

CLAUDE **DEBUSSY**
... et le jazz
Preludes for a quartet

Quatuor Debussy
featuring

Jacky Terrasson

Vincent Peirani

Franck Tortiller

Jean-Philippe Collard-Neven

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Preludes for a quartet

1		« C » Influences VINCENT PEIRANI from (... La Fille aux cheveux de lin) (Livre I/8) and (... "General Lavine"- excentric) (Livre II/6) String quartet and accordion	11'06
2		Les Sixtièrces alternées from (... Les Tièrces alternées) (Livre II/11), transcription by Marc Vieillefon String quartet	2'44
3		Midi, do majeur FRANCK TORTILLER from (... Les Tièrces alternées) (Livre II/11) String quartet and vibraphone	2'54
4		Des pas sur la neige (... Des pas sur la neige) (Livre I/6), transcription by Alain Brunier String quartet	3'56
5		À l'ombre de la Cathédrale... JEAN-PHILIPPE COLLARD-NEVEN from (... La Cathédrale engloutie) (Livre I/10) String quartet, piano and double bass	13'19
6		Minstrels (... Minstrels) (Livre I/12), transcription by Alain Brunier and Marc Vieillefon String quartet	2'31

7		Danza del vino FRANCK TORTILLER from (... La Puerta del vino) (Livre II/3) String quartet and vibraphone	10'05
8		Bruyères (... Bruyères) (Livre II/5), transcription by Alain Brunier String quartet	3'05
9		Bussi's blues LIONEL BELMONDO AND JACKY TERRASSON from (... Bruyères) (Livre II/5), (... Danseuses de Delphes) (Livre I/1), (... Des pas sur la neige) (Livre I/6), (... Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir) (Livre I/4) String quartet and piano	13'57
10		La Fille aux cheveux de lin (... La Fille aux cheveux de lin) (Livre I/8), transcription by Quatuor Debussy String quartet	2'44

Quatuor Debussy

Christophe Collette, violin | Marc Vieillefon, violin
Vincent Deprecq, viola | Cédric Conchon, cello

with
Jacky Terrasson, piano (9)
Vincent Peirani, accordion (1)
Franck Tortiller, vibraphone (3, 7)
Jean-Philippe Collard-Neven, piano (5)
Jean-Louis Rassinfosse, double bass (5)

L'ART EST LE PLUS BEAU DES MENSONGES

“J’aime trop la musique pour en parler autrement qu’avec passion.”

Achille-Claude Debussy disparaît le 25 mars 1918. Le premier enregistrement de jazz, *Livery Stable Blues* du cornettiste Nick LaRocca, avec l’Original Dixieland Jass Band, a été commercialisé le 7 mars 1917. Debussy n’aura donc jamais eu l’occasion d’entendre ni de lire une musique née à La Nouvelle-Orléans et que l’on portait tout juste sur les fonts baptismaux d’un studio new-yorkais.

D’aucuns se plaisent à croire que Debussy aurait été marqué par l’une des prestations de l’orchestre de John Philip Sousa à l’occasion de l’Exposition universelle à Paris en 1900. On sait, par une partition éditée ultérieurement, que le Marine Band de Sousa interpréta, *Policy Sam*, un “cake-walk & two-step” composé l’année précédente par Joseph Gioscia. Les enregistrements de Sousa qui nous sont parvenus, *Hu-la Hu-la Cake Walk* (1901) et *Sousa’s Cake Walk* (1902), suggèrent qu’il est peu probable que le compositeur américain ait pu directement inspirer *Le Petit Nègre* de Debussy, publié dans la *Méthode de Piano* de Théodore Lack en 1909, assorti du sous-titre *Cake-Walk pour piano*. Le cake-walk a d’abord été adopté en France par des orchestres de danse populaires, comme celui du “roi de la valse” Rodolphe Berger, compositeur du premier cake-walk “français” : *Joyeux Nègres* (1903). C’est donc sous ce prisme d’une musique “de genre fantaisiste” et récréative, qu’il faut apprécier les rares incursions de Debussy dans ce domaine. Il est peu probable que Debussy se soit nourri de Ragtime, qui se pratiquait alors sous une forme caricaturée, dans les salles de cinéma muet.

Si *Le Petit Nègre* resurgit comme thème principal du ballet pour enfants *La Boîte à joujoux* en 1913, il aura préalablement motivé le *Golliwogg’s cake walk*, sixième et dernier mouvement de la suite *Children’s corner* (1908). Debussy y introduit malicieusement un motif de *Tristan et Isolde* de son meilleur ennemi Richard Wagner. En recontextualisant ce thème, il ne se contente pas d’opérer une désacralisation d’une œuvre emblématique du “vieux sorcier”. Il souligne qu’avec le cake-walk, il navigue dans un cadre musical purement récréatif. Par son approche subtile et sophistiquée, Debussy semble vouloir faire évoluer un genre dont la popularité ne cesse de progresser à travers une musique jusqu’alors circonscrite au music-hall. Il confirmera cette démarche d’anoblissement avec *Minstrels* (Prélude n° 12, Livre 1, 1910) et “*General Lavine*”-*excentric* (Prélude n° 6, Livre 2, 1913).

