the Prix de Rome were of limited importance, receiving it did serve to make Debussy known to a wider audience. This is probably the reason for the publication of a sudden spurt of easily marketable solo piano pieces in the early 1890s. Several of these share 1890 as their official year of composition, but it

is often suggested that at least some of them – for instance *Valse romantique*, *Mazurka* and *Ballade* – were in fact composed earlier. (The question of chronology with regard to these early works is further complicated by the fact that several of them would be revised, and sometimes renamed, by Debussy over the coming years, as various publishers sought to benefit from his increasing fame.)

The title of *Valse romantique* is probably a reference to Emmanuel Chabrier's *Trois valse romantiques* for two pianos from 1883. These were deeply loved by Debussy, who had played them to Liszt in Rome in 1886 together with Paul Vidal, another Prix de Rome laureate. Another composer is automatically evoked by the titles *Mazurka* and *Ballade*, namely Chopin, one of Debussy's great heroes. While some commentators have indeed found echoes of Chopin in the *Mazurka*, the *Ballade* is rather Russian in character, and was indeed first published as *Ballade slave*. *Danse* was also first published under another title, the rather self-contradictory *Tarentelle styrienne*. The juxtaposition of an Italian dance and an Austrian province may have been intended to reflect Debussy's mixing of the 6/8-rhythm of the tarantella with the 3/4-time of the Austrian ländler and waltz.

Valse romantique, *Tarentelle styrienne* and *Ballade slave* would all be revised by Debussy in the early 1900s. In the case of the *Mazurka*, however, he actively tried to avoid a reprint, obviously feeling that it was no longer representative of him. The same applied to *Rêverie*, which had first been published in the magazine *L'Illustration*. In spite of the composer's lack of enthusiasm, *Rêverie* rapidly became one of Debussy's most widely known pieces, and would enjoy a particular popularity in the USA. (In 1938 this led the band leader Larry Clinton to make a swing adaptation which, entitled *My Reverie*, which reached No. 1 on the Billboard chart.) Another piece of the early 1890s that first appeared in a magazine was *Nocturne*, included in the August 1892 issue of *Le Figaro musical*.

Deux Arabesques (1890–91) testify to a concept which held a lifelong fascination for Debussy. In a 1901 review of a concert of Eugène Ysaÿe playing Bach, he wrote of 'the "musical arabesque", or rather the principle of "ornament" which underlies all

modes of art'. Debussy went on to praise Bach for having adopted, in the footsteps of the Renaissance masters, the concept of the arabesque, 'making it more supple, more fluid' and allowing it 'to move with this constantly renewed freedom of imagination which continues to astound even in our own time'. The *Arabesques* soon became popular among pianists of all levels of proficiency, and the number of printed copies of the two works exceeded an impressive 220,000 even during Debussy's lifetime.

The two remaining works on this disc both had a prolonged period of gestation before publication. A first version of *Suite bergamasque* was probably ready as early as 1890 or 1891 but, although Debussy received payment for it, it remained unpublished until 1905, when a substantially revised suite was presented to the public. The title harks back to a line in Verlaine's poem *Clair de lune* ('charmants masques et bergamasques'), with its references to the world of *commedia dell'arte*. This subject occupied Debussy both in his early songs (among which can be found titles such as *Pantomime* and *Pierrot*, as well as two settings of *Clair de lune*), and in mature works – as late as 1915, Debussy considered calling his cello sonata 'Pierrot fâché avec la lune' ('Pierrot vexed by the moon'). The suite is also a tribute to the French baroque *clavicinistes* revered by Debussy. The third movement, *Clair de lune*, is possibly the best-known of all of Debussy's works, but received its title only at a late stage. The fourth movement, *Passepied*, was also renamed before publication. The original title was *Pavane* – which better corresponds with its 4/4 time signature – and Debussy may have wanted to change it in order to avoid comparisons with Gabriel Fauré's famous *Pavane* from 1886.

The suite *Pour le Piano* also contains references to the music of earlier times. The titles of the individual movements – *Prélude*, *Sarabande* and *Toccata* – are again reminiscent of the baroque era and, in the case of both the *Prélude* and the *Toccata*, comparisons have been made to works by Bach (the *Organ Prelude* BWV 543 and the *Prelude* from the *Violin Partita in E major* respectively). The second movement, *Sarabande*, is in fact almost identical to *Souvenir du Louvre*, the second of the three *Images oubliées*, composed in 1894 and included on Disc 2. *Pour le Piano* was first performed in 1902, ten years after the self-critical quote which opens this text. The piece was a

great success, and Debussy was described by the reviewer Pierre Lalo (son of Édouard) as belonging to ‘those musicians who give us the greatest hopes, and who are already today bringing the greatest honour to French culture’; an original creative mind which in *Pour le Piano* found its expression ‘through the most assured and refined means’.

DISC 2

‘The century of aeroplanes deserves its own music. As there are no precedents, I must create anew.’ – Claude Debussy

Hearing the music of Debussy today, a hundred years after it was composed, it is difficult to imagine how revolutionary it must have seemed to his contemporaries. But even though Debussy, unlike some composers of the early 20th century, never used engines or machines in his scores, his music really is the music of a new era, a new society.

Debussy opened up the doors of the stuffy musical salon of the 19th century and let in light and fresh air, looking across great distances in time and space for the means to ‘create anew’. Indeed his motto is said to have been ‘toujours plus loin’ – ever farther. The music of Java, India, the Renaissance, folk songs: anything could serve as inspiration, as the starting point for yet another expedition into uncharted territories.

Unlike many of his contemporaries, however, Debussy avoided the picturesque and was careful not to fall into the trap of exoticism – so tempting during those years of empire building. Everything that he heard was filtered through his own sensibility and he had nothing but scorn for the use of foreign elements to ‘spice up’ conventional compositions. (‘It reminds one more of a bazaar than of the Orient’, he is reported to have said about Rimsky-Korsakov’s *Sheherazade*.)

The story of how Debussy heard a gamelan ensemble from Java at the World Exhibition in 1889 is often told. In this music for various gongs and drums he experienced

new timbres, new tonalities and new ways of organizing sounds. But at the same time two of the composers he most admired were the Renaissance masters Orlando di Lasso and Palestrina. On the basis of these disparate influences and others he created the tools for escaping the restrictions of the tonal system of 19th-century music (in much the same way that Wagner had had recourse to a chromaticism taken to its extremes and Schoenberg, later, would start experimenting with twelve-tone music).

But Debussy's sources of inspiration were not only musical. Rather than musicians he surrounded himself with poets and writers, painters and sculptors. He felt particularly close to the writers of the symbolist movement and two of his most famous works – the opera *Pelléas et Mélisande* and the *Prélude à l'après-midi d'un faune* for orchestra – were inspired by works by two of the leading figures of the movement: Maurice Maeterlinck and Stéphane Mallarmé. It was the symbolists' taste for subtlety, their avoidance of bombast that he appreciated and adopted in his own creative work. As for his ties to the visual arts, many of Debussy's compositions – for instance *Arabesques*, *Images*, *Estampes* ('prints') – have titles which indicate that he often thought of music in visual terms. ('I love pictures almost as much as music', he once told the composer Edgar Varèse.)

Rather than any actual involvement with the painters of the impressionist school, it was Debussy's love of the visual arts, and his liking for descriptive titles (*Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or* and *Pagodes* on this CD are only a few of them) that almost from the beginning caused his music to be labelled impressionistic. It was a label to which Debussy objected strongly. In a letter to his publisher he wrote: 'I'm attempting "something different" – realities in some sense – what imbeciles call impressionism, just about the least appropriate term possible.'

The works on Disc 2 were all written between 1903 and 1907, with the exception of the three *Images (oubliées)* which were composed in 1894 but not published until 1978. The second of these, *Souvenir du Louvre*, is really an early version of the *Sarabande* from the suite *Pour le Piano* on Disc 1. And the third, *Quelques aspects...*, shares some thematic material with *Jardins sous la pluie*, the third of the *Estampes*, namely the

French tune *Nous n'irons plus au bois*. At the head of the score Debussy wrote, as a declaration of intent: 'These pieces... are rather "conversations" between the piano and oneself.'

Estampes was published in 1903 and is generally considered to be the first mature piano work by Debussy. In the first piece, *Pagodes*, the oriental influences that Debussy encountered at the World Exhibition fourteen years earlier are plain to hear. In the second, *La soirée dans Grenade*, the setting changes to Spain, to Andalusia. Manuel de Falla admired it greatly, writing that 'there is not a single bar of this music that is borrowed from Spanish folklore, and yet the entire composition in its most minute details perfectly conveys Spain.' *La Soirée* has the tempo indication 'mouvement de Habanera' and caused some friction between Debussy and Ravel, to whose *Habañera* – composed in 1898 – it was compared. *Jardins sous la pluie*, the third piece, seems to be set in the nursery on the evidence of the two children's songs quoted: the above-mentioned *Nous n'irons plus au bois* and the lullaby *Do, do, l'enfant do*.

Chronologically speaking, *Estampes* is followed by *Masques* and *L'Isle joyeuse*, both composed in 1904. *Masques* is inspired by the figures of *commedia dell'arte*, an inspiration it shares with *Suite bergamasque* for piano and *Fêtes galantes*, two sets of songs based on poems by Verlaine. The inspiration for *L'Isle joyeuse*, on the other hand, is a painting: *L'Embarquement pour Cythère* by Watteau. Its fresh directness has made it popular with audiences and performers alike.

Finally come the two series of *Images*, composed in 1905 and 1907 respectively. In the first series, *Reflets dans l'eau* is one of those titles which most strongly implies a connection between the music of Debussy and the art of Monet and the other impressionists. In *Hommage à Rameau* Debussy pays his respects to the French composer that he most admired. He again uses the sarabande as a model but, just as his *Pagodes* never becomes a cheap picture postcard, the *Hommage* is far from a simple pastiche. The first series of *Images* concludes with *Mouvement*, where the incessant movement of the title mainly takes place on the surface, shimmering above an unusually static harmonic development.

The second set of *Images* opens with *Cloches à travers les feuilles*, bells heard through leaves. Louis Laloy, a friend and biographer of Debussy, once told the composer of a peasant tradition of tolling the church bells continuously for all of All Saints Day. Their sound would travel through the forests from village to village. The same Laloy, a lover of the Orient, also suggested the title for the second *Image* – *Et la lune descend sur le temple qui fût* – after it was already finished. In return Debussy dedicated the piece to him. *Poissons d'or*, the final *Image*, is said to have been inspired by a Japanese lacquer object owned by the composer. But like so many other pieces by Debussy, it would be useless for listeners to start angling for the goldfish themselves. If they are there at all, it is as a flash, a trill and an arpeggio rushing back and forth at bewildering speed.

Disc 3

‘Music is like a dream from which one draws away the veil.’ – Claude Debussy

The works on Disc 3 were written between the years 1903 and 1910. By then the composer had become an established figure in the cultural life of Paris, so established that he had already received the Légion d’honneur – much to the delight of his father. Much of this recognition was a result of *Pelléas et Mélisande*, his great opera which was première in 1903. Debussy had by then already started on two other opera projects. Each of them was based on a short story by Edgar Allan Poe: *The Fall of the House of Usher* and *The Devil in the Belfry*. Though Debussy continued to work on them for several years, neither of these projects really came alive for him, and in the end he gave them up. Only sketches remain, sketches and the very short *Pièce pour piano*, based on material from *Le diable dans le beffroi* written some time during 1903–04. This piece is also known as *Morceau de concours*, ‘competition piece’ – a common enough title in French music, but in this case the competition was rather unusual. The as yet unpub-

lished piece was printed in the review *Musica*, whose readers were encouraged to guess its composer. On hearing the piece, one might wonder whether Debussy intentionally tried to hide behind a style not very Debussian...

Pièce pour piano shares its year of composition, but not much else, with *D'un cahier d'esquisses*. The latter piece is far more substantial and, in the way the composer handles the instrument, anticipates later masterpieces. The title implies that the piece had been torn out of a notebook and handed over to the publisher, and this may not be entirely wrong. There are indications that this sarabande-like piece was intended to make up a suite together with *Masques* and *L'Isle joyeuse*, both composed in 1904. The title was to have been *Suite bergamasque* – a title Debussy had already used for a set of piano pieces composed as early as 1890 but not yet published. With the growth of his fame, however, the demand for new pieces by Debussy increased, and the old *Suite bergamasque* was dug up, revised and published in 1905, while the three pieces of the 'new Bergamasque' were published separately.

If Debussy's career as a composer was developing during these years, the same could be said of his private life. In 1903 he had met Emma Bardac, mother of one of his pupils, and the two of them soon became close. So close, in fact, that the following year Debussy asked his wife Lilly for a divorce. Since Emma Bardac was married (to a banker) and had earlier been the mistress of Gabriel Fauré, there would probably have been a scandal anyway. But when Lilly refused to agree to a divorce and instead attempted suicide, the affair took on even greater proportions. Many of the couple's friends took Lilly's side, and for a while Debussy lived somewhat isolated from his usual circle of friends, with Emma and their daughter Chouchou (Claude-Emma), born in 1905.

From the beginning Debussy was very attached to Chouchou, and from the beginning he composed for her. The suite *Children's Corner* – the first movement of which was written (and published independently) as early as 1906 – appeared in 1908 with a dedication to 'my dear little Chouchou, with her father's most tender excuses for that which is to follow.' It consists of six miniature scenes from a nursery: the piano is practised (*Doctor Gradus ad Parnassum*); a toy elephant is sung to sleep (*Jimbo's Lul-*

laby); a doll is serenaded; someone watches the snow falling outside the window; the story of a shepherd boy is told and the brash and happy-go-lucky golliwog doll dances a cakewalk. (Debussy gave the titles in English – probably a reflection of the fact that a fashionable Parisian nursery at this time would certainly have *une nanny anglaise*.)

Children's Corner is sometimes regarded – and performed – as a mainly humorous work, and Debussy has indeed included quite a few musical jokes. One of the most obvious is the dig at the keyboard virtuoso and educator Muzio Clementi and his *Gradus ad Parnassum* (*Steps towards Mount Parnassus*), a collection of keyboard studies from 1807. But even in his joking mode, Debussy is never less than subtle, and there is certainly no ill will to be found in the piece. On the contrary, Debussy himself gave the following directions for the interpreter: ‘with a little humour aimed at good old Clementi. Faster and brilliant toward the end.’ And just as Debussy allows for nuances in his fun with the piano teachers of this world, he refuses to make just a pretty picture out of *The snow is dancing*. In his comments to this movement he said: ‘This is a mood picture as well as a tone picture. It must be *brumeux, triste, monotone*’ (‘misty, dreary, monotonous’). Debussy doesn’t even hesitate to bring the great musical conflict of his time – that between Wagnerites and anti-Wagnerites – into the nursery. In *Golliwogg's cake walk* there is an interlude – after the brash and rhythmic ragtime – which is marked ‘avec une grande émotion’. What we hear is a brief parody of *Tristan and Isolde*, made into a music-hall melodrama. (‘Don’t be afraid to overdo it here’ was Debussy’s comment to the pianist Maurice Dumesnil.) But if there is any malice in this joke it is, of course, also aimed at the young conservatoire student Achille-Claude Debussy, who reportedly never went anywhere without his score of *Tristan*...

The cakewalk, danced to a slow ragtime, was very much *à la mode* during these years, and sheet music with ragtimes and other unheard-of American genres started to turn up in Paris and London, as did piano rolls which, for a coin or two, could be made to fill penny arcades and fairgrounds with exciting, new sounds. Debussy used the dance again in a little piece written for a children’s piano tutor. *Le petit nègre*, or *The little Nigar* as Debussy called it in his rather shaky English, is one example of how pop-

ular influences were invading high art. Another is *La plus que lente* ('The more than slow'), a waltz which has very little of the concert hall about it. Rather it is perfumed with the fragrance of ladies gathered in fashionable *salons de thé*. In a letter to his publisher, Debussy quotes Verlaine when describing his intended audience for this exquisite pastiche as 'les belles écouteuses' – 'the beautiful listeners'! Another waltz hides behind the title *Hommage à Joseph Haydn*, which has the tempo indication 'mouvement de valse lente'. Written in 1909, the anniversary of the death of Haydn, its main theme contains the three letters in the composer's name (H [B natural]–A–D) which have counterparts among the notes.

But Debussy's great achievement during late 1909 and early 1910 was the first book of *Préludes*. From the start conceived as part of a set of 24, the preludes were obviously intended as a gesture of respect towards the pianistic tradition of composers such as Chopin. And maybe it was this deeply felt respect which made Debussy decide not to give titles to his preludes – traditionally a genre without programmatic content – but rather epigrams, printed as discreetly as possible under the last bar of each piece. Another possible reason may have been his annoyance at being so often described as an impressionist. Whatever the reason, and despite his precautions, the preludes have become famous under these epigrams. In many cases the sources of the 'titles' are easily identifiable: *La Fille aux cheveux de lin* (*The Girl with the Flaxen Hair*) is the title of a poem by Leconte de Lisle which Debussy had already set to music, and « *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* » ('*Sounds and scents turn on the evening air*') is taken from the poem *Harmonie du soir* by Charles Baudelaire. Some of the sources we know from Debussy himself, such as a caryatid in the Louvre which gave the idea for *Danseuses de Delphes* (*Delphic Dancers*); others are guesswork: was it Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* which inspired *La Danse de Puck* (*Puck's Dance*), or was it rather Arthur Rackham's illustrations to the play? Amusing though such speculations may be, there certainly lies an element of risk in becoming too literal in the interpretations of the programmatic contents of the *Préludes*. In the case of *Voiles*, for example, the meaning could be either 'veils' or 'sails', and even in less ambiguous instances it

must be remembered that what Debussy created was not crossword puzzles, but music. And some of his most glorious music – in all shapes and varieties – is to be found in these *Préludes*; music as a dream unveiled.

DISC 4

‘It is unnecessary for music to make people think... it would be enough if it made them listen.’ – Claude Debussy to Paul Dukas, 1901

The first book of *Préludes* had been published in 1910, meeting with resounding success. (Only weeks after publication, Ravel was calling them ‘wonderful masterpieces’.) The second book came three years later, with the individual pieces being composed probably between late 1911 and early 1913. It seems likely that Debussy had already from the start intended to write a total of 24 preludes (thus following in the footsteps of Chopin and – indeed – Bach), given that the first book had been published as ‘*Préludes pour piano, 1^{er} livre*’. What is certain is the many parallels between the two collections: for instance, each contains a piece inspired by the world of vaudeville (*Minstrels* in Book 1, *General Lavine – eccentric* in Book 2) as well as one of Spanish extraction (*La Sérénade interrompue* and *La Puerta del Vino*, respectively); in both sets there is one example of Debussy at his most overtly virtuosic, namely *Ce qu’a vu le Vent d’Ouest* (Book 1) and *Feux d’artifice* (Book 2). Common to both are also Debussy’s method of, so to speak, hiding the title of each piece as a ‘footnote’ at the end of the score. In a way, this method serves as an illustration of the quote above: even if at times Debussy himself enjoyed translating non-musical sources into music, the result is pure music not to be interpreted as stories by its listeners.

The first two preludes, *Brouillards* (*Mists*) and *Feuilles mortes* (*Dead leaves*) are both atmospheric mood pictures, followed by the dramatic *La Puerta del Vino* (*The*

Gate of Wine). This prelude grew out of a postcard from Manuel de Falla showing one of the gateways of the Moorish palace of Alhambra and draws heavily upon Debussy's impressions of Andalusian folk music. Another picture, this time an illustration by Arthur Rackham to J.M. Barrie's *Peter Pan*, was the inspiration for *Les Fées sont d'exquises danseuses* (*The Fairies are exquisite dancers*). Bruyères (*Heaths, or Heather*) takes us out into the fresh air of an open landscape – only to be brusquely transported to a music-hall theatre with the following prelude. The eccentric General Lavine was an American clown who performed in Paris in the early 1910s, and Debussy has created a slapstick soundtrack for him, 'in the style and tempo of a cake-walk'. Another rapid change of scene takes place in the following piece: *La Terrasse des audiences du clair de lune* (*The terrace of the audiences of moonlight*). Inspired by a phrase found in an article about the ceremonies surrounding the coronation of King George V as Emperor of India, it is a subtle but compelling evocation of the East and its mysteries. *Ondine* is again modelled after an illustration by Arthur Rackham, now for the well-known story of the mermaid and her unhappy love. *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* is Debussy's tribute to Charles Dickens and to the hero of the Pickwick Club, with a suitably dignified opening: a massively chordal quotation of the British national anthem. The contrast couldn't be greater to *Canope*, in which Debussy explores the harmonic overtone series and the piano's full scope of resonances and through them creates melody in the manner of an Indonesian gamelan ensemble. (The title refers to a burial urn used in the funeral ceremonies of Ancient Egypt.) The following *Les Tierces alternées* (*Alternating thirds*) is a study in rapid thirds and the only prelude lacking an extra-musical title. It is indeed an example of truly abstract music – bringing to mind Rameau, the Couperins and the great French tradition of keyboard writing, but also foreshadowing Debussy's own set of twelve études, which he was to compose in 1915. *Feux d'artifice* (*Fireworks*) provides a suitable ending with its festive – and flamboyant – cascades. Again, towards the end, there is a quote from a national anthem – this time *La Marseillaise*, inevitably leading the listener's thoughts to the celebrations, in every French town, of 14th July, Bastille Day.

