

CLAUDE **DEBUSSY**

Suite bergamasque

Works for solo piano

Nikolai Lugansky
piano

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Suite bergamasque
Works for solo piano

- | | | | |
|------------------------------------|--|--|------|
| 1 | | L'Isle joyeuse. <i>Quasi una cadenza</i> | 6'02 |
| Deux Arabesques | | | |
| 2 | | I. <i>Andantino con moto</i> | 4'12 |
| 3 | | II. <i>Allegretto scherzando</i> | 3'16 |
| Suite bergamasque | | | |
| 4 | | I. Prélude. <i>Moderato (tempo rubato)</i> | 4'00 |
| 5 | | II. Menuet. <i>Andantino</i> | 4'01 |
| 6 | | III. Clair de lune. <i>Andante très expressif</i> | 5'10 |
| 7 | | IV. Passepied. <i>Allegretto ma non troppo</i> | 3'27 |
| 8 | | La plus que lente. Valse
<i>Lent (Molto rubato con morbidezza)</i> | 4'48 |
| Estampes | | | |
| 9 | | III. Jardins sous la pluie. <i>Net et vif</i> | 3'34 |
| Images, 2^e Série | | | |
| 10 | | I. Cloches à travers les feuilles. <i>Lent</i> | 4'07 |
| 11 | | II. Et la lune descend sur le temple qui fut. <i>Lent</i> | 5'14 |
| 12 | | III. Poissons d'or. <i>Animé</i> | 3'59 |
| 13 | | Hommage à Haydn. <i>Mouvement de Valse lente</i> | 2'12 |

Nikolai Lugansky, piano



l'âge de 10 ans, en 1872, Achille-Claude Debussy entre au Conservatoire de Paris dans la classe d'Antoine Marmontel, il est destiné à la brillante carrière de pianiste virtuose. Mais les espoirs familiaux sont rapidement déçus et ses études se soldent par une série d'échecs aux concours de sortie : un deuxième prix avec le premier mouvement de la deuxième *Sonate* de Schumann en 1877 puis aucune récompense en 1878 et 1879. Sa vocation pianistique s'interrompt brutalement, ce qui l'incite à s'orienter vers l'accompagnement, l'harmonie et la composition. Ses camarades ont noté dans leurs souvenirs qu'en dépit de certaines gaucheries et maladresses, il avait une main gauche d'une habileté et d'une capacité d'extension extraordinaire et qu'il obtenait par moment des effets étonnants de douceur moelleuse. Ce toucher si particulier allait demeurer l'une des caractéristiques du jeu de Debussy. Contraint pour des raisons financières dans les années 1909-1914 à se produire en public comme pianiste, uniquement pour jouer ses œuvres (plus volontiers comme accompagnateur que comme soliste), il frappe ses contemporains par la beauté de sa sonorité, comme le souligne dans ses écrits son éditeur Jacques Durand : "Au piano, qu'il jouât de sa musique ou celle des autres, Debussy était un charmeur, au toucher délicat. Élève de Marmontel, il n'avait pas continué à travailler ses doigts. Mais, quel fini, néanmoins, dans sa façon d'interpréter ! Quand il abordait Chopin, cela tenait du prodige. [...] Debussy avait coutume de répéter aux pianistes qui venaient lui demander des conseils sur l'exécution de ses œuvres : 'Surtout, que j'oublie, en vous écoutant, que le piano a des marteaux.' Leçon utile à méditer."

Dans les années 1890, peu après avoir achevé son cycle des *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire* pour voix et piano, Debussy, sans doute pressé par le manque d'argent, cède à plusieurs éditeurs des pièces de piano, dont les *Arabesques*, ainsi qu'une *Suite bergamasque*. Les deux *Arabesques* sont publiées en octobre 1891 chez Durand. Le choix du titre ne doit rien au hasard et marque à la fois un hommage à l'*Arabesque* de Schumann, mais aussi une évocation des entrelacs que crée la courbe mélodique. Même si Debussy jugeait, selon l'une de ses rares élèves, madame Worms de Romilly, ces deux pièces "trop mauvaises", il n'en demeure pas moins qu'il aimait employer ce terme à propos de son *Prélude à l'après-midi d'un faune* ou encore de la découverte d'une messe de Palestrina, pour laquelle il décrit l'émotion produite par des "arabesques mélodiques" [...] "s'entrecroisant pour produire [...] des harmonies mélodiques." Lorsque Debussy devient célèbre à partir de 1902, la première *Arabesque* allait être l'une de ses pièces les plus populaires, comme en témoigne le nombre d'exemplaires vendus.