Le jazz et Debussy

“Croyez bien que je ne cherche, en somme, et bien timidement, qu’à débarrasser la musique d’un héritage de traditions lourdes, faussement interprétées, et sous lequel pourrait bien succomber cet art, si l’on n’y prend garde.”

Dans cette citation de Claude Debussy, il suffirait de substituer le mot jazz au mot musique et de l’attribuer à Miles Davis pour évoquer la révolte qui gronde parmi les musiciens de jazz à la fin des années quarante. Comme Debussy sept décennies auparavant, peu envisagent la pratique de leur musique dans la sempiternelle réitération des idiomes établis par leurs valeureux aînés, durant la première moitié du XX^e siècle. Duke Ellington, Miles Davis et John Coltrane sont les trois premiers artistes à s’inscrire dans une démarche de compositeur d’œuvre “universelle” et non plus d’école, de courant, de filiation. Leur musique ne saurait être réduite à l’affirmation d’une identité ethnique et d’une fonction de danse et de défouloir. Ces trois acteurs du renouveau citent Debussy au premier chef, comme modèle d’affranchissement et d’émancipation. Dès 1931, Ellington a écrit ses premières suites orchestrales (*Creole Rhapsody*, *Symphony in Black*, *Reminiscing in Tempo*...). À partir de 1943, quand le jazz devient essentiellement une musique que l’on écoute, il en a multiplié les livraisons : *Black, Brown and Beige* (1943), *Perfume Suite* (1944), *Deep South Suite* (1946)... une trentaine jusqu’en 1972. Miles Davis, au sortir de sa période be-bop, s’est entouré de musiciens tous pourvus d’une solide culture musicale classique et de qualités d’orchestrateur. Mais c’est par sa rencontre avec le pianiste Bill Evans que les barrières vont véritablement tomber et les espaces s’ouvrir à l’infini. Miles comme Debussy va se jouer des limites et des conventions, tout en renforçant le tracé et la luxuriance de ses thèmes mélodiques. Pour Arturo Benedetti-Michelangeli “*Bill Evans would be an ideal interpreter of the music of Gabriel Fauré*”, pour Glenn Gould “*He’s the Scriabin of Jazz*”. Quant à son épouse, elle témoignera : “*I heard him practice Ravel, Debussy, but I never heard him practice jazz.*” Avec

Bill Evans émerge une génération de pianistes, dont l’idéal musical se situe quelque part entre les *Images* et les *24 Préludes*. Quant à John Coltrane, inspiré par Debussy et les musiques orientales, il a opéré un retour à la musique modale pour faire du *cosmos* son champ exploratoire (ses dernières “compositions” ont pour titre *Mars*, *Jupiter*, *Venus*, *Saturn*...). Si Debussy n’est pas venu au jazz, le jazz est venu à Debussy.

Le Debussy des Préludes

“Je crois bien que la musique a reposé jusqu’à aujourd’hui sur un principe faux. On cherche trop à ‘écrire’, on fait de la musique pour le papier, alors qu’elle est faite pour les oreilles !”

Quand il débute son cycle de Préludes en décembre 1909, Claude Debussy a déjà accompli sa révolution. Sa palette de sonorités est aussi étendue que celle des réactions qu’il a provoquées en 1894 avec la publication de son *Prélude à l’après-midi d’un faune*, de la plus ouvertement hostile à la plus exagérément enthousiaste. Son opéra *Pelléas et Mélisande*, débuté en 1893 et qu’il n’a cessé de revisiter et de peaufiner jusqu’à l’instant de sa création en 1902, oppose une vision nouvelle, iconoclaste et sacrilège au *bel canto*. Son triptyque pour orchestre et chœurs, *Nocturnes* (1897-99), suivi de ses trois esquisses pour orchestre, *La Mer* (1903-05), vont bouleverser durablement l’approche et la conception de la musique symphonique. Il est le premier compositeur à ne pas s’inscrire dans un certain continuum et à l’adresse duquel on peut affirmer qu’il y eut un avant et un après. Écoutons Ernest Ansermet, fondateur de l’Orchestre de la Suisse romande et de la Société internationale pour la musique contemporaine (avec Berg et Webern), lequel renoncera à la composition à la mort de Debussy, pour se consacrer à la direction d’œuvres de Ravel, de Falla, Stravinsky, Bartók, Honegger ou Debussy : “*L’œuvre de M. Debussy me semble le phénomène musical le plus important depuis Wagner et les Russes [...]. Son influence n’est ni à souhaiter ni à craindre, elle est immanquable [...]. Déjà l’apport technique de M. Debussy a sa répercussion chez presque tous les compositeurs d’aujourd’hui.*”