Some months after the publication of the second book of *Préludes*, Debussy started work on *La Boîte à joujoux* (*The Toy Box*), a children's ballet based on a story by the French writer and illustrator André Hellé. The plot is a typical love triangle, untypically enacted between a pretty doll, a wooden soldier and the puppet Polichinelle, the French equivalent of Punch. Colourful characters such as a toy elephant and various dolls – a sailor, an 'English soldier' and 'Le Policeman' among others – make up the rest of the cast, giving the composer the opportunity to excel in thumbnail sketches, often only a couple of bars long. (For a synopsis, see page 33.) Already in *Children's Corner*, Debussy had entered the nursery for inspiration. Now he himself said that his preparations for the ballet included 'extracting confidences from some of Chouchou's old dolls' (Chouchou being the nickname of Claude-Emma, the composer's daughter and seven years old at the time.)

Being anxious to avoid the danger of sentimentality inherent in projects of this kind, Debussy called *La Boîte* a pantomime, and envisaged it being performed by marionettes – something which may almost be detected in the transparent and yet sophisticated music. The piano score was published in 1913 – with illustrations by Hellé – and Debussy began the work of orchestrating it. The projected première was postponed, however, and with the outbreak of the First World War the work was put on the shelf. But Debussy did not give up entirely. As late as November 1917, he wrote about the orchestration to his publisher Jacques Durand, calling *La Boîte* 'this little work which – in spite of everything – was conceived in a very French spirit'. The first performance would not take place until after the composer's death, in an orchestration completed by his friend André Caplet.

For the first nine months of the war, *Berceuse héroïque* was the only work Debussy wrote – a sign of how deeply the political situation affected the composer. The piece was written for inclusion in *King Albert's Book*, a tribute to the king of Belgium and his people – among the first to suffer the onslaughts of war – which was published in London in November 1914. It seems that Debussy had planned to write a march but instead it turned into a lullaby – if a heroic one – with a short quote from the Belgian national

anthem *La Brabançonne* towards the end. As he wrote in a letter: 'Please believe me, war-music can't be written in a time of war.' He continued: 'This berceuse is melancholy, reticent – *La Brabançonne* doesn't howl in it.'

Despite its light-hearted waltz character, *Pièce pour l'œuvre du « Vêtement du blessé »* is also connected to the war. Debussy's wife Emma was involved with a charity for the casualties of the war, to which Debussy donated an autograph page of music for a fund-raising auction in June 1915. A copy of the piece, with the dedication 'Pour le « vêtement » de ma petite mienne', survived among the papers of Emma Debussy, and was first published (as *Page d'album*) some 20 years later. *Élégie*, from the same year, has a similar history. Written for another fundraising venture, it was long thought to be the last work the composer wrote for solo piano. (In 2001, *Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon*, composed in 1917, was discovered.) Its tempo marking, *Lent et douloureux*, may well have been inspired by the difficult times – but it is also a fact that Debussy completed the piece just one week after having undergone an operation for cancer, the illness he had suffered from for some years, and from which he would never recover.

DISC 5

'Music begins at that point where language becomes powerless as a means of expression; music is made for the inexpressible...' – Claude Debussy

Debussy aired this opinion in a letter to Ernest Guiraud, his composition teacher at the Paris Conservatoire. Written in 1889, the letter deals with the young composer's thoughts regarding music for the stage. But it can also be read in the context of Debussy's state of mind in the summer of 1915. The outbreak of the First World War the year before and continuous worries about his own health had plunged Debussy into a creative

slump. For the best part of a year he had written next to nothing, the exception being a couple of short piano pieces, *Berceuse héroïque* and *Pièce pour l'œuvre de « Vêtement du blessé »* (both on Disc 4), that he donated to various war charities.

The preparation of a revised edition of Chopin's complete piano works for Durand, his publisher, seems to have helped Debussy to regain his taste for composing, however. But now, after a long line of compositions with evocative titles or associations – *Images, Estampes, Masques* and the *Préludes*, to mention but a few – Debussy chose to avoid language and extra-musical connotations. For his new compositions he opted instead for the plainest, most factual of titles, such as 'studies' or 'sonatas'. This approach possibly contributed to a sudden, astonishing burst of creativity: during a few summer months spent on the coast of Normandy, he composed *En blanc et noir* (for two pianos), two sonatas (for cello and piano, and for flute, viola and harp) and the entire set of *Douze Études pour le piano*. Listing these works in a letter to Stravinsky in October 1915, Debussy wrote 'I have written nothing but pure music'.

In his *Études*, Debussy was continuing the genre of the concert étude as established by Chopin (and Liszt), in which the greatest challenge is to address specific aspects of piano technique and at the same time to create a work of art. While in the midst of composition, on 28th August 1915, he wrote to his publisher: 'You will agree with me that there is no need to make technique boring just to appear more serious, and that a little charm never hurts – Chopin proved as much...' The debt to Chopin was publicly acknowledged in the dedication of the *Études*. Yet it is significant that, prior to publication, Debussy also considered dedicating the *Études* to Couperin, whom he had once described as 'the most poetic of our keyboard-composers'. Debussy is certainly highly systematic in his treatment of various aspects of piano technique – to the point of specifying in each title the particular problem that the study in question addresses – but in his letters he talks about the studies in a quite different manner. *No. 8*, for instance, the study *Pour les agréments (For Embellishments)* 'borrows the form of a barcarole on a somewhat Italian sea', while the collection in its entirety 'hides rigorous technique behind flowers of harmony'. And in the score itself, *Étude No. 5*, in a whirling waltz

rhythm, is headed by the character marking ‘joyeux et emporté’ (‘joyous and passionate’) – in sharp contrast to its dead-pan title ‘For Octaves’.

The lack of poetic titles similar to those of earlier works probably contributed to the lukewarm interest that the *Études* encountered for a long time – that and the technical demands they make on the performer. (To his publisher, Debussy wrote that he looked forward to the opportunity to play these pieces for him ‘which terrify your fingers... Rest assured that my own at times hesitate, before certain passages.’) It has taken surprisingly long for the *Études* to become established in the repertoire, and to be recognized as the masterpieces of 20th-century piano music that they are.

The relative lack of interest in the collection may even be to blame for the fact that a thirteenth *Étude*, sharing its title with No. 11 (*Pour les arpèges composés*, [For Compound Arpeggios]), was not discovered until 1977. Though the manuscript of it was known to exist, it was assumed to be simply a sketch for the published *Étude* – for long the best known of the entire set. Closer scrutiny of the manuscript, however, showed it to be an independent piece and that Debussy worked on the two studies simultaneously, eventually choosing to publish the one while keeping the manuscript of the other among his papers. This *Étude retrouvée* is recorded here in a realization by the Debussy scholar Roy Howat.

As Debussy’s correspondence shows, composing the *Études* was a labour of love. In contrast, the *Six Épigraphe antiques* were quite clearly written for financial reasons. Completed just before the war, the piece – originally for piano four-hands – extensively reuses incidental music that Debussy had written in 1900–01 for a staged performance of a selection from Pierre Louÿs’ collection of poems entitled *Les Chansons de Bilitis*. Its publication in 1894 had attracted a certain interest: Louÿs had posed as the modest translator of a collection of texts written by Bilitis, a fictive courtesan and poet of ancient Greece. At the time Debussy and Louÿs had just struck up a very close friendship that was to influence both of them significantly. Indeed Debussy set three of the Bilitis poems to music as early as 1897–98. During the 1901 stage performance, twelve other poems were recited to the accompaniment of two flutes, two harps and celesta. When

returning to the work in 1914 Debussy mentioned having at one stage planned to develop it into an orchestral suite, but in the end he settled for a piano four-hands version, reworking and extending the music for six of the poems. He gave the resulting pieces titles that differ, to varying degrees, from the ones chosen by Louÿs:

- No. 1 *As an Invocation to Pan, God of the Summer Breeze* – ‘Chant pastoral’ (Louÿs)
- No. 2 *For an Unnamed Grave* – ‘Le Tombeau sans nom’
- No. 3 *So That The Night Becomes Propitious* – ‘Chanson: Ombre du bois’
- No. 4 *For the Dancer With Crotals* [finger cymbals] – ‘La Danseuse aux crotales’
- No. 5 *For the Egyptian Woman* – ‘Les Courtisanes égyptiennes’
- No. 6 *In Gratitude to the Morning Rain* – ‘La Pluie au matin’

If the *Études* are forward-looking, both in terms of piano technique and style, the *Épigraphes* are – quite naturally, given their provenance – rather an afterthought. They hark back towards Debussy’s ‘impressionistic’ past, but are striking in their extreme economy and pared-down textures. In fact, the writing is often so spare that when in 1915 Debussy transcribed them for piano two-hands, in many passages he was able to retain all the notes of the original duet version.

On this disc, the *Épigraphes* are framed by one of Debussy’s earliest compositions and his very last. *Intermède* is again a transcription – this time of the second movement, *Scherzo – Intermezzo*, of his *Piano Trio No. 1* from 1880. The trio was composed in Florence while the budding composer was travelling with his – and Tchaikovsky’s – sponsor, the wealthy Russian widow Nadezhda von Meck. The piano version was probably made two years later, possibly by Debussy himself.

Closing the disc – and Debussy’s œuvre – is *Les Soirs illuminés*, a brief piece composed early in 1917. It was written as a token of gratitude to Debussy’s coal merchant, a Monsieur Tronquin, for having provided the household with the precious fuel during the wartime winters. At the head of the carefully copied-out autograph score Debussy quoted a line by Charles Baudelaire: ‘Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon’ (‘The evenings lit by the glowing coal’). The line comes from the poem *Le Balcon*, which

Debussy had set in 1888 as one of five Baudelaire songs. It is touching to think that Debussy in what was to become his final completed composition – albeit an incidental piece – returned to material that he had first explored as a young man of 26, long before he wrote the works that would ensure him a place among the greatest composers of his time.

DISC 6

When Debussy entered the Paris Conservatoire in 1872 at the age of ten, it was with piano as his main subject of study, and it was only in 1880 that he joined the composition class of Ernest Guiraud. At the time, composition studies at the Conservatoire included not only composition proper but also instrumentation as well as the disciplines of counterpoint and fugue.

As part of the examinations at the Conservatoire, there was an annual ‘concours de fugue’ during which the task of the composition students was to write a four-part fugue on a given subject, ‘dans le style d’école’. To do so, they were given eighteen hours – from 6 in the morning until midnight – during which time they were sequestered at the Conservatoire. Respecting the ranges of soprano, alto, tenor and bass respectively, and notated in the clefs of each separate voice, the fugues were nominally vocal, but in practice they were never intended to be sung – or, in fact, for any other kind of performance. The only hearing that these pieces might ever receive was during the judging, when a jury made up of the staff of the conservatory would scrutinise the scores, and then select a few to be played on the piano as a final part of their deliberations.

In a study of the teaching of fugue composition at the Paris Conservatoire during the 19th century, Anthony Bergerault has described the discipline as ‘a paradox on three different levels: the goal was to produce a work following the formal precepts of Bach, while employing the repertoire of contrapuntal devices from the 16th century – all of

this in the context of 19th-century harmony. The inconsistencies which arise between these different systems of writing music renders any stylistic considerations irrelevant...'

Following a tradition from the time of Cherubini's directorship, the subject to be used at the fugue competitions would be by the director of the Conservatoire. The composer Ambroise Thomas, who was the director at the time, was thus responsible for the subjects which Debussy and his fellow students were presented with at the fugue competitions of 1881–83. As shown by the research of John R. Clevenger, Debussy's results in these competitions were on the whole average – his 1881 effort was left without comment, the one from 1882 given the verdict 'some passages monotonous' and the 1883 fugue was described as 'a little affected and pretentious – not bad'.

The great importance placed on the ability of budding composers to write fugues is made clear by the fact that the prestigious Prix de Rome competition held by the Institut de France included exams in fugue composition, as an element of the preliminary round. During this, the candidates remained isolated for six days, in the course of which they were to compose a fugue as well as a choral work with orchestra. Included here is Debussy's entry for the competition in 1882, on a theme by Gounod. Debussy did not make it to the second round that year, but the following he did. Evidence of his labours during the preliminary round of 1883, a fragment preserved at the Bibliothèque nationale in Paris, is presumably Debussy's first attempt at a fugue on that year's given subject, broken off after only 31 bars.

© *Leif Hasselgren 2001–2011*

Sources:

Anthony Bergerault: 'L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858–1905)', in *Transposition. Musique et sciences sociales*, 2011

John R. Clevenger: 'Debussy's Paris Conservatoire Training', in *Debussy and his World*, ed. Jane Fulcher, 2001

Fantaisie for piano and orchestre

After having finally won the coveted Prix de Rome in 1884, Debussy was obliged to deliver an annual ‘envoi’ to the Institut de France, as a proof of his diligence and progress. The fourth and last of these was to have been the *Fantaisie* in G major for piano and orchestra, begun in October 1889 at the Villa Medici in Rome and completed in April 1890 after his return to Paris. It was never submitted to the Institut, however, and throughout his life Debussy’s attitude to this work – the only one that he ever composed for these forces – was, to say the least, ambivalent. The evening before its première, he removed the sheet music from the players’ music stands without giving any explanation. Subsequently he refused permission for the piece to be played, as he had not yet made revisions to it, explaining himself as follows: ‘Since 1889... I have changed my mind about the way to use a piano with orchestra. Thus it is necessary to write differently for the orchestra, to avoid a rather absurd struggle between these two characters!’ (letter to Edgar Varèse dated 10th August 1909). A little later in 1909, however, he wrote to a friend: ‘Obviously I shall not abandon this child!’ The *Fantaisie*, in the condition that the composer left it, was finally premièred after his death – by Alfred Cortot and the Royal Philharmonic Society Orchestra in London on 20th November 1919. How can we explain Debussy’s doubts? There are many possible reasons: that the work was not personal enough, that its formal structure was too plain, that its themes were under-characterized, that it was not ‘rewarding’ enough for the pianist and conductor, and – above all – that it was in many respects too similar to the *Symphonie Céléstine* by Vincent d’Indy, a contemporary of Debussy’s whom he admired greatly. Nowadays, however, listeners will delight in spotting the details that anticipate the composer’s later style: use of the whole-tone scale, ever-present ostinatos, a transition between the second movement and finale that foreshadows that between the last two sections of *Ibéria* twenty years later, and a passage in the finale that prefigures *Fêtes* and *Rondes de printemps*. The work is in three movements (which inevitably leads our thoughts towards the classical concerto) unified by a cyclical form, as in the *String Quartet* from three years later.

© Jean-Pascal Vachon 2011

LA BOÎTE À JOUJOUX: SYNOPSIS

The short *Prélude*, subtitled *The box at sleep*, ends with a chord (to be played 'le plus doux du monde!') which leads directly into the first scene, set in a toy shop abandoned for the night. A doll comes alive and turns on the light. Two other dolls and the puppets Pierrot, Harlequin and Polichinelle wake up. These gather together the rest of the toys while the music grows more and more energetic. The lid of a toy box opens and a curious wooden Soldier peeps out, as his slightly bugle-like theme is heard in *pianissimo*.

Now a toy parade begins, with different characters taking the centre stage. A heavy elephant is first, but is kept in check by a passage which Debussy in the score claims to be a quote from an ancient Hindu song that 'still in our days' is used for the taming of elephants. Next is a solo by Harlequin (*scherzando*), followed by The English Soldier (in a march alluding to Debussy's own *The little Nigar*). Next the limelight falls on Polichinelle, whose angular music is marked 'strident' in the score. The episode that follows is like a slapstick chase from a silent movie, with 'Le Policeman' drawing the shortest straw. The turn has come for the heroine of the plot to dance, and an introduction establishing the waltz rhythm leads to the Doll's theme. The mood is broken by Pierrot, Harlequin, Polichinelle and the two other dolls who start a rapid ring dance, reminiscent of a jig. Soon the Doll joins them, as does a sailor, adding some solo touches. When whirling past the toy box, the Doll drops a flower. The Soldier picks it up and kisses it, but the Doll tells Polichinelle who turns towards the box and kicks him 'in the nose'. Suddenly the lid of the box is thrown wide open and out comes the angry face of a captain. In the piano, the bass imitates a drum roll, and the theme in the right hand is played 'very warlike'. But the ring dance continues, with new characters joining all the time. Suddenly day breaks and there is the sound of the door bell. All the toys scurry away in fright, and the doll that turned on the light hurries to turn it out again.

Second Tableau – *The battlefield*: we are transported to a great, green plain with two trees in the middle of the stage. We see Polichinelle flirting with the Doll, but the music lets us know that his intentions are far from serious. She asks him for a wedding ring,

but Polichinelle only laughs and kisses her. Suddenly there is the sound of soldiers marching. They enter the stage, and their Captain points with his sabre at Polichinelle, who steals away. The soldiers take up battle position (with a quote from the *Soldiers' Chorus* from Gounod's *Faust*.) Polichinelle returns with other puppets armed with guns. There is a battle, swaying back and forth. After the battle, in the moonlit night, the Soldier lies wounded on the ground. Polichinelle sneaks in, picks up his gun and leaves with a laugh. The Doll comes up to the Soldier and starts to nurse his wounds to music which is 'gentle and sympathetic'. The Soldier gets up and we hear far-off sounds of Polichinelle and his gang celebrating.

Third Tableau – *The sheepfold for sale*: The scene is a deserted landscape. We see a sheepfold with a sign saying 'Bargain – For Sale'. The Soldier, with a bandaged arm but holding the flower, enters with the Doll. In the distance there is the sound of a pipe followed by the hurdy-gurdy. A shepherd passes with his flock and the Doll buys two of the sheep. Next, a girl herding a flock of geese comes and the Doll buys two of these as well. Overcome by the melancholy that the shepherd's pipe instils in their little wooden souls, the Doll and the Soldier embrace, and walk slowly towards the sheepfold.

Fourth Tableau: A banner saying 'Twenty years later' hangs across the set showing 'a comfortable chalet'. First on stage – accompanied by a bass line characterized by the composer as 'official' – is Polichinelle who has become a country policeman. In front of the chalet stands the Soldier with a great white beard, and the faded flower in his hand (in the score is marked 'very importantly'). Next to him stands the Doll – considerably heavier than before – and their children arranged according to size. Her dancing years over, the Doll sings instead, and the excited children dance a polka. Suddenly everything stops and in a brief epilogue we return to the toy shop; the head of the little Soldier appears from out of the box and he makes a salute as the curtain falls.

NORIKO OGAWA

Since achieving her first great success at Leeds International Piano Competition, Noriko Ogawa has worked with leading orchestras and conductors including Charles Dutoit, Osmo Vänskä, Leonard Slatkin and Tadaaki Otaka. She is also renowned as a recitalist and chamber musician, performing with artists such as Evelyn Glennie. In 2001 Ogawa established a piano duo with Kathryn Stott. Ogawa regularly commissions new works and has performed premièrès of works by Fujikura and Kanno.

Noriko Ogawa has been appointed artist-in-residence at Bridgewater Hall in Manchester where she is artistic director for the Reflections on Debussy festival, hosted by BBC Philharmonic and Bridgewater Hall in the period January-June 2012. She is an exclusive recording artist for BIS Records. Her discography includes Takemitsu's *Riverrun* (Editor's Choice, *Gramophone*) and Mussorgsky's *Pictures from an Exhibition* (Critics' Choice, *BBC Music Magazine*). Her Debussy recordings have won widespread critical acclaim.

Noriko Ogawa has received the Japanese Ministry of Education's Art Prize in recognition of her outstanding contribution to the global cultural profile of Japan. Since 2004 she has acted as artistic advisor for the MUZA Kawasaki Symphony Hall. As a writer, she has completed her first book (published in Japan) and is currently working on a Japanese translation of Susan Tomes's book *Out of Silence* – a pianist's yearbook. Noriko Ogawa is passionate about charity work, particularly after the earthquake and tsunami which devastated Japan in early 2011. Since the earthquake she has raised over £20,000 for the British Red Cross Japan Tsunami Fund and is keen to keep fundraising, also working with the Japan Society throughout 2012. She has also founded Jamie's Concerts, a series for autistic children and their parents.