Contemporaine de ces deux pièces, la *Suite bergamasque* connaît une histoire singulière. Cédée à l'éditeur Choudens en février 1891, l'œuvre n'est finalement pas publiée. Elle ne devait paraître qu'en 1905 chez Fromont à la suite d'une négociation avec Debussy, afin d'apurer une situation comptable complexe. Si le manuscrit autographe n'a malheureusement pas été retrouvé, il subsiste toutefois un jeu d'épreuves montrant les révisions de Debussy y a apportées, comme il l'écrit à madame Fromont le 21 avril 1905 : "Vous aurez la Suite bergamasque *Mardi prochain, vous la donner telle qu'elle est serait fou et inutile.*" Ainsi supprime-t-il des passages superflus dans le "Prélude", mais surtout dans le "Menuet", et modifie-t-il certaines altérations, notamment dans le "Passepied". Ce recueil se situe directement dans le sillage de la *Petite Suite* pour piano à quatre mains de 1889 et en prolonge l'atmosphère verlainienne. Initialement, le si célèbre "Clair de lune", hommage au premier poème des *Fêtes galantes* de Verlaine, que Debussy avait mis en musique pour voix et piano à deux reprises en 1882 et 1891, s'appelait "Promenade sentimentale", titre rappelant celui d'une autre poésie du même opus verlainien ("À la promenade"). L'esprit du XVIII^e siècle qui affleure des *Fêtes galantes* avec ses "masques et bergamasques" témoigne du goût de Debussy pour les formes musicales des clavecinistes français de la même période, tout particulièrement le *Menuet* et le *Passepied*, héritage qu'il ne va cesser de revendiquer par la suite : "Où sont nos vieux clavecinistes, où il y a tant de vraie musique ? Ceux-là avaient le secret de cette grâce profonde, de cette émotion sans épilepsie, que nous renions comme des enfants ingrats..."

Après avoir délaissé le piano durant une dizaine d'années, Debussy va y revenir en 1900 composant une série de triptyques, dont le premier s'intitule *Pour le piano*. Le deuxième n'est autre que les *Estampes*. Entre temps, Debussy est devenu un compositeur de renom avec son drame lyrique *Pelléas et Mélisande*, qui remporte un succès considérable en mai et juin 1902. Lors de l'été 1903, tout en travaillant à d'autres projets comme la *Rapsodie pour orchestre et saxophone*, *La Mer* ou *Le Diable dans le beffroi* d'après un texte de Poe, il corrige les épreuves des *Estampes*, titre qui évoque son goût prononcé pour les gravures japonaises. Afin de restituer en impression sonore ces univers contrastés, Debussy a employé divers procédés musicaux : le pentatonisme dans "Pagodes" ; le rythme de Habanera dans "La soirée dans Grenade" ; une chanson populaire "Nous n'irons plus au bois" dans "Jardins sous la pluie", qu'il avait déjà utilisée dans la troisième des *Images* de 1894. Le peintre Jacques-Émile Blanche, à qui sont dédiées les *Estampes* et auquel l'on doit deux portraits de Debussy, consigne dans ses

souvenirs que "Jardins sous la pluie" aurait été inspiré par un après-midi d'orage : "De passage à Auteuil, je brossais en plein air une étude de sa tête. Il pleuvait, les arbres verdissaient sa peau mate que la pluie semblait vernir." Lors de la publication du recueil en octobre 1903, Debussy remercie Durand de leur splendeur éditoriale. En effet, l'édition de la partition reflète son sens du raffinement : titre en caractères japonisants et monogramme de couleur or, nom du compositeur et titres des pièces en bleu, le tout imprimé sur un papier Ingres. L'œuvre est créée le 9 janvier 1904 par Ricardo Viñes, dans le cadre des concerts de la Société nationale de musique.