Les Préludes de Debussy, qui seront au nombre de vingt-quatre comme pour faire écho à ceux de Chopin, revêtent un caractère de sérénité, plus que d’absolue nécessité. Comme si le compositeur, débarrassé de l’obligation de faire la démonstration de ses conceptions et de sa philosophie, pouvait sereinement exprimer ses sensations, délivrer ses images, traduire ses impressions, dans un espace infini, libéré de toutes contingences. Les titres qu’il attribue à chacune de ses pièces sont inscrits en toute fin de partition, révélant un sens personnel qu’il ne souhaite pas d’emblée imposer à l’auditeur. Ce faisant, il laisse à celui qui écoute le loisir de développer son propre imaginaire.

Debussy au XXI^e siècle

“Je n’aime pas les spécialistes. Pour moi, se spécialiser, c’est rétrécir d’autant son univers.”

En adaptant plusieurs Préludes pour son instrumentarium, le Quatuor Debussy honore l’invitation à la liberté et à l’imaginaire, initié, sollicité et encouragé par Claude de France. Ainsi, *Des pas sur la neige* gagne en clarté et en luminosité ce qu’il abandonne en mystère et en abstraction. *La Fille aux cheveux de lin* si calme de retenue délicate et de sagesse altière, flirte ici avec un romantisme langoureux aux limites de l’abandon. Les *Bruyères* jadis parcourues de frissons et rayonnantes de teintes turquoises, étincellent désormais de la luminescence diaphane d’un clair-obscur et des reflets luisants d’une fraîche rosée. Dans l’*Hommage à S. Pickwick* (bonus de la version digitale), Debussy se livre à un jeu des contrastes traduisant les changements d’humeur du héros de Charles Dickens ; solennité excessive du *God save the Queen* en guise d’introduction, calme serein, fantaisie primesautière, majestuosité pédante, mélancolie, pantomime frénétique, sagesse, semillante légèreté, ténébreuse gravité. Le Quatuor nous révèle un Sam Pickwick plus monolithique, angoissé, funèbre, en proie aux tourments et à l’agitation, par un déluge de sonorité acides, qui n’est pas sans rappeler l’âpreté du *Concerto pour clavecin et cinq instruments* de Manuel de Falla.

La Cathédrale engloutie de Monsieur Debussy, qui a conservé toute sa majesté et son mystère, nimbée d’une pâle luminosité, résonnante d’échos lointains, fascinante de calme serein et d’un sentiment de repos éternel, a fait place sous les doigts experts du pianiste Jean-Philippe Collard-Neven et du contrebassiste Jean-Louis Rassinfosse, à un lieu profane, désacralisé, débarrassé de toute idée de mysticisme, comme rejailli des profondeurs pour offrir à la musique un espace d’épanouissement, d’expression paisible et d’éloquence sereine.

Pour *La Puerta del vino*, inspirée d'une carte postale que lui adressa Manuel de Falla, reproduisant une vue d'une ancienne porte de l'Alhambra à Grenade, Debussy en extrapola cette courte pièce en forme de habanera. Le compositeur alterne les élans impétueux et l'apathie paisible, expressions d'un conflit intérieur qu'il semble renoncer à résoudre. Point de violence dans l'approche du Quatuor, toute juste une certaine gravité, adoucie par le vibraphone d'un Franck Tortiller, faisant de cette porte, une ouverture sur un ailleurs lumineux, coloré, aux espaces infinis.

Les tierces alternées dont la virtuosité, comme à chaque fois qu'elle apparaît chez Debussy, est anecdotique, lui permet pourtant d'accentuer l'opposition des climats, de provoquer des ruptures d'intentions d'où jaillira l'indicible. Ici le Quatuor, métamorphosé en "Quintet avec vibraphone libre" offre à Franck Tortiller un support rythmique dynamique sur lequel il peut se mouvoir au gré de son exubérante fantaisie.

L'accordéon de Vincent Peirani irradie une vague nitescence indolente, baignant *La Fille aux cheveux de lins* de contre-jours translucides. Il s'égare sans se perdre dans un dédale de sensations, de sonorités recueillies avec la légèreté et l'aisance d'un funambule qui se joue des déséquilibres. Plus loin, devenu Piazzolla, il semble pendant un court instant habité d'une rage implacable dont il s'éloigne pour revenir à plus de sérénité.

Des *Bruyères* du 5^e Prélude aux *Pas sur la neige* du 6^e, Jacky Terrasson s'en est allé promener son âme d'improvisateur. Avec un touché délicat, où l'inné le dispute à l'acquis, l'instinctif au réfléchi, la simplicité au savant, il évoque avec émotion le spiritual *Nobody knows the trouble I've seen*, convoque ingénument Ravel et sa *Pavane*, ravive le souvenir de Bud Powell. *Minstrels* n'est plus alors qu'un prétexte, un habile et frêle jeu d'équilibres et de nuances, entre souvenirs et envie d'ailleurs. Innocentes audaces, candides impertinences, fugaces réminiscences, jalonnent cette erratique flânerie en territoires inconnus.