„Und so haben die Glocken mein einunddreißigstes Lebensjahr eingeläutet, und noch immer bin ich mir meiner Ästhetik nicht sicher, und es gibt Dinge, die ich noch immer nicht kann!“ – Debussy in einem Brief an Ernest Chausson, 3. September 1892

Auch wenn Debussy heute als einer der größten Klavierkomponisten gilt, deutete in seiner frühen Karriere wenig auf die bahnbrechenden Werke der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts hin. Tatsächlich gibt es nur überraschend wenige frühe Klavierwerke, besonders wenn man bedenkt, dass das Instrument Debussys Hauptfach war, als er 1872 am Pariser Conservatoire zu studieren begann. Er galt als vielversprechender Pianist; sein Lehrer, Antoine Marmontel, nannte ihn „ein charmantes Kind, ein wahres künstlerisches Temperament; wird ein ausgezeichnete Musiker werden; strahlende Zukunft“. Aber sein Interesse am Klavierspiel und sein Ehrgeiz scheinen während der folgenden Jahre nachgelassen zu haben. 1879 fiel Marmontels Beurteilung weniger enthusiastisch aus: „Dieser Teufel von Debussy liebt das Klavier nicht“ – allerdings mit dem Zusatz: „aber er liebt die Musik“.

Was auch immer er dem Klavier gegenüber empfunden hat – mehrfach hat Debussy sein Missfallen an der Art und Weise kundgetan, wie es üblicherweise gespielt wurde. Ein Zeitgenosse beschrieb sein Spiel folgendermaßen: „Er wiegte [das Klavier], sprach ihm so sanft zu wie ein Reiter seinem Pferd, ein Schäfer seiner Herde oder ein Drescher seinem Ochsen.“ Als Pianist und, später, als Komponist entwickelte er verschiedene Anschlags- und Pedaltechniken, um dem Instrument möglichst zahlreiche Farben zu entlocken. Seinen Schülern riet er zu vergessen, dass das Instrument Hämmer habe, und die Tasten nicht anzuschlagen, sondern zu streicheln. Eine Schülerin erinnert sich an die Aufforderung, ihre Hände sollten in das Instrument eintauchen („entrer dedans“).

Debussys Ernüchterung gegenüber dem Klavier ging einher mit seinem Entschluss, Komponist zu werden; *Madrid*, seine erste dokumentierte Komposition, stammt aus

dem Jahr 1879. Es war das erste einer langen Reihe von Liedern – offensichtlich kam dem jungen Komponisten ein Text als zusätzliche Inspirationsquelle entgegen. Das früheste erhaltene Klavierstück ist auf ein Jahr später datiert, 1880. Im Sommer desselben Jahres komponierte Debussy *Danse bohémienne* – während der drei Monate, die er als Musiklehrer im Gefolge von Nadeshda von Meck, einer wohlhabenden russischen Witwe und Patronin von Tschaikowsky, verbrachte. Debussy wird in der Korrespondenz zwischen von Meck und Tschaikowsky erwähnt: „Der junge Mann spielt gut, seine Technik ist brillant, aber ihm fehlt die Sensibilität. Er ist noch zu jung. Er sagt, er sei zwanzig, sieht aber aus wie sechzehn.“ (Debussy war in der Tat nicht ganz ehrlich, was sein Alter anging; er war erst 18.) Sie schickte Tschaikowsky auch eine Kopie der trotz des Hinweises auf Böhmen im Titel recht russisch klingenden *Danse* mit dem Kommentar: „Dieser Junge will Komponist werden und schreibt sehr nette Sachen, aber sie alle sind Echos seines Professors Massenet“. Tschaikowskys Antwort war eher widerwillig: „Es ist ein attraktives kleines Stück, aber wirklich zu kurz; es gibt keine Entwicklung, und die Form ist gefuscht.“ (Von größerem Umfang war das *Klaviertrio*, das Debussy ebenfalls während seines Aufenthaltes bei der Familie von Meck komponierte: Der zweite Satz davon existiert auch in einer reinen Klavierversion, die vermutlich von Debussy selbst stammt; sie ist auf CD 5 unter dem Titel *Intermède* zu hören.)

In den folgenden Jahren entstanden vermutlich keine Werke für Klavier solo: Stattdessen befanden sich unter seinen frühen Werken einige Lieder und andere Vokalkompositionen sowie ein paar Stücke für zwei Klaviere. Erst 1889/90 wurden weitere Solostücke für Klavier erwähnt. In der Zwischenzeit hatte Debussy den begehrten Prix de Rome gewonnen (1884), woraufhin er die nächsten Jahre in der Villa Medici in Rom verbrachte, um dort zu studieren. Allerdings war er unglücklich über den Akademismus, der von ihm als Preisträger erwartet wurde, und zu den sehr wenigen bleibenden Eindrücken der Zeit in Rom zählte ein Besuch Franz Liszts zu Beginn des Jahres 1886. Etwa 20 Jahre später erinnerte sich Debussy in einem Brief an seinen Verleger Jacques Durand an „die Kunst, das Pedal zu einer Art Atmungsorgan zu machen, die ich bei Liszt beobachtete, als ich das Glück hatte, ihn in Rom zu hören.“

Auch wenn die künstlerischen Früchte, die der Prix de Rome mit sich brachte, eher von begrenzter Bedeutung waren, trug die Auszeichnung doch dazu bei, Debussy einem breiteren Publikum vorzustellen. Vermutlich ist das der Grund für den plötzlichen Schub an leicht zu vermarktenden Klavierstücken in den frühen 1890er Jahren. Viele davon stammen offiziell aus dem Jahr 1890, aber man vermutet, dass zumindest einige von ihnen – z.B. *Valse romantique*, *Mazurka* und *Ballade* – schon früher komponiert worden waren. (Die Frage der Chronologie wird bei diesen frühen Werken noch dadurch erschwert, dass einige von ihnen in den kommenden Jahren von Debussy revidiert werden würden und manchmal auch neue Titel erhielten, als verschiedene Verleger aus seinem zunehmenden Erfolg Profit zu schlagen versuchten.)

Der Titel *Valse romantique* bezieht sich wahrscheinlich auf Emmanuel Chabriers *Trois valse romantiques* für zwei Klaviere aus dem Jahr 1883. Debussy liebte diese Stücke sehr – 1886 hatte er sie zusammen mit Paul Vidal, einem anderen Preisträger, in Rom Liszt vorgespielt. Ein weiterer Komponist, dessen Namen man automatisch mit den Titeln *Mazurka* und *Ballade* verknüpft, ist natürlich Chopin, eines von Debussys großen Vorbildern. Während man in der *Mazurka* tatsächlich Anklänge an Chopin findet, ist die *Ballade* vom Charakter her eher russisch, die Erstausgabe trug denn auch den Titel „Ballade slave“. Auch Danse wurde zuerst unter einem anderen, recht widersprüchlichen Titel veröffentlicht: „Tarantelle styrienne“. Die Gegenüberstellung eines italienischen Tanzes und einer österreichischen Provinz sollte wohl Debussys Vermischung des 6/8-Rhythmus der Tarantella mit dem 3/4-Takt des österreichischen Ländlers und Walzers widerspiegeln.

Valse romantique, *Tarentelle styrienne* und *Ballade slave* wurden alle in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts von Debussy überarbeitet. Im Fall der *Mazurka* versuchte er jedoch, einen Nachdruck zu verhindern; offensichtlich hatte er das Gefühl, das Stück sei nicht länger repräsentativ für ihn. Das Gleiche galt für *Rêverie*, die zunächst in dem Magazin *L'Illustration* veröffentlicht worden war. Trotz des Mangels an Begeisterung von Seiten des Komponisten wurde *Rêverie* bald zu einem der meistverbreiteten Stücke Debussys und sollte in den USA eine ganz besondere Beliebtheit genießen. (1938 ließ Larry Clinton ein Swing-Arrangement mit dem Titel „My Reverie“ für seine Band

schreiben, welches Platz 1 der Billboard Charts erreichte.) Nocturne war weiteres Stück aus den frühen 1890er Jahren, das zuerst in einer Zeitschrift veröffentlicht wurde, nämlich in der August-Ausgabe 1892 von *Le Figaro musical*.

Deux Arabesques (1888–1891) sind nach einem Konzept entstanden, das eine lebenslange Faszination auf Debussy ausübte. In der Rezension eines Konzertes, in dem Eugène Ysaÿe Bach spielte (1901), beschrieb er „die ‚musikalische Arabesque‘, oder vielmehr das Prinzip der ‚Ausschmückung‘, das allen Kunstarten zugrunde liegt.“ Weiterhin pries Debussy Bach für seine Übernahme des Konzeptes der Arabesque, indem er in die Fußstapfen der Renaissance-Meister getreten sei und die Form „geschmeidiger und fließender gestaltete“, ihr erlaubt habe, „sich zu entwickeln in der sich ständig erneuernden freien Fantasie, die uns auch heute noch erstaunt.“ Die *Arabesques* erfreuten sich bald einer großen Beliebtheit unter Pianisten aller Art, und schon zu Lebzeiten Debussys wurden über 220.000 Exemplare der beiden Werke gedruckt.

Die beiden letzten Werke auf dieser CD durchliefen vor ihrer Veröffentlichung eine längere Entwicklungszeit. Eine erste Version der *Suite bergamasque* gab es vermutlich schon 1890 oder 1891, und obwohl Debussy dafür bezahlt wurde, blieb das Werk bis 1905 unveröffentlicht. In dem Jahr wurde eine erheblich revidierte Suite der Öffentlichkeit vorgestellt. Der Titel geht auf eine Zeile in Verlaines Gedicht *Clair de lune* („charnants masques et bergamasques“) mit seinen Anspielungen an die Welt der *Commedia dell'arte* zurück. Dieses Thema beschäftigte Debussy sowohl in seinen frühen Liedern (unter denen wir Titel wie *Pantomime* und *Pierrot*, aber auch zwei Vertonungen von *Clair de lune* finden) als auch in späteren Werken – im Jahr 1915 überlegte Debussy, seine *Cello-Sonate* „Pierrot fâché avec la lune“ (der durch den Mond verärgerte Pierrot) zu nennen. Die Suite ist auch ein Tribut an die clavecinistes des französischen Barock, die Debussy verehrte. Der dritte Satz, *Clair de lune*, ist vermutlich das berühmteste Stück Debussys, erhielt seinen Titel aber erst in einem späten Stadium. Der vierte Satz, *Passepied*, wurde vor der Veröffentlichung ebenfalls umbenannt. Der Originaltitel lautete „Pavane“ – was eigentlich besser zu seinem 4/4-Takt passt – aber Debussy wollte vielleicht Vergleiche mit Gabriel Faurés berühmter *Pavane* von 1886 vermeiden.

Der Titel *Pour le Piano* enthält auch Bezüge zur Musik früherer Zeiten. Die Titel der einzelnen Sätze – *Prélude*, *Sarabande* und *Toccata* – erinnern wieder an das Barock, und sowohl bei dem *Prélude* als auch bei der *Toccata* hat man Parallelen zu Werken von Bach gezogen (dem *Orgel-Präludium* BWV 543 bzw. dem *Präludium* aus der *Violin-Partita in E-Dur*). Der zweite Satz *Sarabande* ist fast identisch mit *Souvenir du Louvre*, dem zweiten der drei *Images oubliées*, welche 1894 komponiert wurden und auf CD 2 enthalten sind.

Pour le Piano wurde 1902 uraufgeführt, zehn Jahre nach der selbstkritischen Aussage, mit der dieser Text beginnt. Das Werk wurde ein großer Erfolg, und der Rezensent Pierre Lalo (Sohn von Édouard) schrieb, Debussy sei einer „dieser Musiker, die uns die größten Hoffnungen geben, und die der französischen Kultur schon heute die größte Ehre erweisen“; ein origineller, kreativer Geist, der in *Pour le Piano* „durch die mit sicherster Hand eingesetzten und ausgefeiltesten Mittel“ seinen Ausdruck fand.

CD 2

„Das Jahrhundert der Flugzeuge braucht seine eigene Musik. Da es keine Vorläufer gibt, muss ich auf neue Art und Weise schaffen.“ – Claude Debussy

Wenn man Debussys Musik heute, hundert Jahre nach ihrer Entstehung, hört, kann man sich kaum vorstellen, wie revolutionär sie seinen Zeitgenossen erschienen sein muss. Aber obwohl Debussy – anders als einige andere Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts – nie Motoren oder Maschinen in seinen Werken verwendete, ist seine Musik wahrlich die Musik einer neuen Ära, einer neuen Gesellschaft.

Debussy stieß die Türen des stickigen musikalischen Salons des 19. Jahrhunderts auf, ließ Licht und frische Luft herein und seinen Blick in weite historische und räumliche Fernen schweifen, um nach Mitteln zu suchen, „auf neue Art und Weise zu

schaffen“. Man sagt, sein Motto sei „toujours plus loin“ gewesen – immer weiter. Musik aus Java, Indien, der Renaissance, Volkslieder: alles konnte als Inspiration dienen, als Ausgangspunkt für noch eine weitere Expedition in unerschlossene Territorien.

Anders als viele seiner Zeitgenossen vermied Debussy jedoch das Malerische und war bemüht, nicht in die Exotismus-Falle zu geraten, die in jenen imperialistischen Jahren nur zu verlockend war. Alles Gehörte wurde durch sein eigenes Empfindungsvermögen gefiltert; er verabscheute es, konventionelle Kompositionen durch den Gebrauch ausländischer Elemente „aufzupeppen“. („Es erinnert einen mehr an einen Basar denn an den Orient“, soll er über Rimsky-Korsakows *Shéhérazade* gesagt haben.)

Oft begegnet man der Schilderung, wie Debussy 1889 bei der Weltausstellung ein javanesisches Gamelan-Ensemble hörte. In dieser Musik für verschiedene Gongs und Trommeln entdeckte er neue Timbres, neue Tonalitäten und neue Arten der Klangorganisation. Zugleich aber waren zwei der von ihm am meisten bewunderten Komponisten die Renaissance-Meister Orlando di Lasso und Palestrina. Auf der Grundlage dieser und anderer heterogener Einflüsse schuf er die Mittel, mit denen er den Beschränkungen entkam, die die Tonalität der Musik im 19. Jahrhundert auflegte. (Ganz ähnlich wie Wagner seine Zuflucht zu einer auf die Spitze getriebenen Chromatik nahm und Schönberg später zu seinen Versuchen mit Zwölftonmusik kam).

Aber Debussys Inspirationsquellen waren nicht nur musikalische. Lieber noch als mit Musikern umgab er sich mit Dichtern und Schriftstellern, Malern und Bildhauern. Besonders verbunden fühlte er sich den Symbolisten; zwei seiner berühmtesten Werke – die Oper *Pelléas et Mélisande* und das *Prélude à l'après-midi d'un faune* für Orchester – sind von zwei der führenden Vertretern dieser Bewegung inspiriert: Maurice Maeterlinck und Stéphane Mallarmé. Er schätzte den Sinn der Symbolisten für Subtiles, ihre Ablehnung jeglichen Bombasts und griff dies in seinem Schaffen auf. Hinsichtlich seiner Beziehungen zu den bildenden Künsten ist zu bemerken, dass viele seiner Kompositionen – z.B. *Arabesques*, *Images*, *Estampes* („Kupferstiche“) – Titel tragen, die anzeigen, dass er Musik oft in visuellen Begriffen dachte. („Ich liebe Bilder beinahe so sehr wie Musik“, sagte er einmal dem Komponisten Edgar Varèse).

Mehr noch als eine tatsächliche Verbindung zu den Malern der impressionistischen Schule war es Debussys Liebe zu den bildenden Künsten und seine Vorliebe für bildhafte Titel – *Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or* und *Pagodes* auf dieser CD sind nur einige von ihnen –, die seiner Musik fast von Anbeginn an die Bezeichnung „impressionistisch“ einbrachten. Eine Bezeichnung, die Debussy heftig ablehnte. In einem Brief an seinen Verleger schrieb er: „Ich versuche, ‚etwas anderes‘ zu machen – gewissermaßen Realitäten –, was die Dummköpfe ‚Impressionismus‘ nennen, so ziemlich der ungeeignetste aller möglichen Begriffe.“

Die auf CD 2 enthaltenen Werke sind alle in den Jahren 1903–07 entstanden – mit Ausnahme der drei *Images (oubliées)*, die 1894 komponiert, aber erstmals 1978 veröffentlicht wurden. Hiervon ist das zweite, *Souvenir du Louvre*, eigentlich eine frühere Version der *Sarabande* aus der 1901 veröffentlichten Suite *Pour le Piano* (CD 1); das dritte, *Quelques aspects*, enthält ähnliches thematisches Material wie *Jardins sous la pluie*, das dritte der *Estampes*, insbesondere das französische Lied *Nous n'irons plus au bois*. Über die Partitur schrieb Debussy als Absichtserklärung: „Diese Stücke [...] sind eher ‚Zwiesgespräche‘ zwischen Klavier und Spieler.“

Die *Estampes* wurden 1903 veröffentlicht und werden gemeinhin als das erste reife Klavierwerk Debussys betrachtet. Im ersten Stück, *Pagodes*, sind die orientalischen Einflüsse, denen Debussy 14 Jahre zuvor bei der Weltausstellung begegnete, deutlich zu hören. Im zweiten Stück, *La soirée dans Grenade*, wechselt der Schauplatz nach Spanien, nach Andalusien. Manuel de Falla hegte große Bewunderung für dieses Stück und schrieb, dass „es keinen einzigen Takt in dieser Musik gibt, der der spanischen Volksmusik entlehnt ist, und doch liefert die gesamte Komposition bis ins kleinste Detail ein perfektes Bild Spaniens.“ *La Soirée* trägt als Tempobezeichnung „mouvement de Habanera“ und verursachte einige Spannungen zwischen Debussy und Ravel, mit dessen 1908 komponierter *Habañera* es verglichen wurde. *Jardins sous la pluie*, das dritte Stück, scheint in die Kinderstube zu führen – folgt man den beiden zitierten Kinderliedern: das oben erwähnte *Nous n'irons plus au bois* und das Wiegenlied *Do, do, l'enfant do*.

In chronologischer Hinsicht folgen auf die *Estampes* die *Masques* und *L'Isle joyeuse*, beide im Jahr 1904 komponiert. *Masques* wurde von den Figuren der *Commedia dell'arte* inspiriert; eine Inspiration, die das Werk mit der *Suite bergamasque* für Klavier und den *Fêtes galantes*, zwei Liederzyklen nach Gedichten von Verlaine teilt. Inspirationsquelle für *L'Isle joyeuse* hingegen ist ein Gemälde: *L'Embarquement pour Cythère* von Watteau. Seine frische Spontaneität hat es unter Hörern wie Pianisten sehr beliebt gemacht.

Schließlich erreichen wir die zwei Hefte der *Images*, komponiert 1905 bzw. 1907. Ein Titel wie *Reflets dans l'eau* im ersten Heft legt den Gedanken an eine engere Verbindung zwischen der Musik Debussys und der Malerei Monets und anderer Impressionisten nahe. Mit der *Hommage à Rameau* zollt Debussy demjenigen französischen Komponisten Tribut, den er am meisten bewunderte. Erneut verwendet er die Sarrabande als Modell; doch ebenso, wie die *Pagodes* nie zur billigen Postkarte verkommen, ist die *Hommage* von einer einfachen Nachahmung weit entfernt. Das erste Heft der *Images* endet mit *Mouvement*; die unablässige Bewegung, die der Titel benennt, findet hauptsächlich an der Oberfläche statt, wo sie eine ungewöhnlich statische harmonische Entwicklung überstrahlt.

Das zweite Heft der *Images* beginnt mit *Cloches à travers les feuilles*, Glockenklang durch Blätter hindurch. Louis Laloy, ein Freund und Biograph von Debussy, erzählte dem Komponisten einmal von einer ländlichen Tradition, die Kirchenglocken an Allerheiligen den ganzen Tag über zu läuten. Ihr Klang wanderte durch die Wälder von Dorf zu Dorf. Derselbe Laloy, ein Liebhaber des Orients, schlug auch, nach Abschluss ihrer Komposition, den Titel für die zweite *Image* vor – *Et la lune descend sur le temple qui fût*. Zum Dank widmete Debussy ihm das Stück. *Poissons d'or*, die letzte *Image*, wurde angeblich von einem japanischen Lackobjekt angeregt, das sich im Besitz des Komponisten befand. Doch wie bei so vielen anderen Werken von Debussy wäre es sinnlos, angelten die Hörer nun nach den Goldfischen. Gibt es sie überhaupt, dann als Blitz, Triller und Arpeggio, das in verwirrender Geschwindigkeit hin- und her rast.