Après *La Mer, trois esquisses symphoniques*, achevées en juillet 1905, Debussy revient au piano et conçoit deux séries d'*Images*. Le projet initial, tel que Debussy l'avait soumis à son éditeur Durand, était vaste : douze pièces, dont six d'entre elles ne sont autres que les deux séries d'*Images* pour piano, trois autres originellement pensées pour deux pianos et qui allaient devenir les trois *Images pour orchestre*, les trois dernières n'étant pas explicitement nommées. La première série des *Images* pour piano paraît en octobre 1905. Vient ensuite deux ans plus tard un deuxième recueil. La source d'inspiration de "Cloches à travers les feuilles" que Debussy dédie à son ami le sculpteur Alexandre Charpentier, grand amateur de musique, proviendrait de la description d'une coutume jurassienne que Louis Laloy, proche du compositeur, aurait faite : "le touchant usage du glas qui sonne depuis les vêpres de la Toussaint, jusqu'à la messe des Morts, traversant, de village en village, les forêts jaunissantes dans le silence du soir." Quoi qu'il en soit, le titre représente une merveilleuse illustration des correspondances au sens symboliste du terme entre les sons et la nature. C'est également Laloy, éminent orientaliste, qui est à l'origine du titre de la deuxième des *Images* : "Et la lune descend sur le temple qui fut." Dédicataire de cette *Image*, ce brillant normalien la décrit "comme un pays de rêve où volontiers [ils] all[iaient] de compagnie." Là encore, Debussy accomplit un miracle sonore en évoquant l'Asie, continent qu'il ne connaissait pas, sans jamais tomber dans la caricature de la musique orientale. Quant à la troisième des *Images*, "Poissons d'or", elle aurait été inspirée par un panneau de bois laqué japonais du XIX^e en or avec des incrustations de nacre ou par un étui à cigarettes japonais en laque noire rehaussé de nacre d'or, d'objets qui appartenaient à Debussy et qui témoignent de son goût pour l'art artistique asiatique. La fluidité aquatique de l'écriture cède la place à des passages tantôt "capricieux et souples", tantôt tendres. La première audition de cette seconde série d'*Images* a lieu le 21 février 1908 au Cercle musical sous les doigts de Ricardo Viñes.

L'*Hommage à Haydn* et *La plus que lente* datent de la fin de l'année 1909, pour le premier et du début 1910 pour la seconde. À la demande de la Société internationale de musique qui célébrait le centenaire de la mort du grand compositeur viennois, six compositeurs dont Debussy, composèrent de courtes pièces pour le piano sur un bref thème issu des lettres de Haydn (H = si, A = la, Y = ré, D = ré, N = sol). La première, la deuxième et la quatrième notes sont des équivalents français de la notation musicale allemande, tandis que les deux autres sont l'application de la série alphabétique des lettres à l'échelle sonore. Des six pièces en hommage à Haydn, seules celles de Debussy et de Ravel sont passées à la postérité. Quant à *La plus que lente*, elle aurait été inspirée par Leoni, violon solo de l'orchestre de l'Hôtel Carlton à Paris et témoin de l'engouement de la société parisienne pour la valse lente qu'illustre la célèbre chanson d'Erik Satie, *Je te veux*. Debussy en a laissé une très belle version enregistrée sur le système Welte-Mignon.

DENIS HERLIN

Achille-Claude Debussy entered Antoine Marmontel's class at the Paris Conservatoire in 1872, at the age of ten, he was intended for a brilliant career as a virtuoso pianist. But his family's hopes were quickly disappointed and his studies led to a series of failures in the examinations: a second prize with the first movement of Schumann's Second Sonata in 1877, then no prize at all in 1878 and 1879. His vocation as a pianist was abruptly cut short, which encouraged him to turn towards accompaniment, harmony and composition. His classmates noted in their reminiscences that despite some awkward corners and clumsiness, he had a skilled left hand with an extraordinary capacity for extension, and sometimes obtained amazingly soft, mellow effects. This special touch would remain one of the characteristics of Debussy's playing. When financial constraints obliged him to perform in public as a pianist from 1909 to 1914, playing only his own works (preferably as accompanist rather than soloist), he impressed contemporaries with the beauty of his sound, as his publisher Jacques Durand emphasises in his writings: 'At the piano, whether playing his music or other people's, Debussy was a charmer, with a delicate touch. A former student of Marmontel, he had not kept up his finger exercises. But what a finish there was, all the same, in his style of interpretation! When he tackled Chopin, it was a marvel. . . . Debussy used to repeat to pianists who came to him for advice about performing his works: "Above all, make me forget, as I listen to you, that the piano has hammers." A useful lesson to meditate on.'

In the 1890s, shortly after completing his cycle for voice and piano *Cinq Poèmes de Charles Baudelaire*, Debussy, probably pressed by lack of money, sold several publishers the rights to piano pieces, including the *Arabesques* and the *Suite bergamasque*. The two *Arabesques* were published by Durand in October 1891. The choice of title is no coincidence and denotes both a tribute to Schumann's *Arabeske* and an evocation of the interlacing created by the melodic curve. Even if, according to one of his few pupils, Madame Worms de Romilly, Debussy thought these two pieces 'too poor', he nonetheless liked to use the term 'arabesque' in connection with his *Prélude à l'après-midi d'un faune* or his first hearing of a mass by Palestrina, à propos of which he described the emotion produced by 'melodic arabesques . . . intersecting to produce . . . melodic harmonies.' When Debussy achieved fame in 1902, the first *Arabesque* was to become one of his most popular pieces, as may be seen from the number of copies it sold.