Claude Debussy, comme un parfum d'éternité...

"Il existe de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder d'arbitraires traités [...]. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leurs 'percussions', on est bien obligé de constater que la nôtre [de musique] n'est qu'un bruit barbare de cirque forain."
– Debussy dans *Monsieur Croche*, 1913.

Claude Debussy aura œuvré à rendre l'espace sonore infini, sans sacrifier pour autant la mélodie et l'harmonie. Ce n'est pas son moindre mérite. On s'égare en le qualifiant d'impressionniste, son trait n'a rien d'indécis, de flou. Ses accords ouverts font naître une variété de timbres qu'il maîtrise avec un souci constant de l'équilibre. Son langage musical génère des images aux contours précis et aux couleurs franches.

*"...Un homme se peint dans son œuvre, c'est vrai, mais seulement une partie de lui-même. Dans la vie réelle, je ne peux pas vivre selon les idéaux que j'ai en musique. Je sens la différence qu'il y a en moi entre Debussy le compositeur et Debussy l'Homme."*¹

ALAIN RAEMACKERS

ART IS THE MOST BEAUTIFUL DECEPTION OF ALL!

'I love music too much to speak of it otherwise than passionately.'

Achille-Claude Debussy died on 25 March 1918. The first ever jazz recording, *Livery Stable Blues* by the Original Dixieland Jass Band, with Nick LaRocca on cornet, was released on 7 March 1917. Debussy never had the opportunity therefore to either hear or read this New Orleans-born music, which had only just made its recording debut in a New York studio.

Some like to believe that Debussy was influenced by a performance of John Philip Sousa's orchestra at the 1900 Universal Exhibition in Paris. From a subsequently published score, we know that Sousa's Marine Band played *Policy Sam*, a 'cake-walk & two-step' composed the previous year by Joseph Gioscia. Sousa's surviving recordings, *Hu-la Hu-la Cake Walk* (1901) and *Sousa's Cake Walk* (1902), suggest it is highly unlikely the American composer directly inspired Debussy's *Le Petit Nègre*, published in Théodore Lack's *Méthode de Piano* in 1909 with the subtitle *Cake-Walk pour piano*. The cake walk was first taken up in France by popular dance orchestras, such as the one led by 'King of the Waltz', Rodolphe Berger, who composed the first 'French' cake walk, *Joyeux Nègres* (1903). Debussy's rare incursions into the genre should therefore be appreciated within this context: one in which music was playful and entertaining. It is doubtful whether Debussy took any inspiration from Ragtime, then performed in a rather caricatured manner in silent cinema halls.

Le Petit Nègre resurfaced as the one of the principal melodies in Debussy's ballet for children, *La Boîte à joujoux* (1913). It had also earlier inspired *Golliwogg's cake walk*, the sixth and final movement of the *Children's Corner Suite* (1908), into which Debussy mischievously incorporated a leitmotif from *Tristan and Isolde* by his sworn enemy, Wagner. In giving the motif a new setting, Debussy was not content merely to desecrate the Old Sorcerer's iconic work. He insists on the fact that the cake walk takes him into the world of music as pure entertainment. From his subtle, sophisticated approach, it seems Debussy wanted to help evolve a genre of music whose ever-growing popularity had until then been confined to music halls. He confirmed his commitment to ennobling the genre with *Minstrels (Préludes, Book 1, no. 12, 1910)* and *'General Lavine'-excentric (Préludes, Book 2, no. 6, 1913)*.

Jazz and Debussy

'Believe me, all I am seeking to do, and most cautiously at that, is to rid music of its heritage of cumbersome traditions, falsely interpreted, under the weight of which this art might well collapse if we are not careful.'

We have only to take this quotation from Claude Debussy, substitute the word jazz for the word music, and attribute it to Miles Davis, to evoke the rumblings of revolt amongst jazz musicians at the end of the 1940s. Like Debussy seven decades earlier, few envisaged that they would continue eternally reproducing music in the style invented by their valiant forebears in the first half of the twentieth century. Duke Ellington, Miles Davis and John Coltrane were the first musicians to adopt an approach to composition that produced works which were 'universal', rather than ascribing to any particular school, movement or musical lineage. It would be impossible to reduce their music to an affirmation of ethnic identity, or an invitation to kick back and dance. All three of these radical jazzmen cited Debussy above all as their model of a pioneering, emancipated artist. Ellington began writing his first orchestral suites from 1931 onwards, including *Creole Rhapsody*, *Symphony in Black* and *Reminiscing in Tempo*. After 1943, when jazz music became essentially something to be listened to, he increased his output with the likes of *Black, Brown and Beige* (1943), *Perfume Suite* (1944) and *Deep South Suite* (1946), producing around thirty pieces by 1972. Coming out of his be-bop period, Miles Davis surrounded himself with musicians who had a strong classical music culture and orchestration skills. But it was his encounter with Bill Evans that truly enabled him to break down barriers and open up spaces of infinite possibility. Like Debussy, Davis would play around with boundaries and conventions, whilst strengthening the impact and the richness of his melodic themes. According to Arturo Benedetti-Michelangeli: *'Bill Evans would be an ideal interpreter of the music of Gabriel Fauré'*; for Glenn Gould he was *'the Scriabin of Jazz'*, and Evans' wife remembered: *'I heard him practice Ravel, Debussy, but I never heard him practice jazz.'* Along with Bill Evans there emerged a generation