„Musik ist wie ein Traum, von dem man den Schleier hebt.“ – Claude Debussy

Die auf CD 3 enthaltenen Werke sind in den Jahren 1903 bis 1910 entstanden. Zu jener Zeit hatte sich der Komponist im Pariser Kulturbetrieb etabliert, so sehr etabliert, dass er bereits den Légion d'honneur erhalten hatte – zur großen Freude seines Vaters. Diese Anerkennung verdankte sich zu weiten Teilen seiner großen Oper *Pelléas et Mélisande*, die 1903 uraufgeführt worden war. Damals bereits hatte er zwei weitere Opernprojekte in Angriff genommen, die beide auf Kurzgeschichten von Edgar Allan Poe basierten: *Der Fall des Hauses Usher* und *Der Teufel im Glockenturm*. Wenngleich er noch einige Jahre an ihnen arbeitete, war er doch mit beiden unzufrieden und gab sie schließlich auf. Nur Entwürfe sind geblieben, Entwürfe und das ausgesprochen kurze *Pièce pour piano*, das auf Material zu *Le diable dans le beffroi* aus den Jahren 1903–04 zurückgeht. Dieses Stück ist auch unter dem Titel *Morceau de concours* – „Wettbewerbsstück“ – bekannt, kein ungewöhnlicher Titel in der französischen Musik, doch in diesem Fall handelte es sich um einen ziemlich ungewöhnlichen Wettbewerb. Das noch unveröffentlichte Stück nämlich wurde in der Zeitschrift *Musica* veröffentlicht, deren Leser aufgerufen waren, seinen Komponisten zu erraten. Hört man das Stück, so könnte man sich fragen, ob Debussy sich absichtlich hinter einem Stil zu verstecken suchte, der für ihn nicht gerade typisch war ...

Pièce pour piano teilt sein Entstehungsjahr (freilich wenig mehr) mit *D'un cahier d'esquisses*. Dieses Werk ist wesentlich gehaltvoller und nimmt in der Art und Weise, mit der der Komponist das Instrument behandelt, spätere Meisterwerke vorweg. Der Titel deutet an, dass das Stück aus einem Notizblock ausgerissen und dem Verleger übergeben wurde; dies mag so falsch nicht sein. Es gibt Hinweise, dass dieses sarabandenartige Stück ursprünglich zusammen mit *Masques* und *L'Isle joyeuse* (beide 1904 komponiert) eine Suite hatte bilden sollen. Als Titel war *Suite bergamasque* vorgesehen – ein Titel, den Debussy bereits für eine Sammlung von Klavierstücken aus

dem Jahr 1890 verwendet hatte, die noch nicht veröffentlicht war. Mit Debussys Ruhm wuchs indes auch die Nachfrage nach neuen Stücken, und so wurde die alte *Suite bergamasque* ausgegraben, überarbeitet und 1905 veröffentlicht, während die drei Stücke der „neuen Bergamasque“ einzeln veröffentlicht wurden.

Neben Debussys kompositorischer Entwicklung florierte in jenen Jahren auch seine private. 1903 hatte er Emma Bardac kennengelernt, die Mutter einer Schülerin, und die beiden waren sich nähergekommen. So nahe, dass er im folgenden Jahr seine Frau Lilly um die Scheidung bat. Da Emma Bardac verheiratet war (mit einem Bankier) und zuvor die Geliebte von Gabriel Fauré gewesen war, schien ein Skandal ohnehin vorprogrammiert. Als Lilly sich jedoch weigerte, in eine Scheidung einzuwilligen und stattdessen einen Selbstmordversuch unternahm, nahm die Affäre noch größere Ausmaße an. Der Freundeskreis stellte sich mehrheitlich auf Lillys Seite, so dass Debussy mit Emma und ihrer 1905 geborenen Tochter Chouchou (Claude-Emma) eine Zeitlang recht isoliert lebte.

Von Anfang an war Debussy regelrecht vernarrt in Chouchou, und von Anfang an komponierte er für sie. Die *Suite Children's Corner* – deren erster Satz bereits 1906 komponiert (und einzeln veröffentlicht) wurde – erschien 1908 mit der Widmung „Meiner lieben kleinen Chouchou, mit den zärtlichsten Entschuldigungen ihres Vaters für das, was folgt“. Sie besteht aus sechs Miniaturszenen aus der Kinderstube: Klavierunterricht (*Doctor Gradus ad Parnassum*); ein Spielzeugelefant wird in den Schlaf gesungen (*Jimbo's Lullaby*); eine Puppe erhält ein Ständchen; jemand betrachtet, wie draußen der Schnee fällt; die Geschichte eines Schäferjungen wird erzählt, und die ungestüme, unbekümmerte Golliwog-Puppe tanzt einen Cakewalk. (Debussy benutzte englische Titel – wahrscheinlich in Anbetracht des Umstandes, dass eine vornehme Pariser Kinderstube jener Zeit sicherlich ein englisches Kindermädchen hatte.)

Children's Corner wird mitunter als vorwiegend humoristisches Werk erachtet und aufgeführt; in der Tat hat Debussy eine ganze Reihe musikalischer Witze eingebaut. Einer der offensichtlichsten ist der Seitenhieb auf den Klaviervirtuosen und -erzieher Muzio Clementi und seinen *Gradus ad Parnassum* („Aufstieg zum Parnaß“, dem Sitz

Apollons und der Musen), eine Etüdensammlung aus dem Jahr 1807. Aber selbst der witzige Debussy ist immer noch subtil, und sicherlich sucht man hier vergebens nach einer bösen Absicht. Andererseits gab Debussy selber dem Spieler folgende Anweisung: „mit ein wenig Humor, der auf den guten alten Clementi zielt. Schneller und brillant gegen Ende.“ Und ebenso wie er in diesem Spaß mit den Klavierlehrern dieser Welt Nuancierungen vorsieht, so widerstrebt ihm, aus *The snow is dancing* (*Der Schnee tanzt*) nur ein hübsches Bild zu machen. In seinen Anmerkungen zu diesem Satz heißt es. „Dies ist ein Stimmungs- und Tongemälde. Es muss neblig, trist und monoton sein.“ Debussy scheut nicht einmal davor zurück, die große musikalische Fehde seiner Zeit – ausgefochten zwischen Wagnerianern und Anti-Wagnerianern – in die Kinderstube zu tragen. In *Golliwogg's cake walk* gibt es nach dem forsch-rhythmischen Ragtime ein Zwischenspiel mit der Spielanweisung avec une grande émotion. Wir hören eine kurze *Tristan und Isolde*-Parodie nach Art eines Variété-Melodrams („Haben Sie hier keine Angst vor Übertreibungen“, sagte Debussy zu dem Pianisten Maurice Dumesnil.) Sollte dieser Witz boshaft sein, so richtet er sich natürlich auch gegen den jungen Konservatoriumsstudenten Achille-Claude Debussy, der, so wird erzählt, nirgends ohne seine *Tristan*-Partitur hinging ...

Der Cakewalk, den man zum Ragtime tanzt, war in jenen Jahren sehr *à la mode*; Notenblätter mit Ragtimes und anderen unbekannten amerikanischen Tänzen tauchten in Paris und London auf und auch Pianorollen, die nach Einwurf von ein oder zwei Münzen ganze Spielsalons und Rummelplätze mit aufregenden neuen Klängen füllten. Debussy verwendete diesen Tanz noch einmal in einem kleinen Stück, das er für eine Klavierschule für Kinder schrieb. *Le petit nègre* – oder *The little Nigar*, wie Debussy es in seinem eher holprigen Englisch nannte – ist ein Beispiel dafür, wie populäre Einflüsse in die Kunst eindringen. Ein anderes ist *La plus que lente* („Der Mehr-als-langsam“), ein Walzer, der nicht unbedingt im Konzertsaal beheimatet ist. Er atmet vielmehr den Duft von Damen, die die vornehmen Salons de thé bevölkerten. In einem Brief an seinen Verleger beschrieb Debussy mit einem Verlaine-Zitat das Zielpublikum für dieses exquisite Pasticcio: „les belles écouteuses“ – „die schönen Zuhörerinnen“!

Ein anderer Walzer verbirgt sich hinter dem Titel *Hommage à Joseph Haydn*; als Tempoangabe trägt er *Mouvement de valse lente*. 1909, in Haydns 100. Todesjahr geschrieben, enthält sein Hauptthema die drei musikalisch verwertbaren Buchstaben des Komponistennamens (H-A-D).

Die große Errungenschaft Debussys Ende 1909/Anfang 1910 aber stellt das erste Heft der *Préludes* dar. Von Anfang an als Teil einer 24teiligen Sammlung konzipiert, waren die *Préludes* offenkundig eine Ehrenbezeugung an die pianistische Tradition von Komponisten wie Chopin. Und vielleicht war es dieser tief empfundene Respekt, der Debussy veranlasste, seinen Präludien keine Titel zu geben – traditionellerweise handelt es sich um eine Gattung ohne programmatische Bestimmung –, sondern eher Epigramme, die so diskret wie möglich unter dem letzten Takt eines jeden Stücks stehen. Ein anderer Grund könnte seine Verärgerung darüber gewesen sein, so oft als Impressionist bezeichnet zu werden. Was auch immer der Grund gewesen sein mag – trotz seiner Vorsichtsmaßnahmen sind die Präludien unter ihren Epigrammen berühmt geworden. In vielen Fällen sind die Quellen dieser „Titel“ leicht zu identifizieren: *La Fille aux cheveux de lin* (*Das Mädchen mit dem flachsbonden Haar*) ist der Titel eines Gedichts von Leconte de Lisle, das Debussy bereits vertont hatte; « *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* » („*Die Klänge und Düfte schwirren in der Abendluft*“) entstammt dem Gedicht *Harmonie du soir* von Charles Baudelaire. Einige der Quellen hat Debussy selber genannt, wie beispielsweise den Karyatiden im Louvre, der die Anregung zu *Danseuses de Delphes* (*Delphische Tänzerinnen*) bildete, andere sind bloßes Rätselraten: War es Shakespeares *A Midsummer Night's Dream*, der *La Danse de Puck* (*Pucks Tanz*) inspirierte, oder waren es eher Arthur Rackhams Illustrationen zu diesem Werk? So unterhaltend solche Spekulationen sein mögen, ist es doch durchaus riskant, bei der programmatischen Deutung der *Préludes* allzu wörtlich vorzugehen. Im Fall von *Voiles* beispielsweise könnte entweder „Schleier“ oder „Segel“ gemeint sein, und selbst in weniger zweideutigen Fällen sollte man bedenken, dass Debussy nicht Kreuzworträtsel, sondern Musik geschaffen hat. Zumal sich in seinen *Préludes* einige seiner großartigsten, gestalten- und artenreichsten Kompositionen finden – Musik wie ein entschleierter Traum.

„Musik muss die Menschen nicht zum Denken anregen ... es wäre schon genug, wenn sie sie zum Hören veranlasste.“ – Claude Debussy an Paul Dukas, 1901

Das erste Heft der *Préludes* erschien 1910 und fand großen Anklang; wenige Wochen nach der Veröffentlichung bezeichnete Ravel die Stücke als „wunderbare Meisterwerke“. Das zweite Heft folgte drei Jahre später; seine Stücke sind wohl zwischen 1911 und dem Frühjahr 1913 entstanden. Höchstwahrscheinlich hat Debussy von Anfang an geplant, insgesamt 24 *Préludes* zu komponieren (womit er in die Fußstapfen von Chopin und, ja, Bach trat) – immerhin war das erste Heft unter dem Titel „*Préludes pour piano, 1^{er} livre*“ veröffentlicht worden. Offenkundig sind die zahlreichen Parallelen zwischen den beiden Sammlungen – in beiden findet sich beispielsweise ein Stück, das von der Welt des Vaudeville inspiriert ist (*Minstrels* im ersten Heft, *General Lavine – eccentric* im zweiten), beide enthalten ein Stück spanischer Provenienz (*La Sérénade interrompue* bzw. *La Puerta del Vino*) und in beiden Heften zeigt sich Debussy bei einem Stück von einer ungezügelt virtuoson Seite (*Ce qu'a vue le Vent d'Ouest* bzw. *Feux d'artifice*). Außerdem ist beiden Heften Debussys Methode gemeinsam, die Stücktitel am Ende jedes Stückes als Fußnote sozusagen zu verstecken. In gewisser Hinsicht illustriert diese Methode das obige Zitat: Selbst wenn Debussy verschiedentlich Gefallen daran fand, außermusikalische Phänomene in Musik zu übersetzen, ist das Ergebnis absolute Musik, die von ihren Hörern nicht im Sinne einer Geschichte interpretiert werden sollte.

Die ersten beiden *Preludés*, *Brouillards* (*Nebel*) und *Feuilles mortes* (*Welke Blätter*) sind atmosphärische Stimmungsbilder, denen das dramatische *La Puerta del Vino* (*Die Weinpforte*) folgt. Dieses *Prélude* wurde von einer Postkarte inspiriert, die ihm Manuel de Falla zugesandt hatte und die einen Torbogen der Alhambra, des Maurenpalasts in Granada, zeigt; in besonderer Weise sind hier Debussys Impressionen der andalusischen Volksmusik verarbeitet. Auch *Les Fées sont d'exquises danseuses* (*Die Feen sind*

vorzügliche Tänzerinnen) wurde von einem Bild inspiriert – einer Illustration von Arthur Rackman zu J.M. Barries *Peter Pan*. *Bruyères (Heide)* nimmt uns mit in eine weite Landschaft mit klarer Luft – nur um mit dem nächsten Stück brüsk in eine Music-Hall versetzt zu werden. Der exzentrische General Lavine war ein amerikanischer Clown, der Anfang der 1910er Jahre in Paris auftrat; für ihn komponierte Debussy einen Slapstick-Soundtrack „im Stil und Tempo eines Cakewalks“. Das folgende Stück sorgt für einen weiteren raschen Szenenwechsel: *La Terrasse des audiences du clair de lune (Die Zuhörerterrasse bei Mondenschein)*. Inspiriert von einer Formulierung aus einem Zeitungsbericht über die Feiern, die die Krönung König Georg V. zum Kaiser von Indien begleiteten, ist es eine subtile, aber unwiderstehliche Beschwörung des Fernen Ostens und seiner Geheimnisse. *Ondine* basiert wiederum auf einer Illustration von Arthur Rackman, diesmal für die bekannte Geschichte der unglücklich verliebten Meerjungfrau. *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* ist Debussys Huldigung an Charles Dickens und den Helden aus *Pickwick Club*; es beginnt mit einer angemessen stattlichen Einleitung, einem akkordisch massiven Zitat der britischen Nationalhymne. Der Kontrast zu *Canope*, in dem Debussy die harmonische Obertonreihe und die verschiedenen Resonanztöne des Instruments erkundet, um mit ihnen Melodien in der Art der indonesischen Gamelan-Ensembles zu bilden, könnte kaum größer sein. (Der Titel bezieht sich auf eine Graburne, die bei den Begräbniszeremonien im alten Ägypten verwendet wurde.) Das folgende *Les Tierces alternées (Die alternierenden Terzen)* ist eine schnelle Terzenstudie und das einzige Prélude ohne außermusikalischen Titel. In der Tat ist es ein Beispiel wahrhaft abstrakter Musik, die an Rameau, die Couperins und die große französische Klaviertradition denken lässt, das zugleich aber Debussys eigene zwölf *Etüden* aus dem Jahr 1915 ankündigt. *Feux d'artifice (Feuerwerk)* stellt mit seinen festlichen und gewaltigen Kaskaden einen würdigen Schluss dar. Auch hier findet sich, gegen Ende des Stücks, ein Zitat einer Nationalhymne – dieses Mal *La Marseillaise*, was die Hörer sicher an die in allen Städten Frankreichs stattfindenden Feiern zum 14. Juli, dem Tag der Erstürmung der Bastille, denken lässt.

Einige Monate nach der Publikation des zweiten Hefts der *Préludes* begann De-

bussy mit der Arbeit an *La Boîte à joujoux* (*Die Spielzeugkiste*), einem Kinderballett nach einer Erzählung des französischen Autors und Illustrators André Hellé. Es geht um eine klassische Dreiecksbeziehung, die sich unklassischerweise zwischen einer hübschen Puppe, einem Holzsoldaten und der Marionette Polichinelle (dem französischen Hanswurst) abspielt. Bunte Charaktere, darunter ein Spielzeugelefant und verschiedene Puppen – ein Matrose, ein „englischer Soldat“ und „Le Policeman“ – bilden den Rest des Ensembles und geben dem Komponisten die Möglichkeit, mit oft nur wenige Takte langen Skizzen zu brillieren. (Eine Übersicht finden Sie auf S. 58.) Bereits in *Children's Corner* hatte Debussy das Kinderzimmer als Inspirationsquelle entdeckt. Nun sagte er, dass zu den Vorbereitungen für das Ballett gehört habe, das Vertrauen einiger alter Puppen von Chouchou (so der Kosenamen seiner damals sieben Jahre alten Tochter) zu gewinnen.

Um die Gefahr der Sentimentalität zu bannen, die solchen Projekten mitunter eigen ist, nannte Debussy *La Boîte* eine Pantomime und fasste eine Marionettenaufführung ins Auge – was man der transparenten und doch raffinierten Musik beinahe anzuhören meint. Die Klavierausgabe erschien 1913 (mit Illustrationen von Hellé), und Debussy begann, sich mit der Instrumentation zu beschäftigen. Doch die geplante Premiere wurde verschoben, und mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs landete das Werk in der Schublade. Doch Debussy gab das Werk nicht auf. Noch im November 1917 erwähnte er die Orchestrierung in einem Brief an seinen Verleger Jacques Durand und nannte *La Boîte* „dieses kleine Werk, das trotz allem von ausgesprochen französischem Esprit ist.“ Die Uraufführung aber sollte erst nach dem Tod des Komponisten stattfinden; sein Freund André Caplet vervollständigte die Orchestrierung.

In den ersten neun Kriegsmonaten schrieb Debussy nur die *Berceuse héroïque* – was zeigt, wie tief die politische Situation den Komponisten bewegte. Das Stück wurde für das im November 1941 in London veröffentlichte *King Albert's Book* komponiert, eine Huldigung an den belgischen König und sein Volk, das die Kriegsunruhen als eines der ersten zu erleiden hatte. Anscheinend hatte Debussy ursprünglich einen Marsch schreiben wollen, doch schließlich wurde ein – wenn auch heroisches – Wiegenlied daraus, das

am Ende kurz die belgische Nationalhymne *La Brabançonne* zitiert. In einem Brief schrieb er: „Glauben Sie mir, Kriegsmusik kann nicht in Zeiten des Krieges geschrieben werden.“ Und er fuhr fort: „Diese Berceuse ist melancholisch, zurückhaltend – *La Brabançonne* wird nicht gebrüllt.“

Trotz ihres unbeschwerten Walzercharakters hängt die *Pièce pour l'oeuvre du „Vêtement du blessé“* ebenfalls mit dem Krieg zusammen. Debussys Frau Emma engagierte sich bei einer Wohltätigkeitseinrichtung, der Debussy eine Manuskriptseite für eine Benefizauktion im Juni 1915 schenkte. Eine Abschrift dieses Stücks mit der Widmung „Pour le ‚vêtement‘ de ma petite mienne“ hat sich im Nachlass von Emma Debussy erhalten und wurde erstmals rund 20 Jahre später (unter dem Titel *Page d'album*) veröffentlicht. Die im selben Jahr entstandene *Élégie* hat eine ähnliche Geschichte. Das für eine andere Wohltätigkeitsveranstaltung komponierte Werk wurde lange Zeit als Debussys letztes Werk für Klavier solo gehalten. (2001 wurde das 1917 komponierte *Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon* entdeckt.) In seiner Tempobezeichnung *Lent et douloureux* könnte sich durchaus die schwierige Zeit widerspiegeln – doch andererseits weiß man, dass Debussy das Stück nur eine Woche nach einer schwierigen Operation fertigstellte: Seit einigen Jahren litt er an Krebs, der Krankheit, von der er sich nie mehr erholen sollte.