The *Suite bergamasque*, which is contemporary with the *Arabesques*, has an odd history. Though sold to the firm of Choudens in February 1891, the work was finally not published. It was not to appear until 1905, issued by Fromont, following a negotiation with Debussy in order to settle a complex accounting situation. Although the autograph manuscript has unfortunately not been located, there is a surviving set of proofs showing the revisions Debussy made to it, as he wrote to Madame Fromont on 21 April 1905: 'You will have the *Suite bergamasque* next Tuesday; to give it to you as it stands would be mad and pointless.' Thus we can see that he removed superfluous passages in the *Prélude*, but more especially in the *Menuet*, and modified certain accidentals, notably in the *Passepiéd*. This set followed directly in the wake of the *Petite Suite* for piano four hands of 1889 and prolongs its Verlainian atmosphere. Initially, the celebrated *Clair de lune*, a *hommage* to the first poem in Verlaine's *Fêtes galantes*, which Debussy had twice set to music for voice and piano (in 1882 and 1891), was called 'Promenade sentimentale', a title reminiscent of another poem from the same collection (*À la promenade*). The eighteenth-century spirit of the *Fêtes galantes*, with its 'maskers and bergamaskers', testifies to Debussy's taste for the musical forms of the French harpsichord composers of that period, especially the minuet and the *passepiéd*, a heritage whose value he would constantly proclaim after this: 'Where are our old *clavecinistes*, in whom there is so much real music? They possessed the secret of that profound grace, that emotion without epilepsy, which we renounce like ungrateful children . . .'

After having abandoned the piano for a decade or so, Debussy returned to it in 1900 to compose a series of triptychs, the first of which was entitled *Pour le piano*. The second is none other than the *Estampes*. In the meantime he had become a renowned composer with his opera *Pelléas et Mélisande*, which enjoyed considerable success in May and June 1902. In the summer of 1903, while working on other projects such as the *Rapsodie* for saxophone and orchestra, *La Mer* and *Le Diable dans le beffroi* (based on a text by Poe), he corrected the proofs of the *Estampes*, a title that evokes his taste for the eponymous Japanese engravings. In order to conjure up these contrasting worlds in sound, Debussy used various musical devices: pentatonism in *Pagodes* (Pagodas); a habanera rhythm in *La Soirée dans Grenade* (Evening in Granada); and in *Jardins sous la pluie* (Gardens in the

rain) a folksong, 'Nous n'irons plus au bois' (We'll to the woods no more), which he had already used in the third of the *Images* of 1894. The painter Jacques-Émile Blanche, to whom *Estampes* is dedicated and to whom we owe two portraits of Debussy, records in his memoirs that *Jardins sous la pluie* was inspired by a stormy afternoon: 'While passing through Auteuil, I sketched a study of his head outdoors. It was raining, and the trees gave a green tinge to his dark skin, which the rain seemed to varnish.' When the set was issued in October 1903, Debussy thanked Durand for the splendid edition. The published score does indeed reflect the composer's sense of refinement: the title in Japanese-style characters and a monogram in gold, the composer's name and the titles of the pieces in blue, all printed on Ingres paper. The work was premiered by Ricardo Viñes on 9 January 1904 at a concert organised by the Société Nationale de Musique.