of pianists whose musical ideals were situated somewhere between the *Images* and the 24 *Préludes*. As for John Coltrane, inspired by both Debussy and Eastern music, he led the return of modal music, making the entire *cosmos* his field of exploration (his final album of 'compositions' featured the tracks *Mars, Jupiter, Venus* and *Saturn*). Debussy might not have made his way to jazz, but jazz certainly made its way to Debussy.

The Debussy of *Les Préludes*

'I genuinely believe that until now music has been based on a false principle. We concentrate too much on "writing" we make music to put down on paper, when it is meant for the ears.'

When he began his cycle of *Préludes* in December 1909, Claude Debussy had already accomplished his own revolution. His sound palette was as broad as the reactions he provoked in 1894 with the publication of *Prélude à l'après-midi d'un faune*, which ranged from the most overt hostility to the most extravagant enthusiasm. He began his opera *Pelléas et Mélisande* in 1893, and continued to rewrite and refine the work until its première in 1902 challenged the tradition of *bel canto* with a new vision that was iconoclastic and profane. His 'Triptyque' for orchestra and choir, *Nocturnes* (1897-99), followed by his three 'sketches' for orchestra, *La Mer* (1903-05), would forever shake the course and conception of symphonic music. He was the first composer not to perpetuate a certain musical heritage, someone of whom it can definitely be said there was a 'before' and an 'after'. Ernest Ansermet, founder of the Orchestre de la Suisse romande and of the International Society for Contemporary Music (alongside Berg and Webern), who abandoned composing after Debussy's death in order to devote himself to conducting the works of Ravel, Falla, Stravinsky, Bartók, Honegger and Debussy, has neatly encapsulated the composer's significance: *'In my view, Monsieur Debussy's œuvre is the single most important musical phenomenon since Wagner and the Russians [...]. His influence is neither to be desired nor feared, it is inevitable [...]. Monsieur Debussy's technical contributions alone have had an impact on almost all of today's composers.'*

Debussy's twenty-four *Préludes*, echoing those of Chopin, are graced with an air of serenity, rather than of absolute necessity. As if the composer, relieved of any obligation to explain his ideas and philosophy, has found the serenity to express his feelings, convey his perceptions and relate his impressions in an infinite realm, freed from all contingencies. He records the titles of each piece at the end of the score, revealing a personal understanding he did not immediately wish to impose on his listeners, thus freeing them to cultivate their own imaginations.

Debussy in the 21st Century

'I don't like specialists. For me, to specialise is to shrink your universe.'

In adapting a number of the *Préludes* for their instruments, the members of the Quatuor Debussy have faithfully heeded the call to freedom and imagination initiated, sought after and encouraged by Claude de France. Thus *Des pas sur la neige* [Footsteps in the snow] gains in clarity and luminosity what it sacrifices in mystery and abstraction. The calmness that infuses *La Fille aux cheveux de lin* [The Girl with the flaxen hair] with its delicate restraint and aloof wisdom, here flirts with a languorous romanticism that borders on an abandonment of the senses. Where before *Bruyères* [Heather] quivered with tremulous thrills and radiant turquoise hues, now it sparkles with a chiaroscuro of diaphanous luminescence and the glistening shimmer of fresh dew. In *Hommage à S. Pickwick* (bonus in digital version) Debussy engages in a play of contrasts that portrays the shifting moods of Charles Dickens' eponymous hero. Opening with the exaggerated solemnity of *God save the Queen*, we veer from calm serenity to jovial fancy, then to pompous majesty, melancholy, delirious pantomime, wisdom, vivacious levity and tenebrous gravity. A more monolithic Sam Pickwick is revealed, anguished, funereal, prey to torments and turmoil, in a deluge of caustic tones reminiscent of the harshness of Manuel de Falla's *Concerto pour Clavecin et Cinq Instruments*.

Monsieur Debussy's *La Cathédrale engloutie* [The Sunken Cathedral] retains all its majesty and mystery; suffused in a pale fluorescence and resonating with distant echoes, its gentle serenity and sense of eternal rest are utterly captivating. Yet in the expert hands of pianist, Jean-Philippe Collard-Neven, and double bass player, Jean-Louis Rassinfosse, it becomes a profane, desanctified space, divested of all notion of mysticism, which seems to surge up from the depths to offer the music a place in which to thrive, a place of peaceful expression and quiet eloquence.