CD 5

„Die Musik beginnt da, wo die Sprache als Ausdrucksmittel versagt; Musik ist für das Unaussprechliche gemacht ...“ – Claude Debussy

Diese Ansicht äußerte Debussy in einem Brief an Ernest Guiraud, seinen Kompositionslehrer am Pariser Conservatoire. In diesem Brief aus dem Jahr 1889 geht es dem jungen Komponisten um Bühnenmusik; genauso gut aber könnte er im Sommer 1915

geschrieben worden sein. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Jahr zuvor und die anhaltenden Sorgen über seinen eigenen Gesundheitszustand hatten Debussy in eine Schaffenskrise gestürzt. Fast ein ganzes Jahr lang hatte er außer zwei Klavierstücken – *Berceuse héroïque* und *Pièce pour l'œuvre de „Vêtement du blessé“*, die beide für wohltätige Zwecke bestimmt waren (s. CD 4) – so gut wie nichts komponiert.

Wahrscheinlich hat die Arbeit an einer revidierten Gesamtausgabe der Klavierwerke Chopins für seinen Verleger Durand dazu beigetragen, seine Kompositionslust wieder zu wecken. Nach einer großen Zahl von Kompositionen mit illustrativen Titeln oder Andeutungen – *Images*, *Estantes*, *Masques* und die *Préludes*, um nur einige zu nennen – beschloss Debussy nun, Sprache und außermusikalische Konnotationen zu meiden. Für seine neuen Kompositionen entschied er sich stattdessen für denkbar schlichte und sachliche Titel wie „Etüden“ oder „Sonaten“. Diese Haltung trug wohl das ihre zu einem plötzlichen und erstaunlichen Schaffensdrang bei: Binnen weniger Sommermonate, die er an der Küste der Normandie verbrachte, komponierte er *En blanc et noir* (für zwei Klaviere), zwei Sonaten (für Cello und Klavier sowie für Flöte, Viola und Harfe) und die gesamte Sammlung der *12 Étüden* für Klavier. In einem Brief an Strawinsky aus dem Oktober 1915 listete er diese Werke auf und fügte hinzu: „Ich habe nichts als absolute Musik geschrieben“.

Mit seinen *Études* knüpfte Debussy an die Gattung der Konzertetüde an, wie sie von Chopin (und Liszt) etabliert worden war und in der die größte Herausforderung darin besteht, bestimmte Aspekte der Spieltechnik zu behandeln und zugleich Kunstwerke eigenen Rechts zu schaffen. Am 28. August 1915, mitten in der Arbeit daran, schrieb er an seinen Verleger: „Sie werden mir beipflichten, dass es nicht nötig ist, der Technik noch mehr aufzuhalsen, nur um einen seriösen Eindruck zu machen, und dass ein wenig Charme niemals schaden kann. Chopin hat es bewiesen ...“ Den Einfluss Chopins hat Debussy mit der Widmung der *Études* öffentlich bekannt. Bemerkenswert aber ist, dass er vor der Veröffentlichung auch mit dem Gedanken gespielt hatte, die *Études* Couperin zu widmen, den er einst „den poetischsten unter unseren Klavierkomponisten“ genannt hatte. In der Berücksichtigung unterschiedlicher Aspekte der Spieltechnik geht Debussy

gewiss ausgesprochen systematisch vor – in den Titeln benennt er sogar das Problem, mit dem sich die jeweilige Étude beschäftigt –, in seinen Briefen aber spricht er von seinen Stücken in anderer Weise. Étude Nr. 8 beispielsweise – *Pour les agréments* (Für die Verzierung) „macht bei der Form einer Barkarole (auf einem italienisch gefärbten Meer) eine Anleihe“, während die gesamte Sammlung „rigorose Technik hinter Blumen der Harmonie verbirgt“. Und in der Partitur steht vor der Étude Nr. 5 mit ihrem wirbelnden Walzerrhythmus die Vortragsangabe *joyeux et emporté* („fröhlich und leidenschaftlich“) – ein scharfer Kontrast zu der stocknüchternen Überschrift „Für Oktaven“.

Das Fehlen poetischer Titel, wie sie in den früheren Werken begegnen, hat wohl dazu beigetragen, dass die *Études* lange Zeit auf eher verhaltenes Interesse gestoßen sind; ein Übriges taten die spieltechnischen Anforderungen. (An seinen Verleger schrieb Debussy, er freue sich darauf, ihm diese Stücke vorzuspielen „die Ihre Finger in Schrecken versetzen... Sie können versichert sein, dass auch meine eigenen mitunter vor gewissen Passagen zögern.“) Es dauerte erstaunlich lange, bis die *Études* sich im Repertoire behaupten konnten und als das anerkannt wurden, was sie sind: Meisterwerke der Klaviermusik des 20. Jahrhunderts.

Der relative Mangel an Interesse an dieser Sammlung mag auch für den Umstand verantwortlich sein, dass eine dreizehnte *Étude*, die ihren Titel mit der Nr. 11 teilt (*Pour les arpèges composés* (Für die zusammengesetzten Arpeggien), erst 1977 entdeckt wurde. Obwohl man von der Existenz des Manuskripts wusste, hielt man es einfach für einen Entwurf zu der schließlich veröffentlichten *Étude*, die ihrerseits lange Zeit das bekannteste Stück der Sammlung war. Eine nähere Untersuchung des Manuskripts freilich zeigte, dass es sich um ein unabhängiges Stück handelte. Debussy hatte zur gleichen Zeit an den beiden Stücken gearbeitet und sich schließlich für das eine entschieden, das Manuskript des anderen aber in seinen Papieren aufbewahrt. Diese *Étude retrouvée* wurde hier in der Spielfassung des Debussy-Experten Roy Howat aufgenommen.

Debussys Korrespondenz zeigt, dass ihm die Komposition der *Études* eine Herzensangelegenheit war. Die *Six Épigraphes antiques* dagegen entstanden aus vorwiegend finanziellen Gründen. Das Werk, das kurz vor dem Krieg fertiggestellt war (ursprüng-

lich für Klavier zu vier Händen), macht reichhaltigen Gebrauch von der Schauspielmusik, die Debussy 1900/01 für eine Bühnenaufführung von Pierre Louÿs' Gedichtsammlung *Les Chansons de Bilitis* komponiert hatte. Die Veröffentlichung der Gedichte 1894 hatte einige Aufmerksamkeit erregt: Louÿs hatte vorgegeben, der bescheidene Übersetzer einer Textsammlung zu sein, die von Bilitis, einer fiktiven Kurtisane und Dichterin aus dem alten Griechenland, stamme. Debussy und Louÿs waren seinerzeit eng befreundet und beeinflussten sich gegenseitig. Bereits 1897/98 hatte Debussy drei der Bilitis-Gedichte vertont. Bei der Aufführung im Jahr 1901 wurden zwölf weitere Gedichte zur Begleitung von zwei Flöten, zwei Harfen und Celesta rezitiert. Als Debussy 1914 zu diesem Werk zurückkehrte, erklärte er, er habe eine Zeitlang vorgehabt, es in eine Orchestersuite umzuarbeiten, schließlich aber der Version für Klavier zu vier Händen den Vorzug gegeben, in der er die Musik zu sechs Gedichten überarbeitete und erweiterte. Den neuen Stücken gab er Titel, die sich von den von Louÿs stammenden mal mehr, mal weniger unterscheiden:

- Nr. 1 „Um Pan anzurufen, den Gott des Sommerwindes“ – „Chant pastoral“ (Louÿs)
- Nr. 2 „Auf ein namenloses Grab“ – „Le Tombeau sans nom“
- Nr. 3 „Auf dass die Nacht günstig sei“ – „Chanson: Ombre du bois“
- Nr. 4 „Für die Tänzerin mit den Fingerzimbeln“ – „La Danseuse aux crotales“
- Nr. 5 „Für die Ägypterin“ – „Les Courtisanes égyptiennes“
- Nr. 6 „Um dem Morgenregen zu danken“ – „La Pluie au matin“

Während die *Études* sowohl in spieltechnischer als auch stilistischer Hinsicht nach vorn blicken, handelt es sich bei den *Épigraphes* eher um Nachgedanken – aus naheliegenden Gründen, bedenkt man ihre Herkunft. Sie beziehen sich auf Debussys „impressionistische“ Vergangenheit, überraschen indes mit ihrer extremen Ökonomie und verdichteten Textur. Tatsächlich ist der Satz oftmals derart licht, dass Debussy 1915, als er die *Épigraphes* für Klavier zu zwei Händen bearbeitete, in etlichen Passagen sämtliche Töne der originalen Duettfassung beibehalten konnte.

Auf der vorliegenden CD werden die *Épigraphes* von Debussys frühesten und spä-

testen Kompositionen umrahmt. *Intermède* ist wiederum eine Transkription – diesmal des zweiten Satzes, Scherzo – seines *Klaviertrios Nr. 1* aus dem Jahr 1880. Das Trio wurde in Florenz komponiert, als der vielversprechende Komponist mit seiner (und Tschaikowskys) Gönnerin, der reichen russischen Witwe Nadeschda von Meck, auf Reisen war. Die Klavierfassung, die möglicherweise von Debussy selber stammt, entstand vermutlich zwei Jahre danach.

Am Ende dieser CD – und von Debussys Œuvre überhaupt – steht *Les Soirs illuminés*, ein kurzes Stück aus dem Frühjahr 1917. Es entstand als eine Dankesgabe an Debussys Kohlenhändler – einen Monsieur Tronquin –, der den Haushalt des Komponisten in den Kriegswintern mit dem kostbaren Brennstoff versorgt hatte. Zuoberst des sorgfältig notierten Autographs zitierte Debussy eine Zeile von Charles Baudelaire: „Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon“ („Die Abende erhellt von sanfter Kohlenglut“), die aus dem Gedicht *Le Balcon* stammt, das Debussy 1888 als eines von fünf Baudelaire-Liedern vertont hatte. Und es lässt nicht unberührt, dass Debussy in seiner letzten vollendeten Komposition (mag es sich auch um ein Gelegenheitswerk handeln) auf Material zurückgriff, das er als junger Mann von 26 Jahren erstmals erkundet hatte – lange, bevor er jene Werke schrieb, die ihm einen Platz unter den größten Komponisten seiner Zeit sicherten.

CD 6

Als Debussy 1872 im Alter von zehn Jahren in das Pariser Conservatoire eintrat, war Klavier sein Hauptfach; 1880 erst kam er in die Kompositionsklasse Ernest Guirauds. Zum Kompositionsstudium gehörte damals nicht nur das eigentliche Komponieren, sondern auch Instrumentation sowie die Disziplinen Kontrapunkt und Fuge.

Zu den Prüfungen gehörten ein jährlicher Fugenwettbewerb, bei dem die Kompositionsstudenten eine vierstimmige Fuge „im strengen Stil“ über ein vorgegebenes Thema

zu schreiben hatten. Dafür standen ihnen 18 Stunden zur Verfügung – von 6 Uhr morgens bis Mitternacht – die sie im Conservatoire verbringen mussten. Offiziell sollte es sich um Vokalfugen handeln, die den Stimmumfang von Sopran, Alt, Tenor und Bass berücksichtigen und in den jeweiligen Schlüsseln notiert sein mussten, tatsächlich aber waren sie weder für eine vokale noch irgend eine andere Aufführung vorgesehen. Ihre einzige Realisierung erlebten die Stücke eventuell dann, wenn die Jury sie nach Prüfung der Partituren zur abschließenden Begutachtung am Klavier ausgewählt hatte.

In einem Aufsatz über den Fugenunterricht am Pariser Conservatoire im 19. Jahrhundert hat Anthony Bergerault das Fach als „ein Paradox auf drei Ebenen“ bezeichnet: „Ziel war es, ein Werk zu komponieren, das formal Bachs Vorbild folgte, dabei die kontrapunktischen Mittel des 16. Jahrhunderts verwendete, und all dies im Kontext der Harmonik des 19. Jahrhundert bewerkstelligte. Die Unstimmigkeiten, die zwischen diesen unterschiedlichen Musikformen entstehen, machen jegliche Stilbetrachtung müßig ...“

Seit Cherubinis Amtszeit stellte traditionsgemäß der Direktor des Conservatoire das Thema der Fuge. Für die Themen, denen sich Debussy und seine Kommilitonen bei den Fugenwettbewerben der Jahre 1881–83 gegenüber sahen, war daher der Komponist Ambroise Thomas verantwortlich. Wie die Untersuchungen John R. Clevengers gezeigt haben, waren Debussys Ergebnisse bei diesen Kompositionen alles in allem durchschnittlich: 1881 wurde seine Fuge keines Kommentars gewürdigt, 1882 lautete das Urteil: „einige Passagen monoton“, und 1883 hieß es: „ein wenig affektiert und präntiös – nicht schlecht“.

Als wie wichtig es galt, dass angehende Komponisten Fugen schreiben konnten, zeigt der Umstand, dass der renommierte Prix de Rome-Wettbewerb des Institut de France bei den Vorrunden ebenfalls die Komposition einer Fuge verlangte. Die Kandidaten wurden sechs Tage isoliert, innerhalb derer sie eine Fuge und eine Komposition für Chor und Orchester zu schreiben hatten. Die vorliegende CD-Box enthält auch Debussys Wettbewerbsbeitrag von 1882, der auf einem Thema von Gounod basiert. Damals schaffte Debussy es nicht in die zweite Runde; ein Jahr darauf indes gelang es ihm. Ein in der Bibliothèque nationale in Paris aufbewahrtes Fragment stammt aus der

der Vorrunde des Jahres 1883 und stellt wohl den ersten, nach nur 31 Takten abgebrochenen Versuch zu einer Fuge über das damalige Thema dar.

© *Leif Hasselgren 2001–2011*

Literatur:

Anthony Bergernaut: „L’enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858–1905)“, in *Transposition. Musique et sciences sociales*, 2011

John R. Clevenger: „Debussy’s Paris Conservatoire Training“, in *Debussy and his World*, hg. v. Jane Fulcher, 2001

Fantasie für Klavier und Orchester

Nachdem er 1884 endlich den begehrten Prix de Rome gewonnen hatte, musste Debussy dem Institut de France jährlich eine Komposition als Nachweis seines Fleißes und seines Fortschritts abliefern. Die vierte und letzte davon hätte die *Fantasie für Klavier und Orchester G-Dur* sein sollen, die 1889 in der Villa Medici in Rom begonnen und im April 1890 nach seiner Rückkehr nach Paris fertiggestellt wurde. Doch sie wurde dem Institut nie vorgelegt; sein Leben lang zeigte er eine zumindest ambivalente Einstellung diesem Werk gegenüber – dem einzigen, das er je für diese Besetzung komponierte. Am Tag vor der Uraufführung nahm er ohne weitere Erklärung die Partitur von den Pulten der Musiker. Später weigerte er sich, das Werk aufführen zu lassen, solange er nicht einige Revisionen vorgenommen hätte, die er folgendermaßen begründete: „Seit 1889 [...] hat sich meine Ansicht geändert, wie das Klavier mit dem Orchester einzusetzen sei. Auch muss man für das Orchester anders schreiben, sonst unterstützt man einen etwas lächerlichen Kampf zwischen diesen beiden Wesen!“ (Brief an Edgard Varèse vom 10. August 1909). „Gewiss werde ich dieses Kind nicht verstoßen!“, schrieb er wenig später an einen Freund. Die *Fantaisie* wurde schließlich in der Fassung, in der der Komponist sie hinterlassen hatte, von Alfred Cortot und dem Orchester der Royal Philharmonic Society am 20. November 1919 in London posthum uraufgeführt. Woher rührt das Misstrauen des Komponisten? Verschiedene Gründe könnten dafür angeführt werden: nicht individuell genug, formal zu vierschrotig, thematisch zu

unprofiliert, nicht „dankbar“ genug für Pianist und Dirigent und, vor allem, in mehrfacher Hinsicht zu nah an der *Symphonie „Cévenole“* von Vincent d'Indy, den Debussy sehr schätzte. Der Hörer des 21. Jahrhunderts freilich wird gern jene Details ausmachen, die auf den späteren Debussy vorausweisen – u.a. die Verwendung der Ganztonleiter; allgegenwärtige Ostinatos; die Überleitung vom zweiten Satz zum Finale, die auf jene zwischen den beiden letzten Teilen des 20 Jahre später entstandenen *Iberia* vorausweist; die Passage im Finale, die *Fêtes* und *Rondes de printemps* ankündigt. Das Werk knüpft mit seiner Dreisätzigkeit an die klassische Konzertform an und wird – wie das drei Jahre später entstandene *Streichquartett* – durch zyklische Elemente vernetzt.

© Jean-Pascal Vachon 2011

LA BOÎTE À JOUJOUX: SYNOPSIS

Das kurze *Prélude* mit dem Untertitel *Le sommeil de la boîte* (*Der Schlaf der Kiste*) endet mit einem Akkord (Spielanweisung „le plus doux du monde!“), der geradewegs zur ersten Szene führt, die in einem nächtlich-verlassenen Spielzeugladen stattfindet. Eine Puppe wird lebendig und macht Licht an. Zwei andere Puppen und die Marionetten Pierrot, Harlekin und Polichinelle erwachen. Sie rufen den Rest der Spielzeuge zusammen, während die Musik zusehends energischer wird. Der Deckel einer Spielzeugkiste öffnet sich und ein merkwürdiger Holzsoldat schaut heraus, während eine Art Fanfarenthema im *pianissimo* erklingt.

Nun beginnt eine Spielzeugparade, bei der verschiedene Charaktere ins Zentrum rücken. Zuerst kommt ein schwerer Elefant, der indes von einer Passage im Zaum gehalten wird, von der Debussy uns in der Partitur versichert, sie beruhe auf einem alten Hindu-Lied, das „noch in unseren Tagen“ zur Bändigung von Elefanten verwendet würde. Als nächstes folgt ein Solo des Harlekin (*scherzando*), dem sich Der englische Soldat (*Le soldat anglais*) anschließt – mit einem Marsch, der auf Debussys *Le petit nègre* anspielt. Nun kommt Polichinelle ins Rampenlicht, dessen ungelenke Musik in

der Partitur als „grell“ bezeichnet ist. Die darauf folgende Episode ähnelt einer Verfolgungsjagd aus einem Slapstick-Stummfilm, wobei „Le Policeman“ den Kürzeren zieht. Nun ist es an der Heldin zu tanzen, und eine Einleitung, die auf den Walzer einstimmt, führt zum Thema der Puppe. Diese Stimmung wird unterbrochen von Pierrot, Harlekin, Polichinelle und den beiden anderen Puppen, die einen rasanten Rundtanz im Stile einer Gigue beginnen. Bald kommt die dritte Puppe hinzu, dann auch eine Matrosenpuppe mit einigen solistischen Einlagen. Als sie hinter die Spielzeugkiste wirbelt, lässt die Puppe eine Blume fallen. Der Soldat hebt sie auf und küsst sie, was die Puppe Polichinelle erzählt, worauf der sich der Kiste zuwendet und ihm einen Tritt versetzt. Plötzlich springt der Deckel von der Kiste und heraus kommt das zornige Gesicht eines Hauptmanns. Der Klavierbass imitiert einen Trommelwirbel; das Thema in der rechten Hand wird „sehr kriegerisch“ („très guerrier“) angestimmt. Doch der Rundtanz geht weiter, und ständig kommen neue Gestalten hinzu. Plötzlich bricht der Tag an, und man hört die Türglocke. Alle Spielzeuge huschen entsetzt hinweg; die Puppe, die da Licht angemacht hatte, beeilt sich, es wieder auszuschalten.

Zweite Szene – *Das Schlachtfeld*. Wir befinden uns auf einer großen, grünen Ebene; zwei Bäume stehen in der Bühnenmitte. Polichinelle flirtet mit der Puppe, doch die Musik lässt uns wissen, dass seine Absichten alles andere als ernst sind. Die Puppe bittet ihn um einen Trauring, doch Polichinelle lacht nur und küsst sie. Plötzlich hört man marschierende Soldaten. Sie betreten die Bühne, und ihr Hauptmann weist mit seinem Säbel auf Polichinelle, der sich aus dem Staub macht. Die Soldaten stellen sich in Gefechtsstellung auf (wobei ein Zitat aus dem Soldatenchor von Gounods *Faust* erklingt.) Polichinelle kommt mit anderen Marionetten und Pistolen zurück. Ein Kampf entbrennt, in dem mal die eine, mal die andere Seite die Oberhand gewinnt. Nach dem Kampf liegt der Soldat in der mond hellen Nacht verwundet auf dem Boden. Polichinelle schleicht herbei, nimmt sich die Pistole und verschwindet lachend. Die Puppe nähert sich dem Soldaten und beginnt zu den Klängen einer „sanften und mitfühlenden“ („tendre et compatissant“) Musik, seine Wunden zu versorgen. Der Soldat erhebt sich; in der Ferne hören wir Polichinelle und seine Bande feiern.