Following *La Mer*, the 'three symphonic sketches' completed in July 1905, Debussy again turned to the piano and conceived two sets of *Images*. The initial project, as he submitted it to Durand, was vast: twelve pieces, six of which are none other than the two sets of *Images* for piano, with three more, originally intended for two pianos, which were to become the three *Images* for orchestra, and a final three that were not named explicitly. The first set of *Images* for piano appeared in October 1905. Two years later came a second collection. The source of inspiration for *Cloches à travers les feuilles* (Bells heard through the leaves), which Debussy dedicated to his friend the sculptor Alexandre Charpentier, a great music lover, apparently derives from a custom in the Jura region as described by Louis Laloy, a close friend of the composer: 'the touching tradition of the knell that rings from Vespers of All Saints' Day to the Mass of the Dead, traversing the yellowing forests, from village to village, in the silence of the evening'. Whatever the truth of this, the title represents a marvellous illustration of the correspondences, in the Symbolist sense of the term, between sounds and nature. It was also Laloy, an eminent orientalist, who suggested the title of the second of the *Images*: *Et la lune descend sur le temple qui fut* (And the moon descends on the temple that is no more). This brilliant scion of the École Normale Supérieure, to whom the piece is dedicated, described it as 'a dreamland where [they] gladly went together'. Here again, Debussy performed a miracle of sonority by evoking Asia, a continent he did not know, without ever lapsing into a caricature of oriental music. The third of the *Images*, *Poissons d'or* (Goldfish), is said to have been inspired by a nineteenth-century Japanese black lacquered wood panel with incrustations in gold and mother-of-pearl, or by a Japanese cigarette case in black lacquer embellished with mother-of-pearl and gold; both objects belonged to Debussy and testify to his taste for asiatic art. The aquatic fluidity of the writing gives way to passages that are sometimes 'capricious and flexible' (Debussy's marking, *capricieux et souple*), sometimes tender. The first performance of this second set of *Images* took place on 21 February 1908 at the Cercle Musical, with Ricardo Viñes as soloist.

The *Hommage à Haydn* and *La plus que lente* date from late 1909 and early 1910 respectively. At the request of the International Music Society, which was commemorating the centenary of the death of the great Viennese composer, six composers, including Debussy, wrote short pieces for piano on a brief theme derived from the letters of Haydn's name ($H = B, A = A, Y = D, D = D, N = G$). The first, second and fourth notes are French equivalents of German musical notation, while the other two are the application of the alphabetical series of letters to the musical scale. Of the six pieces in homage to Haydn, only those by Debussy and Ravel have survived in the repertory. *La plus que lente* (The more than slow), it is supposed to have been inspired by Leoni, the solo violin of the orchestra of the Hôtel Carlton in Paris, and testifies to Parisian society's craze for the slow waltz, as illustrated by Erik Satie's famous song *Je te veux*. Debussy recorded a very fine interpretation of his piece on the Welte-Mignon reproducing piano.

DENIS HERLIN

Translation: Charles Johnston

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 Debussyan 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.

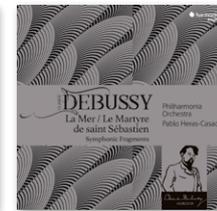
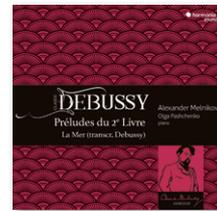
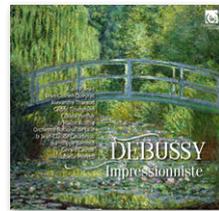
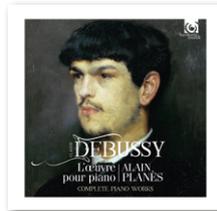
harmonia mundi © 2018



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

La Mer / Le Martyre de saint Sébastien
 Symphonic Fragments
Philharmonia Orchestra
Pablo Heras-Casado
 HMM 902310

“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

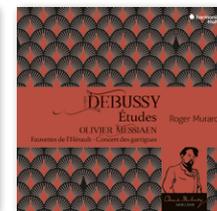
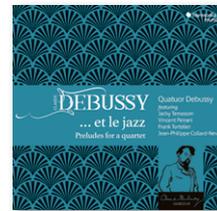
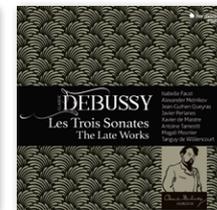
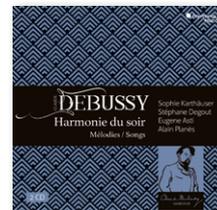
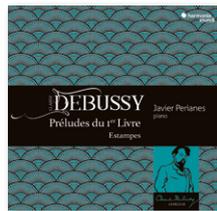
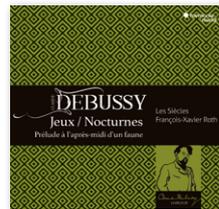
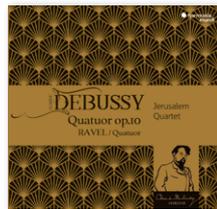
Études
 MESSIAEN / Fauvettes de l'Hérault
 Concert des garrigues
Roger Muraro
 HMM 905304

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





harmonia mundi musique s.a.s.

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

Enregistrement : juillet 2018, Dobbiaco (Italie)

Direction artistique : Nicolas Bartholomé

Prise de son : Maximilien Ciup

Photo Nikolai Lugansky : © Jean-Baptiste Millot

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

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com