La Puerta del vino was inspired by a postcard sent to Debussy by Manuel de Falla. This short piece, written in the form of a habanera, recreates the image of the Gate of Wine at Granada's Alhambra Palace. The composer alternates between impetuous outbursts and quiet apathy, expressing an internal conflict he never shows any desire to resolve. The Quatuor's interpretation betrays no violence only a certain seriousness, softened by the vibraphone of Franck Tortiller, making of this door an opening to a bright and colourful elsewhere of infinite spaces.

The virtuosity of *Les tierces alternées* [Alternating Thirds] is as always with Debussy in the detail, but allows him to give prominence to the conflict between different atmospheres, to provoke ruptures in the flow of musical intentions thereby releasing a sense of the ineffable. The Quatuor is here transformed into a 'Quintet with free vibraphone', offering Tortiller a dynamic rhythmic foundation on which he can build as his exuberant fancy takes him.

The accordion of Vincent Peirani radiates a languid incandescence, that bathes *La Fille aux cheveux de lin* in a translucent halo of light. He wanders without ever losing himself in a labyrinth of sensations and sounds brought together with the lightness and ease of a funambulist performing a balancing act. Further on, channelling the late great Piazzolla, he seems briefly overcome by an implacable rage, then draws back to regain a more profound tranquillity.

From *Bruyères* (*Prélude* no. 5) to *Des pas sur la neige* (*Prélude* no. 6), Jacky Terrasson gives free reign to his improvisational soul. His delicate touch, which fuses innate talent and accomplishment, instinct and reflection, simplicity and erudition, produces an emotional evocation of the spiritual *Nobody knows the trouble I've seen*, unaffectedly recalls Ravel's *Pavane* and revives the memory of Bud Powell. *Minstrels* becomes a simple pretext, an agile and delicate interplay of counterbalance and nuance, between memories and the desire for somewhere else. Innocent audacity, artless impertinence and fleeting reminiscence are all interspersed along this wayward roam through undiscovered lands.

The timeless essence of Claude Debussy

'There exist some delightful native peoples who have learned music as naturally as one learns to breathe. Their school is the eternal rhythm of the sea, the wind in the leaves and those thousand tiny sounds to which they listen with great care, never once consulting an arbitrary treatise. [...] And if we listen, without European prejudice, to the charm of their "percussions", we are forced to admit that our own music is nothing more than the barbarous noise of a travelling circus.' – Debussy in *Monsieur Croche* (1913).

Claude Debussy strived to create an infinite sound space, without ever sacrificing melody or harmony. This was by no means the least of his achievements. To identify him as an impressionist is misleading; there is nothing indecisive or indistinct about his art. His open chords create a variety of timbres which he commands with a deft and constant attention to balance. His musical language sparks images of vivid clarity and colour.

*'... A man portrays himself in his work, it is true, but only a part of himself. In real life, I cannot live according to my musical ideals. I sense the difference within me between Debussy the composer and Debussy the man.'*¹

ALAIN RAEMACKERS
Translation: Rebecca Pilbeam



Quatuor Debussy



Jacky Terrasson, *piano*



Jean-Philippe Collard-Neven, *piano*



Vincent Huet, *accordion*



Franck Tortiller, *vibraphone*



Jean-Louis Rassinfosse, *double bass*

Le 25 mars 1918 disparaissait celui qui avait déclaré peu de temps auparavant : “*Toute ma musique s’efforce de n’être que mélodie.*” Un siècle plus tard, compositeurs, interprètes et mélomanes de tous horizons ont appris à mesurer ce que nous devons à Achille-Claude Debussy, dit “Claude de France” : au-delà de la mélodie, un sens inné du timbre, de l’harmonie, en bref de la couleur ! Moins par réaction à la suprématie wagnérienne d’alors que du fait de sa propre sensibilité, le compositeur a su créer un langage inouï et changer radicalement notre manière d’entendre et de penser la musique. Chacune de ses compositions offre une expérience auditive qui a bouleversé la notion espace / temps de son époque, et continué d’influencer plusieurs générations de compositeurs, directement ou indirectement. Sans Debussy, certaines conquêtes sonores auraient-elles existé, que ce soit dans le domaine de l’orchestration, des nouvelles architectures musicales, voire du jazz ? À l’égal d’un Mahler, d’un Schoenberg, d’un Stravinsky, d’un Bartók... Sans eux, l’extraordinaire explosion sonore du *xx^e* siècle n’aurait pas eu lieu de façon si joyeuse.