Dritte Szene – *Schäferei zu verkaufen*. Eine öde Landschaft. Wir sehen eine Schäferin mit einem Schild „Zu verkaufen“. Der Soldat – bandagiert, aber mit der Blume in der Hand – erscheint mit der Puppe. In der Ferne hört man erst eine Schalmey, dann einen Leierkasten. Ein Schäfer kommt mit seiner Herde vorbei und die Puppe kauft zwei seiner Schafe. Darauf erscheint eine Gänsemagd, und die Puppe kauft ebenfalls zwei Gänse. In „melancholischer Stimmung, die vom Klang der Schalmey herrührt“, umarmen sich die Puppe und der Soldat; langsam gehen sie auf die Schäferhütte zu.

Vierte Szene. Ein Schild, auf dem „Zwanzig Jahre später“ steht, hängt vor der Szenerie, die „ein behagliches Landhaus“ zeigt. Als erster erscheint – begleitet von einer Bassfigur, die der Komponist als „offiziell“ bezeichnet hat – Polichinelle, der Wachtmeister geworden ist. Vor dem Landhaus steht der Soldat mit einem großen weißen Bart und der verwelkten Blume in seiner Hand (in der Partitur steht „sehr wichtig“). Neben ihm stehen die Puppe – beträchtlich fülliger als zuvor – sowie die Kinder, der Größe nach angeordnet. Jetzt, wo ihre Tanzjahre vorüber sind, singt die Puppe, und die aufgeregten Kinder tanzen eine Polka. Plötzlich kommt alles zu einem Stillstand, und in einem kurzen Epilog kehren wir zum Spielzeugladen zurück. Der Kopf des kleinen Soldaten blickt aus der Kiste und er salutiert, während der Vorhang fällt.

NORIKO OGAWA

Seit ihrem ersten großen Erfolg bei der Leeds International Piano Competition hat Noriko Ogawa mit führenden Orchestern und Dirigenten wie Charles Dutoit, Osmo Vänskä, Leonard Slatkin und Tadaaki Otaka zusammengearbeitet. Außerdem ist sie eine renommierte Rezitalistin und Kammermusikerin, die mit Künstlerinnen wie Evelyn Glennie auftritt. 2001 gründete sie mit Kathryn Stott ein Klavierduo. Noriko Ogawa vergibt regelmäßig Kompositionsaufträge und hat Werke von Fujikura und Kanno uraufgeführt.

Noriko Ogawa ist Artist-In-Residence der Bridgewater Hall in Manchester, wo sie die Künstlerische Leitung des Reflections on Debussy-Festivals übernommen hat, das vom BBC Philharmonic Orchestra und der Bridgewater Hall in der Zeit von Januar bis Juni 2012 veranstaltet wird. Sie nimmt exklusiv für BIS Records auf; zu ihrer Diskographie gehören Takemitsus *Riverrun* (Editor's Choice, *Gramophone*) und Mussorgskys *Bilder einer Ausstellung* (Critics' Choice, *BBC Music Magazine*). Ihre Debussy-Aufnahmen wurden weithin mit großem Lob bedacht.

Für ihre großen Verdienste um das kulturelle Profil Japans in der Welt wurde sie mit dem Kunstpreis des japanischen Erziehungsministeriums ausgezeichnet. Seit 2004 ist sie künstlerische Beraterin der MUZA Kawasaki Symphony Hall. Unlängst hat sie in Japan ihr erstes Buch veröffentlicht und arbeitet derzeit an einer japanischen Übersetzung von Susan Tomes' Buch *Out of Silence – a pianist's yearbook*. Noriko Ogawa engagiert sich leidenschaftlich für wohltätige Zwecke, insbesondere nach der Erdbeben- und Tsunami-Katastrophe, die Japan Anfang 2011 heimgesucht hat. Seit dem Erdbeben hat sie über 23.000 € für den British Red Cross Japan Tsunami Fund aufgebracht und ist dafür weiterhin aktiv; 2012 arbeitet sie darüber hinaus mit der Japan Society zusammen. Für autistische Kinder und ihre Eltern hat sie eine eigene Konzertreihe – „Jamie's Concerts“ – ins Leben gerufen.

DISQUE 1

«Et voici qu'a sonné pour moi l'heure de la trente et unième année, et je ne suis pas encore très sûr de mon esthétique, et il y a des choses que je ne sais pas encore! [...]» – lettre de Debussy à Chausson datée du 3 septembre 1892.

Bien que Debussy soit aujourd'hui considéré comme l'un des grands compositeurs de musique pour piano, peu de signes au cours des premières années de sa carrière annonçaient les œuvres-charnières du début des années 1900. En fait, il n'existe que peu d'œuvres pour piano, surtout si l'on tient compte du fait que le piano était la spécialisation de Debussy lors de son entrée au Conservatoire de Paris en 1872. Il était considéré comme un pianiste et enseignant prometteur et son professeur, Antoine Marmontel, le décrit en ces termes «charmant enfant, véritable tempérament d'artiste ; deviendra un musicien distingué ; beaucoup d'avenir». Mais l'intérêt de Debussy, ou ses ambitions, face au jeu de piano semble avoir disparu au cours des années suivantes au point qu'en 1879, le jugement de Marmontel était beaucoup moins enthousiaste : «Ce diable de Debussy n'aime guère le piano» avec cependant ce commentaire supplémentaire : «mais il aime bien la musique».

Quels que fussent ses sentiments envers le piano, Debussy exprima plusieurs fois qu'il n'aimait pas la manière dont on en jouait habituellement. L'idée du piano comme instrument de percussion lui était étrangère. En décrivant Debussy au piano, un de ses contemporains dit qu'«il le berçait, lui parlait doucement comme un cavalier à son cheval, un berger à son troupeau ou un bouvier à ses bœufs.» En tant que pianiste et ensuite compositeur, il a développé des techniques d'articulation et de pédale dans le but de tirer autant de couleurs possibles de l'instrument. Il disait à ses élèves d'oublier les marteaux et de caresser plutôt que de frapper les notes. Une élève se rappelle de l'avoir entendu lui dire de laisser ses mains entrer dedans l'instrument.

Le désenchantement de Debussy avec le piano coïncida avec sa décision de devenir compositeur et *Madrid*, sa plus ancienne composition sur ce disque, fut composée en

1879. Il s'agit de la première d'une longue série de mélodies, ce qui indique que le jeune compositeur était ouvert au recours à un texte préexistant pour son inspiration. La plus ancienne composition pour piano que nous ayons date de l'année suivante, en 1880. Cet été-là, Debussy composa la *Danse bohémienne*, passant trois mois comme tuteur de musique dans la retraite estivale de Nadejda von Meck, une riche veuve russe, protectrice de Tchaïkovski. Debussy est mentionné dans la correspondance entre von Meck et Tchaïkovski : « Le jeune homme joue bien, sa technique est brillante mais il manque de sensibilité. Il est trop jeune. Il se dit âgé de vingt ans mais il en paraît seize » (Debussy avait en fait menti au sujet de son âge et n'avait que dix-huit ans). Elle envoya également à Tchaïkovski une copie de la *Danse* qui malgré les références du titre à la Bohème sonnait plutôt russe, en incluant ce commentaire : « ce jeune homme veut devenir compositeur et écrit de fort jolies choses mais elles sont toutes des échos de son professeur Massenet ». La réponse de Tchaïkovski fut plutôt lapidaire : « Très joli mais vraiment trop court ; rien n'est développé, et la forme est bâclée ». Le trio pour piano que Debussy composa également lors de son séjour avec la famille von Meck est de plus grande dimension. Son second mouvement existe également dans une version pour piano seul, vraisemblablement réalisée par Debussy lui-même et apparaît sur le cinquième disque de cette série d'enregistrements sous le titre d'*Intermède*.

Aucune autre pièce pour piano ne semble avoir été composée au cours des années suivantes : la liste de ses œuvres de jeunesse fait voir plusieurs mélodies pour voix seule et d'autres compositions vocales ainsi que quelques pièces pour deux pianos. On ne retrouve aucune mention d'une autre œuvre pour piano dans sa production d'avant 1889–90. Dans l'intervalle, Debussy avait remporté le prestigieux Prix de Rome en 1884 et avait passé quelques années à la Villa Médicis à Rome dans le but de poursuivre ses études. Il avait été insatisfait de l'académisme que l'on attendait de lui en tant que gagnant et parmi les quelques impressions durables qu'il conservera de ses années romaines, figure la visite au début de 1886 de Franz Liszt à la villa. Quelque vingt ans plus tard, dans une lettre à son éditeur Jacques Durand, Debussy se rappelait de « cet art de faire de la pédale une sorte de respiration, que j'avais observé chez Liszt,

quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome. »

Si en remportant le Prix de Rome, la récompense artistique ne fut que peu importante, elle permit cependant à Debussy de se faire connaître à un public plus large. C'est probablement ce qui explique la publication d'un sursaut de pièces pour piano facilement vendables au début des années 1890. Plusieurs de ces œuvres partagent la même année de composition, 1890, mais certaines d'entre elles, comme par exemple la *Valse romantique*, *Mazurka* et *Ballade*, ont en fait été composées auparavant. La question de la chronologie en ce qui concerne ces œuvres de jeunesse est compliquée encore davantage par le fait que plusieurs d'entre elles seront révisées et parfois renommées, par Debussy, au cours des années à venir alors que les éditeurs tenteront de tirer profit de sa renommée montante.

Le titre de *Valse romantique* fait probablement référence aux *Trois valses romantiques* pour deux pianos composées en 1883 par Emmanuel Chabrier. Debussy aimait profondément ces trois valses et les joua à Liszt à Rome en 1886 en compagnie de Paul Vidal, un autre gagnant du Prix de Rome. Un autre compositeur vient automatiquement à l'esprit avec les titres de *Mazurka* et de *Ballade* : Chopin, l'un des héros de Debussy. Bien que l'on puisse en effet retrouver des échos de Chopin dans la *Mazurka*, la *Ballade* affiche en revanche un caractère plutôt russe et fut d'abord publiée sous le titre de *Ballade slave*. Danse fut également d'abord publiée sous un autre titre, paradoxal celui-là, de *Tarentelle styrienne*. La juxtaposition d'une danse italienne et d'une province autrichienne peut avoir été choisie pour refléter le mélange par Debussy d'un rythme de tarentelle à 6/8 avec le rythme à trois temps du ländler et de la valse d'Autriche.

Valse romantique, *Tarentelle styrienne* et *Ballade slave* seront toutes révisées par Debussy au début des années 1900. Dans le cas de la *Mazurka* cependant, il tenta de s'opposer à sa réimpression car il croyait manifestement qu'elle n'était plus représentative. *Rêverie*, qui avait d'abord été publiée dans le magazine *L'Illustration* était dans la même situation et connaîtra une certaine popularité aux États-Unis (en 1938, le chef Larry Clinton en réalisera une adaptation swing sous le titre de « My Reverie » qui deviendra le numéro un au *Billboard*). *Nocturne* est une autre pièce du début des années

1890 qui avait également d'abord été publiée dans un magazine, *Le Figaro musical*, en août 1892.

Les *Deux Arabesques* (1890–91) témoignent d'un concept qui fascinera Debussy sa vie durant. Dans la critique d'un récital d'Eugène Ysaÿe durant lequel celui-ci exécuta des œuvres de Bach, Debussy évoqua « cette « arabesque musicale » ou plutôt ce principe de « l'ornement » qui est la base de tous les modes d'art ». Debussy poursuivait en louangeant Bach pour avoir adopté, à la suite des maîtres de la Renaissance, le concept de l'arabesque en la rendant « plus souple, plus fluide » et en lui permettant de « se mouvoir avec cette libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque ». Les *Arabesques* deviendront bientôt populaires auprès des pianistes, quel que soit leur niveau technique, et il se vendra plus de deux cent vingt mille exemplaires de ces deux œuvres durant la vie de Debussy.

Les deux autres œuvres contenues sur cet enregistrement ont eu une longue gestation avant leur publication. Une première version de la *Suite bergamasque* a probablement été terminée dès 1890 ou 1891 mais bien que Debussy avait été payé, celle-ci demeura inédite jusqu'en 1905 alors qu'une version révisée en profondeur fut offerte au public. Le titre renvoie à un vers du poème de Verlaine *Clair de lune* (« charmants masques et bergamasques ») avec ses références à l'univers de la *commedia dell'arte*. Ce sujet occupera les pensées de Debussy tant dans ses premières mélodies (parmi lesquelles on retrouve des titres comme *Pantomime* et *Pierrot* ainsi que deux versions de *Clair de lune*) que dans les œuvres de la maturité (en 1915, le compositeur envisagera de donner le titre de « Pierrot fâché avec la lune » à la *Sonate pour violoncelle*). La suite est également un hommage aux clavecinistes de l'époque baroque en France tant admirés par Debussy. Le troisième mouvement, *Clair de lune*, est probablement l'œuvre la plus connue de Debussy mais ne reçut son titre que plus tard. Un nouveau titre fut également attribué au quatrième mouvement, *Passepied*, avant la publication. Le titre original était « Pavane » qui correspond davantage au rythme caractéristique de 4/4. Il est possible que Debussy ait souhaité ce changement de titre pour éviter la comparaison avec la célèbre *Pavane* de Fauré composée en 1886.

La suite *Pour le piano* contient également des références à la musique ancienne. Les titres de chaque mouvement, *Prélude*, *Sarabande* et *Toccata*, sont encore une fois des allusions à l'époque baroque. Des comparaisons ont été faites dans le cas du *Prélude* et de la *Toccata* avec des œuvres de Bach, respectivement le *Prélude pour orgue* BWV 543 et le *Prélude* de la *Partita en mi majeur*. Le second mouvement, *Sarabande*, est en réalité quasi identique au *Souvenir du Louvre*, la seconde des trois *Images oubliées* composées en 1894 et incluses sur le second disque.

Pour le piano a été créé en 1902, dix ans après la citation autocritique que l'on retrouve au début de ce texte. Le cycle remporta un énorme succès et le critique Pierre Lalo (fils du compositeur Édouard) dira de Debussy qu'il appartient à ces « musiciens qui donnent le plus d'espoir et font dès aujourd'hui le plus d'honneur à l'art français ». Il poursuivait en disant que le compositeur était un esprit créatif et que dans ce cycle « l'originalité de son naturel s'y exprime par les moyens les plus sûrs et les plus raffinés. »

DISQUE 2

« Le siècle des avions mérite sa propre musique. Comme il n'y a pas de précédents, je dois créer du nouveau. » – Claude Debussy

En entendant la musique de Debussy aujourd'hui, cent ans après sa composition, il est difficile d'imaginer à quel point elle a dû sembler révolutionnaire à ses contemporains. Mais même si Debussy, contrairement à certains compositeurs du début du 20^e siècle, n'exigea jamais de moteurs ou de machines dans ses partitions, sa musique est vraiment la musique d'une ère nouvelle, d'une nouvelle société.

Debussy ouvrit les portes du salon musical mal aéré du 19^e siècle et y laissa pénétrer la lumière et l'air frais, voyant loin en termes de temps et d'espace quant aux moyens de « créer du nouveau ». On a dit aussi que sa devise était « toujours plus loin ».

La musique de Java, de l'Inde, de la Renaissance, des chansons populaires : tout pouvait lui servir d'inspiration, de point de départ pour une nouvelle expédition dans des territoires inexplorés.

Contrairement à plusieurs de ses contemporains cependant, Debussy évita le pittoresque et il fit attention de ne pas tomber dans le piège de l'exotisme – si tentant dans ces années de construction d'empires. Tout ce qu'il entendait était filtré à travers sa propre sensibilité et il n'avait que du mépris pour l'emploi d'éléments étrangers pour «épicer» des compositions conventionnelles. («Cela fait penser plus à un bazar qu'à l'Orient» aurait-il dit au sujet de *Shéhérazade* de Rimsky-Korsakov.)

On a souvent relaté que Debussy a entendu un ensemble de gamelan de Java à l'Exposition Mondiale en 1889. Dans cette musique pour différents gongs et tambours, il fit l'expérience de nouveaux timbres, nouvelles tonalités et nouvelles manières d'organiser les sons. Mais en même temps, les maîtres de la Renaissance Orlando di Lasso et Palestrina étaient deux des compositeurs qu'il admirait le plus. En partant de ces influences disparates et d'autres, il créa les moyens de fuir les restrictions du système tonal de la musique du 19^e siècle. (Sur bien des points de la même manière que Wagner avait eu recours à un chromatisme poussé à ses extrêmes et Schoenberg, plus tard, commencerait à expérimenter avec la musique dodécaphonique.)

Mais les sources d'inspiration de Debussy n'étaient pas seulement musicales. Au lieu de musiciens, il s'entoura de poètes et écrivains, peintres et sculpteurs. Il se sentait particulièrement proche des écrivains du mouvement symboliste et deux de ses œuvres les plus célèbres – l'opéra *Pelléas et Mélisande* et le *Prélude à l'après-midi d'un faune* pour orchestre – furent inspirées par des œuvres de deux des figures de proue du mouvement : Maurice Maeterlinck et Stéphane Mallarmé. Il apprécia et adopta dans son propre œuvre le goût des symbolistes pour la subtilité et leur soin d'éviter la grandiloquence. Quand aux liens de Debussy pour les arts visuels, plusieurs de ses compositions – par exemple *Arabesques*, *Images*, *Estampes* – portent des titres qui indiquent qu'il pensait souvent à la musique en termes visuels. («J'aime les tableaux presque autant que la musique», dit-il un jour au compositeur Edgard Varèse.)

Au lieu de tout engagement concret avec les peintres de l'école impressionniste, c'est l'amour de Debussy pour les arts visuels et son goût pour les titres descriptifs – *Jardins sous la pluie*, *Poissons d'or* et *Pagodes* sur ce CD n'en sont que quelques-uns – qui, presque du début, firent étiqueter sa musique d'impressionniste. C'est une étiquette que Debussy désapprouvait fortement. Il écrivit dans une lettre à son éditeur : « Je m'essaie à <quelque chose de différent> – des réalités en quelque sens – que des imbéciles appellent impressionnisme, à peu près le terme qui convient le moins bien. »

Les œuvres sur le second disque furent toutes écrites entre 1903 et 1907 à l'exception des trois *Images (oubliées)* qui furent composées en 1894 mais inédites jusqu'en 1978. La seconde de ces dernières, *Souvenir du Louvre*, est en fait une version hâtive de la *Sarabande* tirée de la suite *Pour le Piano* publiée en 1901. Et la troisième, *Quelques aspects...*, partage du matériel thématique avec *Jardins sous la pluie*, la troisième des *Estampes*, soit la chanson française *Nous n'irons plus au bois*. En haut de la partition, Debussy écrivit, comme déclaration d'intention : « Ces pièces [...] sont plutôt des < conversations > entre le piano et soi-même. »

Estampes fut publiée en 1903 et est généralement considérée comme la première œuvre pour piano de la maturité de Debussy. Dans la première pièce, *Pagodes*, les influences orientales subies par Debussy à l'Exposition Mondiale 14 ans plus tôt, sont faciles à entendre. Dans la seconde, *La soirée dans Grenade*, il nous transporte en Espagne, dans l'Andalousie. Manuel de Falla l'admirait beaucoup, écrivant « Il n'y a pas une seule mesure de cette musique qui soit empruntée du folklore espagnol et pourtant la composition en entier, dans ses moindres détails, évoque parfaitement l'Espagne. » *La Soirée* porte l'indication de tempo « mouvement de Habanera » et causa une certaine friction entre Debussy et Ravel car le morceau fut comparé à *Habañera*, composée en 1898, de ce dernier. *Jardins sous la pluie*, la troisième pièce, semble avoir lieu dans la chambre d'enfants à cause des deux chansons d'enfants qui y sont citées : l'air mentionné ci-haut *Nous n'irons plus au bois* et la berceuse *Do, do, l'enfant do*.

Chronologiquement parlant, *Estampes* est suivie de *Masques* et de *L'Isle joyeuse*, toutes deux composées en 1904. *Masques* s'inspire des personnages de la *commedia*

dell'arte, une inspiration qu'elle partage avec *Suite bergamasque* pour piano et *Fêtes galantes*, deux séries de chansons sur des poèmes de Verlaine. D'un autre côté, l'inspiration pour *L'Isle joyeuse* est une peinture : *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau. Son frais caractère direct l'a rendue populaire auprès du public comme des interprètes.

Suivent enfin deux séries d'*Images*, composées en 1905 et 1907 respectivement. Dans la première série, *Reflets dans l'eau* est l'un de ces titres qui indique le plus fortement un lien entre la musique de Debussy et l'art de Monet et des autres impressionnistes. Dans *Hommage à Rameau*, Debussy rend honneur au compositeur français qu'il admirait le plus. Il se sert encore une fois de la sarabande comme modèle mais, tout comme ses *Pagodes* ne deviennent jamais une carte postale bon marché, l'*Hommage* est loin d'être un simple pastiche. La première série d'*Images* se termine avec *Mouvement* où l'incessant mouvement du titre a lieu en majeure partie à la surface, miroitant au-dessus d'un développement harmonique exceptionnellement statique.

La seconde série d'*Images* s'ouvre sur *Cloches à travers les feuilles*. Louis Laloy, un ami et biographe de Debussy, parla une fois au compositeur de la tradition paysanne de sonner les cloches d'églises continuellement toute la journée de la Toussaint. Leurs sons voyageraient à travers les forêts de village en village. Le même Laloy, un passionné de l'Orient, suggéra aussi le titre de la seconde *Image* – *Et la lune descend sur le temple qui fût* – après qu'elle fût terminée. En retour, Debussy lui dédia la pièce. *Poissons d'or*, la dernière *Image*, aurait été inspirée par une laque japonaise que Debussy possédait. Mais comme pour tant d'autres pièces de Debussy, il serait inutile que les auditeurs commencent à chercher les poissons d'or eux-mêmes. S'ils sont présents, c'est sous l'aspect d'un éclair, un trille et un arpège allant et venant à une vitesse époustouflante.

DISQUE 3

«La musique, c'est du rêve dont on écarte les voiles.» – Claude Debussy

Les œuvres enregistrées sur le troisième disque furent écrites entre 1903 et 1910. Le compositeur était alors devenu une figure établie dans la vie culturelle parisienne, si établi qu'il avait déjà reçu la Légion d'honneur – au grand plaisir de son père. Une bonne partie de cette reconnaissance était due à *Pelléas et Mélisande*, son grand opéra créé en 1903. Debussy avait alors déjà ébauché deux autres projets d'opéra. Chacun reposait sur une nouvelle d'Edgar Allan Poe : *The Fall of the House of Usher* et *The Devil in the Belfry*. Quoique Debussy continuât à travailler sur eux pendant plusieurs années, aucun de ces projets ne devint vivant pour lui et il finit par les abandonner. Il ne reste que des ébauches et la très brève *Pièce pour piano* sur du matériel de *Le diable dans le beffroi* écrit dans les années 1903–1904. Cette pièce est aussi connue sous le nom de *Morceau de concours* – un titre assez commun en musique française mais, dans ce cas, le concours était plutôt spécial. La pièce encore inédite fut publiée dans la revue *Musica* dont les lecteurs furent encouragés à en deviner le compositeur. À l'écoute de la pièce, on pourrait se demander si Debussy n'essayait pas intentionnellement de se cacher derrière un style pas très debyssiste...

Pièce pour piano a en commun son année de composition avec *D'un cahier d'esquisses*, mais peu d'autre chose. Cette dernière pièce est beaucoup plus substantielle et, vu la manière dont le compositeur traite l'instrument, elle annonce des chefs-d'œuvre ultérieurs. Le titre suppose que la composition a été retirée d'un carnet et remise à l'éditeur et ce n'est peut-être pas entièrement faux. Certains éléments indiquent que cette pièce qui ressemble à une sarabande devait faire partie d'une suite avec *Masques* et *L'Isle joyeuse* qui datent de 1904. Le titre devait être *Suite bergamasque* – un titre que Debussy avait déjà utilisé pour une série de morceaux pour piano composés en 1890 déjà mais pas encore publiés. Avec l'ampleur accrue de sa renommée cependant, la demande de nouvelles œuvres de Debussy augmenta et la vieille *Suite bergamasque*

fut sortie du tiroir, révisée et publiée en 1905 tandis que les trois pièces de la « nouvelle Bergamasque » furent publiées séparément.

Si la carrière de Debussy comme compositeur se développait pendant ces années, on peut dire la même chose de sa vie privée. En 1903, il avait rencontré Emma Bardac, mère de l'un de ses élèves et les deux devinrent rapidement des amis intimes. Si intimes en fait que l'année suivante, Debussy demanda un divorce à sa femme Lilly. Puisqu'Emma Bardac était mariée (à un banquier) et avait déjà été la maîtresse de Gabriel Fauré, le scandale aurait probablement été inévitable de toute façon. Mais quand Lilly refusa d'acquiescer à la demande de divorce et tenta plutôt de se suicider, l'affaire prit des proportions gigantesques. Plusieurs amis du couple prirent le parti de Lilly et Debussy vécut dans un certain isolement de son cercle habituel d'amis, avec Emma et leur fille Chouchou (Claude-Emma) née en 1905.

Debussy s'attachait tout de suite beaucoup à Chouchou et il se mit à composer pour elle. La suite *Children's Corner* – dont le premier mouvement fut écrit (et édité indépendamment) en 1906 déjà – sortit en 1908 avec la dédicace « A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son Père pour ce qui va suivre. » Elle consiste en six scènes miniatures d'une garderie : la pratique au piano (*Doctor Gradus ad Parnassum*) ; on endort un éléphant jouet (*Jimbo's Lullaby*) ; sérénade à la poupée ; quelqu'un regarde par la fenêtre la neige tomber ; on raconte l'histoire d'un petit berger et la négresse de chiffon sans souci danse un cakewalk. (Debussy donna les titres en anglais – probablement un reflet du fait qu'une garderie parisienne à la mode en ce temps-là aurait certainement eu une nounou anglaise.)

Children's Corner est parfois vue – et jouée – comme une œuvre en majeure partie humoristique et Debussy y a en effet inclus quelques farces musicales. L'une des plus évidentes est le coup de patte au pianiste virtuose et éducateur Muzio Clementi et son *Gradus ad Parnassum* (*Pas vers le mont Parnasse*), une collection d'études pour le piano de 1807. Même dans son humeur humoristique pourtant, Debussy n'est jamais autre que subtil et il y a de mauvaise volonté certainement nulle part dans la pièce. Au contraire, Debussy lui-même donna les directions suivantes à l'interprète : « avec un

peu d'humour envers le bon vieux Clementi. Plus vite et brillant vers la fin.» Et juste comme Debussy permet des nuances dans sa moquerie des professeurs de piano du monde, il refuse de ne faire qu'une belle image de *The snow is dancing*. Dans ses commentaires sur ce mouvement, il dit : «C'est une image d'humeur autant qu'une image sonore. Ce doit être brumeux, triste, monotone». Debussy n'hésite même pas à amener le grand conflit musical de son temps – celui entre les wagnériens et les anti-wagnériens – dans la garderie. *Golliwogg's cake walk* renferme un interlude – après le ragtime fougueux et rythmique – marqué «avec une grande émotion». On entend une parodie de *Tristan et Isolde* devenue un mélodrame de music-hall. («N'ayez pas peur d'exagérer ici», avait dit Debussy au pianiste Maurice Dumesnil.) Mais s'il y a quelque malice dans cette farce, elle est dirigée évidemment vers le jeune élève de conservatoire Achille-Claude Debussy, dont on dit qu'il ne sortait jamais sans sa partition de *Tristan*...

Le cakewalk, dansé sur un ragtime lent, était très à la mode ces années-là et de la musique en feuilles avec des ragtimes et autres genres américains inconnus commencèrent à sortir à Paris et à Londres, tout comme les rouleaux pour piano qui, pour une pièce ou deux de monnaie, pouvaient remplir d'excitantes sonorités nouvelles des galeries marchandes et des champs de foire. Debussy réutilisa la danse dans une petite pièce écrite pour un professeur de piano d'enfants. Le petit nègre ou *The little Nigar* comme l'appelait Debussy dans son anglais assez mauvais, est un exemple des influences populaires qui envahissaient le grand art. Un autre exemple est *La plus que lente*, une valse qui tient très peu de la salle de concert. Elle sent plutôt les parfums de dames rassemblées dans des salons de thé à la mode. Dans une lettre à son éditeur, Debussy cite Verlaine quand il décrit le public auquel il pensait pour ce pastiche exquis : «les belles écouteuses» ! Une autre valse se cache sous le titre *Hommage à Joseph Haydn*, qui porte l'indication de tempo «valse lente». Ecrite en 1909, l'anniversaire de la mort de Haydn, son thème principal renferme les trois lettres du nom du compositeur (H – A – D) dans la notation allemande, lettres qui ont leur contrepartie si naturel, la, ré dans la notation française.

La grande réalisation de Debussy à la fin de 1909 et au début de 1910 fut pourtant le

premier livre de *Préludes*. Dès le début conçu comme une tranche d'une série de 24, les préludes étaient évidemment un geste de respect envers la tradition pianistique de compositeurs comme Chopin. C'est peut-être aussi ce profond respect qui poussa Debussy à décider de ne pas titrer ses préludes – traditionnellement un genre sans contenu à programme – mais de les doter plutôt d'épigrammes, imprimées aussi discrètement que possible sous la dernière mesure de chaque pièce. Une autre raison possible pourrait avoir été son irritation d'être si souvent décrit comme impressionniste. Quelle que soit la raison et malgré ses précautions, les préludes sont devenus célèbres associés à ces épigrammes. Dans plusieurs cas, les sources des « titres » sont facilement identifiables : *La Fille aux cheveux de lin* est le titre d'un poème de Leconte de Lisle que Debussy avait déjà mis en musique et « *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* » provient du poème *Harmonie du soir* de Charles Baudelaire. Certaines des sources ont été dévoilées par Debussy lui-même, par exemple une cariatide au Louvre qui donna l'idée des *Danseuses de Delphes* ; d'autres sont le résultat du flair : est-ce *Rêve d'une nuit d'été* de Shakespeare qui inspira *La Danse de Puck* ou était-ce plutôt les illustrations d'Arthur Rackham pour la pièce ? Quelque amusantes que soient ces conjectures, il y a sûrement un certain risque de devenir trop littéral dans les interprétations du contenu à programme des *Préludes*. Dans le cas de *Voiles* par exemple, la signification pourrait être ou le vêtement ou l'attribut d'un bateau et même dans des cas moins ambigus, on doit se rappeler que Debussy n'écrivait pas des jeux de mots mais bien de la musique. Et une partie de sa musique la plus glorieuse – dans toutes ses formes et variétés – se trouve dans ces *Préludes* ; la musique comme un rêve dévoilé.

DISQUE 4

« Il est même inutile que la musique fasse penser... il suffirait que la musique force les gens à écouter. » – Claude Debussy à Paul Dukas, 1901

Le premier livre de *Préludes* a été publié en 1910 à l'acclamation générale. (Quelques semaines seulement après la publication, Ravel les appelait « des chefs-d'œuvre merveilleux ».) Le second livre sortit trois ans plus tard ; les pièces ont probablement été composées entre la fin de 1911 et le début de 1913. Il semble plausible que Debussy ait voulu dès le début écrire un total de 24 préludes (suivant ainsi les modèles de Chopin et – certainement – Bach), vu que le premier prélude avait été intitulé « Préludes pour piano, 1^{er} livre ». Les deux collections présentent d'ailleurs plusieurs parallèles : chacune renferme par exemple une pièce inspirée par le monde du vaudeville (*Minstrels* dans le 1^{er} livre, *General Lavine* – *eccentric* dans le 2^e livre) ainsi qu'une d'origine espagnole (*La Sérénade interrompue* et *La Puerta del Vino*) ; les deux collections contiennent un exemple de Debussy à son plus manifestement virtuose, soit *Ce qu'a vu le Vent d'Ouest* (livre 1) et *Feux d'artifice* (livre 2). Dans les deux, Debussy a, pour ainsi dire, utilisé sa méthode de cacher le titre de chaque pièce dans une note en bas de la page. D'une manière, cette méthode illustre la citation ci-dessus : même si Debussy appréciait parfois traduire des sources non-musicales en musique, le résultat est de la musique pure que les auditeurs ne doivent pas interpréter comme des histoires.

Les deux premiers préludes, *Brouillards* et *Feuilles mortes*, sont tous deux des peintures d'atmosphères précédant le dramatique *Puerta del Vino*. Ce prélude provient d'une carte postale de Manuel de Falla, montrant l'une des entrées du mauresque palais de l'Alhambra et fait appel aux impressions de Debussy sur la musique folklorique andalouse. Une autre peinture, cette fois une illustration d'Arthur Rackham de *Peter Pan* de J.M. Barrie, inspira *Les Fées sont d'exquises danseuses*. *Bruyères* dégage l'air frais d'un paysage ouvert – seulement pour être brusquement transporté à un théâtre de music-hall par le prélude suivant. L'excentrique *General Lavine* était un clown améri-

caïn qui jouait à Paris au début des années 1910 et Debussy a créé un numéro burlesque pour lui, « dans le style et le mouvement d'un cake-walk ». La pièce suivante, *La Terrasse des audiences du clair de lune*, apporte un autre changement rapide de scène. Inspirée par une phrase trouvée dans un article sur les cérémonies du couronnement du roi George V comme empereur de l'Inde, c'est une évocation subtile mais irrésistible de l'Orient et de ses mystères. *Ondine* est elle aussi modelée d'après une illustration d'Arthur Rackham, cette fois pour l'histoire bien connue de la sirène et de son amour malheureux. *Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.* est l'hommage de Debussy à Charles Dickens et au héros du Pickwick Club avec un début d'une dignité appropriée : une citation massive d'accords de l'hymne national britannique. Le contraste avec *Canope* ne pouvait être plus grand ; Debussy y explore la série d'harmoniques et les diverses résonances de l'instrument et, à travers elles, il crée la mélodie à la manière d'un ensemble de gamelan indonésien. (Le titre se rapporte à une urne funéraire utilisée aux funérailles dans l'Égypte ancienne.) Le prélude suivant, *Les Tierces alternées*, est une étude en tierces rapides et le seul prélude sans titre extra-musical. C'est vraiment un exemple de musique absolument abstraite – rappelant Rameau, les Couperin et la grande tradition française d'écriture pour instrument à clavier, mais annonçant aussi la propre série de douze études que Debussy devait composer en 1915. *Feux d'artifice* fournit une fin appropriée avec ses joyeuses cascades acrobatiques. Une nouvelle citation, vers la fin, d'un hymne national – cette fois de *La Marseillaise* – amène inévitablement l'auditeur à penser aux célébrations du jour de la Bastille, le 14 juillet, dans chaque ville française.

Quelques mois après la publication du second livre de *Préludes*, Debussy commença à travailler sur *La Boîte à joujoux*, un ballet pour enfants basé sur une histoire de l'écrivain et illustrateur français André Hellé. L'histoire est un triangle amoureux typique, représenté exceptionnellement par une jolie poupée, un soldat de bois et la marionnette Polichinelle. Des personnages colorés comme l'éléphant jouet et diverses poupées – un marin, un « soldat anglais » et « Le Policeman » entre autres – font partie de la distribution, donnant au compositeur l'occasion d'exceller dans des petits croquis,

souvent longs de quelques mesures seulement. (Pour un résumé, voir page 84.) Dans *Children's Corner* déjà, Debussy avait trouvé son inspiration dans la chambre d'enfants. Il disait lui-même qu'il s'était préparé pour le ballet entre autres en « soutirant des confidences de quelques-unes des vieilles poupées de Chouchou » (Chouchou étant le surnom de Claude-Emma, la fille du compositeur, alors âgée de sept ans).

Anxieux d'éviter le danger de sentimentalité propre aux projets de ce genre, Debussy choisit le titre de *La Boîte* pour une pantomime qu'il imagina dansée par des marionnettes – ce que l'on peut presque détecter dans la musique transparente et pourtant élégante. La partition pour piano sortit en 1913 – avec des illustrations de Hellé – et Debussy commença à travailler sur son orchestration. La création projetée fut cependant remise à plus tard et, avec l'éclatement de la Première Guerre mondiale, l'œuvre fut mise sur la tablette. Mais Debussy n'abandonna pas entièrement la partie. En novembre 1917 encore, il écrivit à son éditeur Jacques Durand au sujet de l'orchestration, appelant *La boîte* « ce petit ouvrage qui – malgré tout – fut conçu dans un esprit bien français. » La création ne devait avoir lieu qu'après le décès du compositeur, dans une orchestration terminée par son ami André Caplet.

Berceuse héroïque est la seule œuvre que Debussy écrivit au cours des neuf premiers mois de la guerre – un signe que la situation politique affectait Debussy très profondément. La pièce fut écrite pour insertion dans *King Albert's Book*, un hommage au roi de la Belgique et à son peuple – l'un des premiers à souffrir des attaques de la guerre – qui sortit à Londres en novembre 1914. Il semble que Debussy avait projeté une marche mais qu'elle tourna plutôt en berceuse – quoique héroïque – avec une brève citation de l'hymne national belge *La Brabançonne* vers la fin. Il écrivit dans une lettre : « Croyez bien que la musique de guerre ne se fait pas en temps de guerre » et il poursuivit : « Cette berceuse est : mélancolique, effacée, *La Brabançonne* n'y hurle pas. »

Malgré son caractère léger de valse, *Pièce pour l'œuvre du « Vêtement du blessé »* est aussi reliée à la guerre. Emma, la femme de Debussy, s'occupait d'une œuvre de charité pour les familles des morts de la guerre et Debussy donna une page de musique autographe pour un encan de levée de fonds en juin 1915. Une copie de la pièce, por-

tant la dédicace « Pour le <vêtement> de ma petite mienne », resta parmi les papiers d'Emma Debussy et fut publiée pour la première fois (comme *Page d'album*) une vingtaine d'années plus tard. *Élégie*, de la même année, a une histoire semblable, écrite pour un autre événement de levée de fonds. On a cru longtemps qu'elle était la dernière pièce du compositeur pour piano solo. (En 2001, on découvrit *Les Soirs illuminés par l'ardeur du charbon* de 1917). Son indication de tempo, *Lent et douloureux*, pourrait bien avoir été inspiré par les temps difficiles – mais il est su que Debussy termina la pièce une semaine seulement après avoir subi une opération pour le cancer, maladie dont il souffrait depuis quelques années et de laquelle il ne devait pas guérir.

DISQUE 5

«...la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est faite pour l'inexprimable...» – Claude Debussy

Debussy émit cette opinion dans une lettre à Ernest Guiraud, son professeur de composition au Conservatoire de Paris. Écrite en 1889, cette lettre exprime les doutes du jeune compositeur face à la musique de scène. Mais on peut également la lire dans le contexte de l'état d'esprit de Debussy à l'été 1915. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale l'année précédente et des soucis continuels à propos de sa santé avaient plongé Debussy dans une disette créative. Au cours de la plus grande partie de l'année, il n'avait pratiquement rien écrit à l'exception de quelques petites pièces pour piano : *Berceuse héroïque* et *Pièce pour l'œuvre du « Vêtement du blessé »* (toutes deux sur le quatrième disque de cette série) qu'il donna à diverses œuvres de charité.

La préparation d'une édition révisée de l'œuvre complète pour piano de Chopin pour les Éditions Durand, l'éditeur de Debussy, semble cependant lui avoir redonné le goût de la composition. Maintenant cependant, après une longue série de compositions

aux associations ou aux titres évocateurs comme *Images*, *Estampes*, *Masques* et *Préludes* pour n'en mentionner que quelques-unes, Debussy choisit d'éviter le langage et les connotations extramusicales. Pour ses nouvelles compositions, il choisit plutôt les titres les plus neutres et les plus factuels comme « études » et « sonates ». Cette approche contribua possiblement à un sursaut créatif aussi inattendu que stupéfiant : pendant les quelques mois d'été qu'il passa sur la côte normande, il composa *En blanc et noir* (pour piano), deux sonates (pour violoncelle et piano ainsi que pour flûte, alto et harpe) et l'ensemble des *Douze Études* pour le piano. En faisant la liste des ces œuvres dans une lettre à Stravinsky en octobre 1915, Debussy écrivit « Je n'ai écrit que de la musique pure ».

Debussy poursuit avec ses *Études* le genre de l'étude de concert établi par Chopin (et Liszt) où le plus grand défi est d'aborder des aspects spécifiques de la technique de piano tout en créant une œuvre d'art. Au beau milieu de la composition, il écrivit à son éditeur, le 28 août 1915 : « Vous croirez, avec moi, qu'il n'est pas besoin d'attrister la technique davantage, pour paraître plus sérieux, et qu'un peu de charme n'a jamais rien gâté. Chopin l'a prouvé. » La dette envers Chopin sera publiquement reconnue dans la dédicace des *Études*. Il est significatif de noter qu'avant la publication, Debussy avait également envisagé de dédier les *Études* à Couperin qu'il avait déjà décrit comme « le plus poète de nos clavecinistes ». Debussy est hautement systématique dans le traitement des divers aspects de la technique de piano, au point de spécifier dans chaque titre le problème particulier abordé dans l'étude en question alors que dans ses lettres, il évoque ses études d'une manière totalement différente. La huitième, par exemple, « pour les agréments », « emprunte la forme d'une Barcarolle sur une mer un peu italienne » alors que les *Études*, dans leur totalité, « dissimuleront une rigoureuse technique sous des fleurs d'harmonie (sic) ». Dans la partition même, la cinquième *Étude*, une valse tourbillonnante, est précédée de l'indication « joyeux et emporté », un contraste frappant avec le titre neutre de « Pour les octaves ».