Pour la première fois depuis 2009 (bicentenaire Haydn), harmonia mundi tenait à célébrer à sa manière l’un des compositeurs les plus marquants de l’ère moderne. À sa manière, c’est-à-dire en proposant aux plus concernés de ses artistes d’offrir leur vision de Debussy, cent ans après sa disparition – aiguillés que nous sommes aujourd’hui par ce recul d’un siècle de recherche et d’études sur l’écriture, les techniques d’interprétation, les sources musicales, l’iconographie ou encore la correspondance... Le message est des plus simples : déchiffrer ces partitions avec un regard nouveau sur l’œuvre sans jamais répondre aux tentations d’une intégrale, ni prendre parti non plus pour une esthétique unique (par exemple sur instruments d’époque / sur instruments modernes).

Quel plaisir pour nous, producteurs, de constater avec quel degré d’enthousiasme ont répondu les artistes du label (voire leurs invités), tous motivés par une volonté commune : celle de porter haut le père de la musique moderne ! Qu’il s’agisse de l’œuvre pour piano seul sur instrument d’époque (Alexander Melnikov) ou sur un Steinway (Javier Perianes, Nikolai Lugansky), de l’univers singulier des mélodies (portées de concert par Sophie Karthäuser, Stéphane Degout, Eugene Asti et Alain Planès), de la musique de chambre dans diverses configurations, tous les grands solistes – d’Isabelle Faust à Jean-Guihen Queyras, d’Antoine Tamestit à Tanguy de Williencourt – se sont pris au jeu avec toujours le même niveau d’exigence artistique. Et si le Jerusalem Quartet nous offre l’unique et génial quatuor de Debussy aux côtés de celui de Ravel, ce sont bien deux phalanges exceptionnelles qui ont tenu à s’enivrer des fragrances de la musique d’orchestre : la première sur instruments d’époque (*Jeux* et *Nocturnes* avec Les Siècles et Les Cris de Paris sous la direction de François-Xavier Roth), la seconde avec un orchestre dit conventionnel, mais impliqué depuis longtemps dans cette musique (le Philharmonia Orchestra conduit par Pablo Heras-Casado avec *La Mer* et *Le Martyre de saint Sébastien*). Nous tenions enfin à honorer l’auteur de *Pelléas* parmi ces créateurs qui, bien avant Louis Armstrong et Bill Evans, ont influencé de façon décisive certaines couleurs du jazz. C’est ainsi que le Quatuor Debussy a revisité les *Préludes* avec des invités de choix : Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani, Franck Tortiller et Jacky Terrasson.

Si la lumière se trouve à la base du travail des peintres de l’Impressionnisme, chez Debussy, le voyage est d’abord une affaire de couleur. Cela vaut bien quelques “nuits blanches” !

harmonia mundi © 2018

The date of 25 March 1918 saw the passing of a man who had said a short while earlier: ‘All my music strives to be nothing but melody.’ A century later, composers, performers and music lovers from the most varied backgrounds have learnt to measure what we owe to Achille-Claude Debussy, known as ‘Claude de France’: beyond melody, an innate sense of timbre, of harmony, in short, of colour! Less in reaction to the Wagnerian hegemony of the time than through listening to his own sensibility, Debussy succeeded in creating a unique and unprecedented language and in radically changing the way we hear and conceive of music. Each of his compositions offers an auditory experience that profoundly modified the notion of space/time in his day, and has continued to influence several generations of composers directly or indirectly. Without Debussy, would certain advances in the fields of orchestration, new musical architectures or even of jazz have existed? In this respect, his importance is equal to that of Mahler, Schoenberg, Stravinsky, Bartók. Without them, the extraordinary sonic explosion of the twentieth century would not have occurred in so joyous a fashion.

For the first time since 2009 (the Haydn bicentenary), harmonia mundi has decided to celebrate in its own way one of the most outstanding composers of the modern era. *In its own way*, that is to say by giving the most relevant artists in its family an opportunity to present *their* vision of Debussy, one hundred years after his death – guided by the hindsight we possess today after a century of research and studies on Debussy’s style, performing techniques, musical sources, iconography and correspondence. The message is very simple: to reread these scores, providing a new view of the works concerned without succumbing to the temptation of a complete recording, or opting for a single aesthetic approach over another (for example, for period instruments against modern ones).