L'absence de titres poétiques semblables à ceux des œuvres antérieures peut avoir contribué à l'accueil tiède réservé aux *Études* pendant longtemps, en plus des exigences

techniques réservées à l'interprète. Debussy écrivit à son éditeur qu'il avait hâte de lui jouer ces pièces : « je pourrai vous jouer ces *Études* qui effraient vos doigts... Soyez certain que les miens s'arrêtent, parfois, devant certains passages ». Il fallut, fait étonnant, beaucoup de temps pour que les *Études* fassent partie du répertoire et qu'elles soient reconnues comme l'un des chefs-d'œuvre de la littérature pour piano du 20^e siècle.

Le manque d'intérêt pour ce recueil peut également être attribué au fait qu'une treizième *Étude*, qui partage son titre avec la onzième, « pour les arpèges composés », ne fut découverte qu'en 1977. Bien que l'on connaissait l'existence du manuscrit, on a cru qu'il s'agissait simplement d'une esquisse pour l'*Étude* publiée, pendant longtemps la plus connue du recueil. Un examen de plus près du manuscrit montre cependant qu'il s'agit d'une pièce indépendante et que Debussy travailla simultanément sur ces deux études avant de choisir de publier l'une et de conserver le manuscrit de l'autre dans ses papiers. Cette *Étude* retrouvée est enregistrée ici dans une reconstruction du spécialiste de l'œuvre de Debussy, Roy Howat.

Comme le démontre la correspondance de Debussy, la composition de ces *Études* fut réalisée par amour de l'art. À l'inverse, les *Six Épigraphes antiques* furent manifestement composées pour des raisons financières. Terminées juste avant la guerre, ces pièces – à l'origine pour piano à quatre mains – reprennent en grande partie de la musique de scène que Debussy avait composée en 1900 et 1901 pour une production scénique du recueil de poèmes de Pierre Louÿs intitulé *Les Chansons de Bilitis*. Sa publication en 1894 avait suscité un certain intérêt : Louÿs avait prétendu n'être que le modeste traducteur d'une collection de textes écrits par Bilitis, un poète et courtisan imaginaire de la Grèce antique. À cette époque, Debussy et Louÿs étaient liés de près et cette amitié devait grandement les influencer mutuellement. Ainsi, dès 1897 et 1898, Debussy mit trois des poèmes de Bilitis en musique. Au moment de la réalisation scénique de 1901, douze autres poèmes furent récités accompagnés par deux flûtes, deux harpes et un célesta. Lorsqu'il revint sur l'œuvre en 1914, Debussy mentionna qu'il avait jadis eu l'intention de la développer et d'en faire une suite d'orchestre mais que finalement, il

choisit une version pour piano à quatre mains alors qu'il retravailla et développa la musique pour six des poèmes. Il donna aux pièces des titres qui diffèrent, en diverses manières, de ceux choisis par Louÿs :

- 1- Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été – Chant pastoral (Louÿs)
- 2- Pour un Tombeau sans nom – Le tombeau sans nom
- 3- Pour que la nuit soit propice – Chanson : Ombre du bois
- 4- Pour la danseuse aux crotales – La danseuse aux crotales
- 5- Pour l'Égyptienne – Les Courtisanes égyptiennes
- 6- Pour remercier la pluie au matin – La Pluie au matin

Alors que les *Études* jettent un regard vers l'avenir, tant au niveau de la technique de piano que du style, les *Épigraphes* sont plutôt une pensée après coup, ce qui est normal quand on pense à leur origine. Elles renvoient vers le passé « impressionniste » de Debussy mais surprennent par leur économie extrême et leur texture dépouillée. En fait, l'écriture y est parfois tellement économique qu'en 1915, Debussy les transcrivit pour piano à deux mains et dans plusieurs passages, il put conserver toutes les notes de la version originale à quatre mains.

Sur cet enregistrement, les *Épigraphes* sont encadrées par l'une des compositions les plus anciennes de Debussy et sa toute dernière. *Intermède* est une autre transcription, cette fois du second mouvement de son *premier Trio pour piano* de 1880, un *Scherzo-Intermezzo*. Ce trio fut composé à Florence alors que le jeune compositeur voyageait avec sa mécène (qui était également celle de Tchaïkovski), la riche veuve russe Nadejda von Meck. La version pour piano a vraisemblablement été réalisée deux années auparavant, par Debussy lui-même.

La conclusion du disque, et de l'œuvre de Debussy, est *Les Soirs illuminés*, une pièce brève composée en 1917. Elle est une marque de reconnaissance au marchand de charbon du compositeur, un certain Monsieur Tronquin, qui avait approvisionné la maisonnée avec le précieux combustible durant les hivers en temps de guerre. Dans l'entête de l'autographe de la partition soigneusement copié, Debussy cite un vers de Baud-

laire : « Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon ». Ce vers provient du poème *Le Balcon* que Debussy avait utilisé en 1888 pour l'un de ses *Cinq poèmes de Baudelaire*. Il est touchant de penser que Debussy, dans ce qui allait être sa dernière œuvre complète, bien qu'elle ne soit qu'une œuvre de circonstance, soit retourné au matériau qu'il avait exploré alors qu'il était un jeune homme de vingt-six ans, bien avant qu'il ne compose les œuvres qui allaient lui assurer une place parmi les plus grands compositeurs de son époque.

DISQUE 6

Debussy entra au Conservatoire de Paris en 1872 à l'âge de dix ans avec le piano comme sujet principal ; il ne se joignit à la classe de composition d'Ernest Guiraud qu'en 1880. A cette époque, les études de composition ne se limitaient pas seulement à la composition elle-même mais comprenaient aussi les disciplines complémentaires d'instrumentation, de contrepoint et de fugue.

Parmi les examens du Conservatoire se trouvait un annuel « concours de fugue » pour lequel les élèves de composition devaient écrire une fugue à quatre voix sur un sujet donné, « dans le style d'école ». Ils avaient 18 heures à leur disposition pour ce travail, soit de six heures du matin à minuit – temps pendant lequel ils étaient séquestrés au Conservatoire. Les fugues devaient respecter l'étendue des voix de soprano, alto, ténor et basse et être écrites dans la clef spéciale pour chaque voix ; théoriquement vocales, elles n'étaient pourtant pas destinées à être chantées – ni jouées non plus. Ces pièces pouvaient au mieux être jouées pendant leur évaluation quand un jury composé du personnel enseignant du Conservatoire scrutait les partitions et en choisissait quelques-unes qu'on jouait au piano au cours des délibérations finales.

Dans une étude sur l'enseignement de la composition de fugues au Conservatoire de Paris au 19^e siècle, Anthony Bergereault a décrit la discipline comme suit : « Dans

l'enseignement de la fugue, ce paradoxe s'exprime à trois niveaux : il s'agit de produire une œuvre selon les canons formels de Bach en utilisant les ressources de la combinatoire contrapuntique du XVI^e siècle, le tout dans un contexte harmonique tonal du XIX^e siècle. La contradiction qui s'établit alors entre les différents systèmes d'écriture musicale rend inopérante toute considération de style... »

Selon une tradition remontant au temps de Cherubini comme directeur du Conservatoire, le sujet utilisé lors des concours de fugue devait provenir du directeur même. Ambroise Thomas, qui occupait ce poste à ce moment, était ainsi responsable des sujets que Debussy et ses camarades ont reçus aux concours de 1881 à 1883. Comme le démontrent les recherches de John R. Clevenger, les résultats de Debussy à ces concours se classaient dans la moyenne – son effort de 1881 ne reçut aucun commentaire, celui de 1882 comportait « quelques passages monotones » et la fugue de 1883 fut décrite comme « un peu affectée et prétentieuse – pas mauvaise ».

La grande importance donnée à l'habileté des compositeurs en herbe à écrire des fugues est évidente du fait que le prestigieux concours du Prix de Rome lancé par l'Institut de France renfermait des examens en composition de fugues en première élimination. Les candidats devaient alors rester isolés pendant six jours pendant lesquels ils devaient composer une fugue ainsi qu'une œuvre chorale avec orchestre. Nous présentons ici l'entrée de Debussy au concours de 1882, sur un thème de Gounod. Debussy ne se rendit pas en deuxième élimination cette année-là mais il y réussit l'année suivante. Une preuve de son travail au cours de la première élimination de 1883 est un fragment conservé à la Bibliothèque nationale à Paris, présumément un premier essai à une fugue sur le sujet donné cette année-là que Debussy abandonna après 31 mesures seulement.

© Leif Hasselgren 2001–2011

Sources:

Anthony Bergerault : « L'enseignement du contrepoint et de la fugue au Conservatoire de Paris (1858–1905) », dans *Transposition. Musique et sciences sociales*, 2011

John R. Clevenger : « Debussy's Paris Conservatoire Training », dans *Debussy and his World*, Ed. Jane Fulcher, 2001

Fantaisie pour piano et orchestre

Après avoir finalement gagné en 1884 le Prix de Rome qu'il avait tant convoité, Debussy fut obligé de faire un « envoi » annuel à l'Institut de France afin de prouver sa diligence et de montrer ses progrès. Le dernier de ces envois aurait dû être la *Fantaisie pour piano et orchestre* en sol majeur, commencée en octobre 1889 à la Villa Médicis à Rome et terminée en avril 1890 après son retour à Paris. Elle ne fut cependant jamais soumise à l'Institut et, toute sa vie, le compositeur eut une attitude pour le moins ambiguë envers cette œuvre – la seule qu'il eût jamais composée pour cette combinaison d'instruments. Il subtilisa la partition du pupitre des musiciens la veille de sa création sans donner d'explication. Par la suite, il refusa qu'on la joue tant qu'il n'y aurait pas apporté des remaniements qu'il justifiait en ces termes : « Depuis 1889 (...) j'ai changé d'avis sur la façon d'employer le piano avec l'orchestre. Il faut aussi écrire l'orchestre différemment, sans quoi on assiste à une lutte un peu ridicule entre ces deux person-nages ! » (lettre à Edgard Varèse datée du 10 août 1909). « Il est certain que je n'abandonnerai pas cet enfant ! » écrit-il à un ami un peu plus tard en 1909. La *Fantaisie*, dans l'état dans lequel le compositeur la laissa, sera finalement créée après sa mort, à Londres, par Alfred Cortot et l'Orchestre de la Société Philharmonique Royale le 20 novembre 1919. Pourquoi cette méfiance de la part du compositeur ? Plusieurs raisons peuvent l'expliquer : pas assez personnelle, architecture formelle trop carrée, thèmes trop peu caractérisés, pas assez « payante » pour le pianiste et pour le chef, et surtout, trop proche à plusieurs égards de la *Symphonie Cénévrole* de Vincent d'Indy qui lui est contemporaine et que Debussy appréciait. L'auditeur du vingt-et-unième siècle prendra cependant plaisir à repérer les détails qui annoncent le Debussy à venir : recours à la gamme par tons, permanence des ostinatos, transition entre le second mouvement et le Finale qui annonce celle entre les deux dernières parties d'*Iberia*, vingt ans plus tard, passage dans le Finale qui préfigure *Fêtes et Rondes de printemps*. L'œuvre est en trois mouvements, renvoyant inévitablement au concerto classique, unifiés par une forme cyclique, comme dans le *Quatuor à cordes* qui lui est postérieur de trois ans.

© Jean-Pascal Vachon 2011

LA BOÎTE À JOUJOUX : RÉSUMÉ

Le petit *Prélude*, sous-titré *Le sommeil de la boîte*, se termine par un accord (à être joué « le plus doux du monde ! ») menant directement à la première scène qui se passe dans un magasin de jouets abandonné pour la nuit. Une poupée s'anime et allume la lumière. Deux autres poupées et les marionnettes Pierrot, Harlequin et Polichinelle se réveillent. Ils ramassent le reste des jouets pendant que la musique se fait de plus en plus énergique. Le couvercle d'une boîte de jouets se soulève et un curieux soldat de bois jette un coup d'œil furtif au son de son thème légèrement trompette en *pianissimo*.

La parade des jouets se met en branle avec différents personnages en vedette. Un lourd éléphant est en tête mais il est gardé en échec par un passage que Debussy, dans la partition, soutient être une citation d'un ancien chant hindou qui, « de nos jours encore », est utilisé pour apprivoiser les éléphants. Harlequin exécute un solo (*scherzando*), suivi de Le soldat anglais (dans une marche rappelant *The little Nigar* de Debussy). La vedette suivante est Polichinelle dont la musique angulaire est marquée « strident » dans la partition. Suit un épisode qu'on dirait provenir d'une chasse burlesque dans un film muet où « Le Policeman » tire la courte paille. C'est au tour de l'héroïne de l'intrigue à danser et une introduction établissant le rythme de valse mène au thème de la Poupée. Le charme est rompu quand Pierrot, Arlequin, Polichinelle et deux autres poupées entament une ronde rapide qui rappelle une gigue. La troisième poupée s'y joint peu après de même qu'une poupée de marin, ajoutant quelques petits soli. En tournant devant la boîte à joujoux, la Poupée laisse tomber une fleur. Le Soldat la ramasse et la porte à ses lèvres mais la Poupée parle à Polichinelle qui se tourne vers la boîte et donne un coup de pied dans le nez du soldat. Le couvercle de la boîte est tout à coup tout grand ouvert et il en sort la figure fâchée d'un capitaine. La basse du piano imite un roulement de tambour et le thème est joué « très guerrier » à la main droite. Mais la ronde continue et de nouveaux personnages s'y joignent continuellement. Soudain, le jour se lève et on entend le son d'une cloche de porte. Effrayés, tous les jouets se dispersent rapidement et la poupée qui avait allumé la lumière s'empresse de l'éteindre.

Second Tableau – *Le champ de bataille* : nous sommes transportés dans une grande plaine verte avec deux arbres plantés au milieu de la scène. On voit Polichinelle flirtant avec la poupée mais la musique nous laisse savoir que ses intentions sont loin d’être sérieuses. La poupée lui demande une bague de mariage mais Polichinelle se met à rire et l’embrasse. On entend soudain la marche de soldats. Ils entrent sur la scène et leur Capitaine pointe son sabre vers Polichinelle qui se dérobe. Les soldats prennent une formation de bataille (sur une citation du « Chœur des soldats » de *Faust* de Gounod). Polichinelle revient avec d’autres marionnettes et des fusils. La bataille a lieu, l’avantage oscillant entre les deux camps. Après le combat, dans la nuit au clair de lune, le Soldat gît blessé sur le sol. Polichinelle se glisse sur la scène, ramasse le fusil et sort avec un éclat de rire. La Poupée s’approche du Soldat et se met à soigner ses blessures sur un air « tendre et compatissant ». Le Soldat se relève et on entend au loin Polichinelle et sa bande qui font la fête.

Troisième Tableau – *La bergerie à vendre* : La scène est un paysage désert. On voit une bergerie avec une affiche « Bergerie d’occasion à vendre ». Le Soldat, un bandage au bras mais tenant la fleur, entre avec la Poupée. On entend à distance le son d’un chalumeau suivi d’un air de vieille. Un berger passe avec son troupeau et la Poupée achète deux des moutons. Puis une jeune fille gardant un troupeau d’oies passe par là et la Poupée en achète deux aussi. Dans une atmosphère de mélancolie due au son du chalumeau, la Poupée et le Soldat s’embrassent et se dirigent lentement vers la bergerie.

Quatrième Tableau – Une banderolle où on lit « Vingt ans après » pend au-dessus de la scène montrant un chalet confortable. Polichinelle, qui est devenu garde-champêtre, entre en premier – accompagné par un air à la basse caractérisé par le compositeur comme « officiel ». Debout devant le chalet se tient le Soldat avec une longue barbe blanche et la fleur fanée en main; la partition porte l’indication « très important ». A côté de lui se tiennent la Poupée – à la taille maintenant considérablement épaissie – et leurs enfants par ordre de grandeur. Ayant passé l’âge de danser, la Poupée chante plutôt et les enfants, excités, dansent une polka. Tout s’arrête soudain et un bref épilogue nous ramène à la boîte à jouets ; la tête du petit Soldat sort de la boîte et fait un salut pendant que le rideau tombe.

NORIKO OGAWA

Après avoir remporté son premier grand succès au Concours International de Piano de Leeds, Noriko Ogawa a travaillé avec d'importants orchestres et chefs dont Charles Dutoit, Osmo Vänskä, Leonard Slatkin et Tadaaki Otaka. Elle est aussi réputée comme récitaliste et chambriste, jouant avec des artistes aussi connus qu'Evelyn Glennie par exemple. En 2001, Ogawa entreprit une collaboration de pianistes duettistes avec Kathryn Stott. Ogawa commande régulièrement des œuvres nouvelles et elle a donné la création de compositions de Fujikura et de Kanno.

Noriko Ogawa a été désignée comme artiste en résidence au Bridgewater Hall à Manchester où elle est directrice artistique du festival Reflections on Debussy organisé par l'Orchestre Philharmonique de la BBC et le Bridgewater Hall de janvier à juin 2012. Elle enregistre exclusivement sur étiquette BIS Records. Sa discographie renferme *Riverrun* de Takemitsu (Editor's Choice, *Gramophone*) et *Tableaux* d'une exposition de Moussorgsky (Critics' Choice, *BBC Music Magazine*). Ses enregistrements d'œuvres de Debussy ont gagné l'approbation enthousiaste générale des critiques.

Noriko Ogawa a reçu le Prix Artistique du ministère japonais de l'Éducation en reconnaissance de sa contribution extraordinaire au profil culturel global du Japon. Elle est conseillère artistique du MUZA Kawasaki Symphony Hall depuis 2004. Également écrivain, elle a terminé son premier livre (publié au Japon) et elle travaille présentement à une traduction japonaise du livre *Out of Silence – a pianist's yearbook* de Susan Tomes. Noriko Ogawa se passionne pour les œuvres de charité, en particulier après le tremblement de terre et le tsunami qui ont dévasté le Japon au début de 2011. Depuis le séisme, elle a levé plus de £20,000 pour le Fonds du tsunami japonais de la Croix Rouge britannique et elle veut continuer en travaillant pour la Société du Japon au cours de 2012. Elle a aussi fondé les Jamie's Concerts, une série au profit des enfants autistes et de leurs parents.

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Special thanks to Claude Delangle for his help in obtaining manuscript copies of the fugues on Disc 6.

DDD

RECORDING DATA

- Disc 1** • Recorded in January 2000 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Marion Schwebel. Digital editing: Jeffrey Ginn. Piano technician: Stefan Olsson
- Disc 2** • Recorded in August 2000 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Marion Schwebel. Digital editing: Jeffrey Ginn. Piano technician: Stefan Olsson
- Disc 3** • Recorded in July 2002 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Marion Schwebel. Digital editing: Jeffrey Ginn. Piano technician: Stefan Olsson
- Disc 4** • Recorded in July 2005 (Tracks 1–15) and June 2004 (Tracks 16–19) at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Marion Schwebel (Tracks 1–15) and Ingo Petry (Tracks 16–19)
Digital editing: Jeffrey Ginn. Piano technician: Carl Wahren
- Disc 5** • Recorded in July 2007 at Nybrokajen 11 (the former Academy of Music), Stockholm, Sweden
Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Thore Brinkmann. Digital editing: Jeffrey Ginn. Piano technician: Carl Wahren
- Disc 6** • Tracks 1–5: Recorded in August 2011 at Potton Hall, Suffolk England
Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Jeffrey Ginn. Digital editing: Christian Starke. Piano technician: Graham Cooke
Tracks 6–8: Recorded in July 2009 at the Esplanade Concert Hall, Singapore
Recording producer: Robert Suff. Sound engineer: Matthias Spitzbarth. Digital editing: Christian Starke
- Executive producers: Robert von Bahr, Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Leif Hasselgren 2001–11; Jean-Pascal Vachon 2011
Translations: Horst A. Scholz & Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chené & Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Claude Monet, *Japanese Bridge in a Green Mood*
Photograph of Noriko Ogawa: © Satoru Mitsuta
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1955/56 © 2001–2011; © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-CD-1955/56