What a pleasure it has been for us, as producers, to see how enthusiastically the label’s artists (and their guests too) have responded, all motivated by a shared desire: to exalt the father of modern music! Whether it is the works for solo piano on a period instrument (Alexander Melnikov) or a Steinway (Javier Perianes, Nikolai Lugansky), the highly individual world of the *mélodies* (jointly presented by Sophie Karthäuser and Eugene Asti, Stéphane Degout and Alain Planès), or the chamber music in a variety of configurations, all these eminent artists – from Isabelle Faust to Jean-Guihen Queyras, from Antoine Tamestit to Tanguy de Williencourt – have truly given their all, and always to the same high artistic standards. And if the Jerusalem Quartet offers us Debussy’s single, brilliant Quartet alongside its counterpart by Ravel, not one but two exceptional formations have joined in the adventure, intoxicated by the fragrances of his orchestral music: the first on period instruments (*Jeux* and the *Nocturnes* with Les Siècles and Les Cris de Paris conducted by François-Xavier Roth), the second with a so-called conventional orchestra, but one that has a long and distinguished history in this repertory (the Philharmonia Orchestra conducted by Pablo Heras-Casado in *La Mer* and *Le Martyre de saint Sébastien*). Finally, we wished to honour the composer of *Pelléas* as one of those creative artists who, long before Louis Armstrong and Bill Evans, had a determining influence on certain harmonic colours of jazz. The Quatuor Debussy has revisited the *Préludes* with a handpicked array of guests: Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani, Franck Tortiller and Jacky Terrasson.

If light is the basis of the work of the Impressionist painters, Debussy’s journey is first and foremost a matter of colour.

harmonia mundi © 2018



RÉÉDITIONS | REISSUES

The Complete Works for Piano

Alain Planès

5 CD HMX 2958209.13

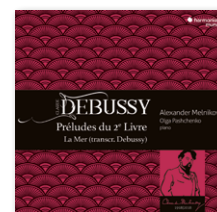
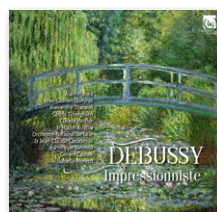
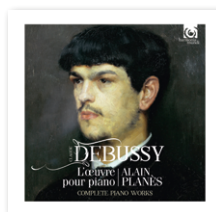
Debussy Impressionniste

Alexandre Tharaud, Jean-Guihen Queyras

Alain Planès, Cédric Tiberghien

Arcanto Quartett

2 CD HMX 2908796.97



Préludes du 2^e Livre

La Mer (transcr. Debussy)

Alexander Melnikov

with Olga Pashchenko

HMM 902302

Suite bergamasque

Works for solo piano

Nikolai Lugansky

HMM 902309

"Nuits blanches"

Mélodies / Songs

Sophie Karthäuser, Eugene Asti

Stéphane Degout, Alain Planès

2 CD HMM 902306.07

Les trois Sonates

The Late Works

Isabelle Faust, Alexander Melnikov

Jean-Guihen Queyras, Javier Perianes

Antoine Tamestit, Xavier de Maistre

Magali Mosnier, Tanguy de Williencourt

HMM 902303

Debussy... et le jazz

Preludes for a quartet

Quatuor Debussy & Guests

Jean-Philippe Collard-Neven, Vincent Peirani,

Franck Tortiller, Jacky Terrasson

HMM 902308

Études

MESSIAEN / Concert des garrigues

Roger Muraro

HMM 905304

NOUVEAUTÉS | 2018 | NEW RELEASES

Quatuor op. 10

RAVEL / Quatuor

Jerusalem Quartet

HMM 902304

Jeux / Nocturnes

Prélude à l'après-midi d'un faune

Les Siècles, François-Xavier Roth

HMM 905291

Préludes du 1^{er} Livre

Estampes

Javier Perianes

HMM 902301

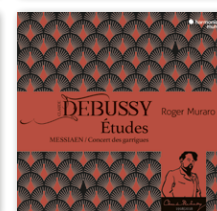
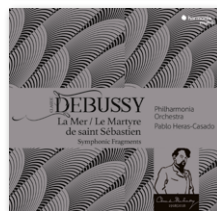
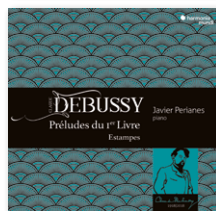
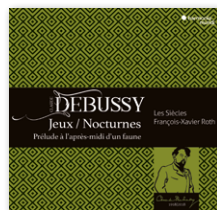
La Mer / Le Martyre de saint Sébastien

Symphonic Fragments

Philharmonia Orchestra

Pablo Heras-Casado

HMM 902310



“Nos remerciements chaleureux vont à Chantal Atlani (Jazz in Marciac),
à Philippe Bachman (la Comète),
à Chantal de Corbiac et Alice Piérot (La Courroie),
ainsi qu'à Christian Girardin (harmonia mundi) pour sa confiance.”



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : mars & avril 2018, La Courroie, Entraigues-sur-la-Sorgue (84),
Studio Ferber, Paris (9e)

Réalisation : Alban Moraud

Jacky Terrasson appears on courtesy of Impulse! / Universal

Jacky Terrasson is a Steinway Artist

Photos : Quatuor Debussy © Bernard Benant - Jacky Terrasson © Philippe Levy-Stab

Vincent Peirani © Sylvain Gripoix, avec l'aimable autorisation de ACT music - Franck Tortiller © Renaud Corlouër

Jean-Philippe Collard-Neven © Sakiho Sakai - Jean-Louis Rassinfosse © Roland Dumoulin

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi